

**Санкт-Петербургский государственный университет
Государственный Эрмитаж**

СОБОР ЛИЦ

**Санкт-Петербург
2006**

ББК 79.1.06
С54

Редакционная коллегия:

М.Б. Пиотровский (председатель), А.В. Ляшко,
Е.А. Маковецкий, А.А. Никонова (отв. редактор), Е.Г. Соколов

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
факультета философии и политологии
С.-Петербургского государственного университета*

Собор лиц: Сборник статей / Под ред. М.Б. Пиотровского
и А.А. Никоновой. – СПб., 2006. – 449 с.
С54 ISBN 978-5-288-04232-4

Настоящее издание, в основу которого легли материалы конференции “История и современность российских музеев”, посвящённой Ф.И. Шмиту (Санкт-Петербург, 2006), является результатом современного исследовательского анализа музея: феномена, приобретающего из года в год всё большее значение для мировой культуры. В книге собраны историографические, исторические и философские работы, позволяющие увидеть в истории российских музеев XX века и историю страны, и ключ к некоторым из её загадок, и ответы на вопросы о смысле происходящего в наше время.

Издание адресовано широкому кругу гуманитариев.

ББК 79.1.06

Издание осуществлено при поддержке РГНФ: Проект № 05-03-03458a

На обложке: А. Кирхер. Вавилонская башня. 1679. Гравюра

Б. Иофан, В. Шуко, В. Гельфрейх. Проект Дворца Советов. Вариант 1937-1940 гг. Акварель

Ф. Л. Райт. Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке. 1956-1959 гг. Фотография

ISBN 978-5-288-04232-4

© авторы статей, 2006

© кафедра музейного дела и охраны
памятников факультета философии
и политологии СПбГУ, 2006

© А.В. Ляшко, художник, 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Собор лиц» – из Н.Ф.Федорова. И это о музее: «Музей есть не соби́рание вещей, а собор лиц: деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей». Так виделась великому русскому мыслителю-утописту, скромному библиотекарю сто лет тому назад миссия Музея. Так должно быть, и только в этом качестве Музей, с его точки зрения, имеет право на существование. За истекший век многое изменилось: идеи Н.Ф.Федорова не стали пророческими. Реальная история развития и науки, и культуры, и музеев оказалась гораздо более прагматичной, может быть даже циничной. Тем не менее, пафос и энтузиазм Федоровских откровений оказали большое влияние как на отечественную культуру, так и на мировую. В том числе – на музейное дело. Можно даже утверждать, что высказанное Н.Ф.Федоровым определяет фарватер общетеоретических рассуждений в рамках отечественного музееведения. Во всяком случае, спустя несколько десятилетий многие федоровские идеи были переосмыслены и развиты – уже в иных исторических условиях – Ф.И.Шмитом и его последователями.

Ф.И.Шмит – одна из ключевых фигур, ибо именно он, имея ввиду прежде всего реальную практику жизни музеев, а не просто героический принцип долженствования, сформулировал конкретные задачи, которые может и должен решать Музей. Поэтому обращение к наследию Ф.И.Шмит является не просто данью памяти выдающегося ученого, но и насущной потребностью современности. Без историографии, которой посвящен первый раздел предлагаемого вниманию сборника, невозможно ни понять, ни в полной мере оценить живой процесс движения и развития. Но историография – это не просто сухой перечень концептов, а и – в первую очередь – диалог людей, мнений, эпох, настроений. Полифонический ансамбль, что собирает разрозненное в единый порыв, благодаря чему только и может состояться «собор лиц».

Образное федоровское выражение – «собор лиц» – в контексте нынешних, в том числе и научных, исканий может рассматриваться как простая метафора. Однако, непосредственная связь ушедших с ныне живущими, их, уже отбывших в иной мир, реальное присутствие в опыте и практике разворачивающейся повседневности все равно неистребимо. Перекличка идей, заинтересованный разговор потомков с отцами и дедами осуществляется через воспроизведение – на ином уровне, в других, подчас совершенно неожиданных, обстоятельствах – вековых истин, однажды, когда-то давно, уже оглашенных. Проследить «живую связь времен», показать, что она не разорвалась, и не распалась, что вопреки всем историческим трагедиям и радикальным, даже очень резким, трансформациям лица-лики собираются – задачи, которые ставили перед собой авторы статей сборника. Хроники состоявшихся свершений, современные решения некогда заданных вопросов – это темы второго и третьего разделов. Мы надеемся, что сопричастие пусть не многих – тех, кто говорят сегодня, тех, что говорили прежде словами ли, делами ли, не важно – на страницах этой книги будет не формальной и не метафорической реализацией фодоровского призыва, а действительным собором лиц. Насколько же попытка будет удачной – решать читателям.

А.А. Никонова (Санкт-Петербург)

Согласие ученого и неученого

На пороге нового века мы обращаем наши взоры ровно на сто лет назад, и с удивлением замечаем, что в основание нашего порога XXI века лежат все те же камни преткновения, о которые мы и человечество спотыкается уже не первый раз, расширяя свои «лбы». За сто лет вокруг нас все изменилось. Мы научились многому, создали новые технологии для удобства, быстроты и благополучия нашего существования. Мир стал динамичен и разнообразен, экономичен и целесообразен, он будоражит воображение и стремится к новым ощущениям и наслаждениям. Да и может ли быть иначе?

Но камни преткновения напоминают время от времени об ином... О том, что еще на пороге XX века смог наметить, продумать и изложить в своей странной «Философии общего дела» Николай Федорович Федоров. О том ином, что до сих пор пылится в закоулках музейных хранилищ, забытое нами, людьми потерявшими «остров мертвых» - живую связь с прошлым, о чем пытался сказать в своих книгах и наметить в делах Федор Иванович Шмит... О том, что память о предках, заложивших злополучные камни преткновения, и есть краеугольный камень всей культуры. У времени свои законы, оно знает, когда нам надо оглянуться назад, чтобы увидеть сегодняшний день сквозь мысли и дела наших предшественников...

Пришло время собирать камни, связать историю и личность, вспомнить подвижнический труд ученых, исследователей, коллекционеров, музейных работников заложивших основы музееведческой рефлексии, наметивших пути развития музейного дела, пути сохранения Российской культуры.

На первый взгляд нет более далеких друг от друга мыслителей, чем Н.Ф. Федоров и Ф.И. Шмит. Они были людьми не только разной судьбы и разных поколений, но и происхождения, образования, разных взглядов и профессий. Однако одно важное обстоятельство связало эти два имени. Этим обстоятельством явился Музей. Два века, два мира, два русских исследователя.

В 70-90х годах девятнадцатого века Николай Федорович Федоров в первом томе «Философии общего дела» дает заголо-

вок «Записка от неученых к ученым...». Расширенные названия работ были характерны для исследователя и отвечали его общей устремленности на читателя, но для нас в его уточнении важен выделенный аспект, так как именно он позволяет найти точки опоры при анализе музееведческих работ двух исследователей. Да и фактическая сторона жизни мыслителей подтверждает это. Н.Ф. Федоров не получил академического образования, не имел научных званий и свои энциклопедические знания приобрел путем упорного самообразования. Большую часть жизни, проработав библиотекарем (25 лет библиотекарем Румянцевского музея), он был подвижником в этой области. Здесь среди книг он сформировался как оригинальный русский мыслитель. И конечно, музей стал для Федорова не только местом работы, но и одной из составных частей его философской идеи, понимаемой им как проект общего дела регуляции и воскрешения, единения поколений. Определяющими во всей идеалистической концепции мыслителя становятся вводимые им проективные понятия: «музей», «школа-музей» и др. Непосредственно музейной проблематике посвящены две статьи философа – «Выставка 1889 года» и «Музей, его смысл и назначение».¹

Жизнь Федора Ивановича Шмита сложилась иначе. Он учился в Петербургском университете на историко-филологическом факультете, затем в 1901 году становится профессорским стипендиатом Русского археологического института в Константинополе и посвящает себя изучению истории искусства Византии и Руси. Издание первой книги о фресках и скульптуре Кахриэ-Джами приносит ему не только научное звание, но и известность видного ученого.² Постепенно складывается научный метод исследователя. В одном из писем он пишет: «Моя метода – метода классической археологии, до мелочей подробная и точная. Я полагаю, что наука истории византийского искусства должна стать наукой, должна быть сведена с почвы субъективно-эстетических впечатлений и фраз на единственно научную почву логики и фактов, объективных и недвусмысленных».³ Одновременно Федор Иванович ведет активную педа-

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982, с.442-472. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. Сочинения.М.: Мысль, 1982, с. 575-606.

2 По этой работе ему в 1909 г. была присуждена ученая степень магистра теории и истории искусства.

3 Афанасьев В.А. Федор Иванович Шмит. Киев: Наука, с.19

гогическую деятельность, которая помогает ему по иному взглянуть на освоение сложного языка искусства, художественного произведения. Революция застаёт ученого в Харькове, где он активно включается в практическую деятельность. Предшествующий опыт исследования конкретных памятников византийского и русского средневековья органично соединяется в деятельности Федора Ивановича с возникшими задачами сохранения культурного наследия в самом широком его понимании. Он занимается реорганизацией музея изящных искусств при Харьковском университете, изучает музейное дело за рубежом и в России. В 1919 году выходит его первая книга «Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела», в которой он излагает этапы истории музея и формулирует основные теоретические принципы изучения музейного дела. В 1920 г. Шмит с учениками основывает в Харькове Детский музей художественного творчества. Время перемен, время революции, перестроек и изменений политических и экономических стратегий способствует высветиванию ярких и неординарных личностей - личностей-деятелей. В истории советского музейного строительства одной из таких фигур, несомненно, является Ф.И. Шмит. В 1929 году Шмит издает новую книгу о музее – «Музейное дело. Вопросы экспозиции», в которой он значительно расширяет теоретическую тематику издания 1919 года и вводит главы, посвященные практическим вопросам построения исторических и художественных экспозиций и созданию новых типов музеев.¹ В своих работах Ф.И. Шмит не стремится к окончательной полноте изложения и проработки поставленных проблем. Он набрасывает лишь основные этапы и результаты исторического развития музейного дела. Обладая эрудицией, практическим и исследовательским музейным опытом, он в одной фразе отмечает характерные нюансы проблемы, и также широко (как истинный художник), крупными мазками рисует для неискушенного читателя, встающие перед советскими музеями новые задачи.

Обращаясь к мыслям и трудам исследователей начала прошлого века, испытываешь противоречивые чувства. С одной стороны – очень многое из того, что их волновало и заставляло сражаться на страницах своих монографий и статей безвозвратно ушло в прошлое и стало историей. Но одновременно, с дру-

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. 245 с.

гой стороны – ощущается удивительная прозорливость и глубокое понимание тех фундаментальных проблем становления человеческой культуры, без решения которых невозможно ни одно даже самое малое, частное дело. Работать в музее, изучать историю искусств и знать музей как особый организм, особый культурный институт не всегда одно и то же. Сложный и многопрофильный мир музея чаще всего заставляет замкнуться исследователя в своих проблемах и поисках, не оставляя сил и времени на осмысление самого музейного пространства, его закономерностей, его метафизики, его противоречивых функций и особенностей, которые подчас подвержены существенной смысловой трансформации.

Остановимся на тех общих точках пересечения в концепциях Федорова и Шмита, которые их сближают, свидетельствуя о несомненной преемственности в идеях, намеченных пунктирно, но, не забывая одновременно и о фундаментальных различиях.

В философских идеях Николая Федоровича Федорова ярко и выпукло отразились экономические, политические и нравственные изменения в истории России наметившиеся в конце XIX века и получившие свое оформление и завершение уже в начале XX века. Он смог не только угадать и почувствовать грядущие сложные перемены в «отношениях отцов и детей», понимаемых не как последовательную смену ближайших поколений, а как преемственность между удаленными поколениями, но и глубоко осмыслить и сформулировать их роль и значение для развития всей западноевропейской культуры. Удивительно верна его оценка экономического развития Запада, промышленного подъема России, самой идеи прогресса, а, следовательно, и возвышения третьего сословия, стремления к роскоши, т.е. формирования общества потребления и, главное, выставки как символа времени, так ярко проявившегося уже в конце XX века. Всеобщее разъединение и небратское отношение в мире (закономерным итогом которого стала революция)¹ Федоров стремился избежать в обосновании действенной идеи единения людей через благодарность потомков предкам. Мысль и боль Федорова опиралась на этическую концепцию согласия поколений, которое может осуществиться только в музейном про-

¹ Федоров не дожил до этого события, он умер в 1903 году.

странстве. Выход возможен в проекте идеального музея, который должен быть храмом предков.

И у Федорова и у Шмита поставлен один вопрос – Что есть музей? Прежде всего, следует заметить, что само понятие музей в обеих концепциях различно. У Федорова музей – это широкое теоретическое понятие, включающее в себя все охранные и объединяющие стратегии человеческой культуры, и поэтому реальный музей, о котором Федоров также пишет, есть лишь одна из форм бытования социокультурной стратегии. Следующую попытку осмысления (по времени и по глубине) значения музея в культуре и социуме предпринимает Ф.И. Шмит, но не философскую, а теоретико-практическую, действенную. Для Шмита существует лишь конкретный музей с его практикой и технологиями, но он, одновременно, обосновывает и важнейшие теоретические положения музейного дела, которые органично выводятся им именно из философии Федорова. Вероятно, он был знаком с работами Федорова, т.к. некоторые мысли ученого повторяют идеи Федорова, хотя упоминаний об этом найти не удалось. Поэтому на этот факт исследователи до сих пор не обратили внимания.

Для Федорова «музей есть последний остаток культа предков», его нельзя уничтожить, он «как тень сопровождает человека» и одновременно является символом и оправданием XIX в. – века науки. Н.Ф. Федоров метафорически рассматривает музей как одну из основных форм памяти, памяти о предках, которая одна только может объединить живущих в небратстве людей. Музей, в котором история отображается как факт, но и будущее, т.е. история рассматривается как проект. Следовательно, основная функция музея определяется им через доминанту научной деятельности. «С одной стороны, музей есть образ мира, вселенной видимой и невидимой..., а также искусственного, произведенного полусознательною силою народов. С другой, музей есть произведение ученого и интеллигентного классов, труда умственного при помощи физического труда народа».¹ Федоров различает особенности реального музея с его статичным пространством, который «есть образ розни и вражды». Причина невозможности единства кроется в разладе и раздоре в мире мысли, в области науки. Однако само собирание, само действие указывает на необходимость согласия, указывает

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С.590.

на цель объединения и позволяет создать идеальный музей. Но прежде «науче нужно будет сделать выбор между выставкою и кладбищем, между комфортом и призывом всех к труду...»¹. Следовательно, музей – это, прежде всего, «собор ученых: его деятельность есть исследование», поэтому Федоров сравнивает музей и с академией, и с обсерваторией, и с книгой.

Близкие идеи развивает и Ф.И. Шмит, говоря о научном музее, который «не есть и не должен быть выставкою: мы уже сказали, что научный музей есть лаборатория и архив»². Это замечание отсылает нас к основной идее Федорова, для которого промышленная выставка знаменовала собой символ ошибочного направления науки, как служанки торгово-промышленной цивилизации. Новым формам выставки, как итогу и триумфу практической деятельности он противопоставляет музей – образ истинного, проективного направления научного развития. Переходя к выделению функций музея, оба исследователя отдают предпочтение научной и просветительской деятельности. Музей и музейное дело, по убеждению Федора Ивановича, нацелены на добывание того компаса, «который позволил бы во всех случаях находить хоть в дальнейшем правильное решение всех тех вопросов, которые возникают в деле охраны и музейного показа вещей, и такой компас мы, как будто, теперь уже имеем: вещи существуют не ради себя самих, а ради людей, и не ради владельцев, а ради общественности. Следовательно, музеи суть не хранилища вещей, а учреждения, где показываются те или другие вещи, имеющие просветительное значение».³ Сравнение музея и книги близко обоим исследователям. Для Федорова – «музей, как памятник протекшего столетия, как и всякий музей, должен иметь в основе своей книгу...», и далее «сам музей есть лишь разнообразная иллюстрация к книге, т.е. восстановление авторов, их жизни всеми средствами наук и искусств...».⁴ Почти та же формулировка встречается и у Шмита, который отмечает, что «существует очень точная аналогия между музеем и книгою: и музей должен быть книгою, в которой — только не словами, а вещами — излагаются мысли, которые

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 104.

2 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 16.

3 Там же. С. 49.

4 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С.445-446.

интересны и нужны посетителю, и книга (а особенно, иллюстрированная книга) стремится быть музеем, в котором только не сами вещи показываются, а словами и рисунками дается представление о вещах. Книга тем лучше, чем она нагляднее; музей тем лучше, чем он больше будит мысль. Печатная книга есть суррогат музея или путеводитель по музею — часто: по несуществующему или неосуществимому в подлинной действительности музею».¹

Одинаково и отношение к музейной вещи, которая интерпретируется в музее не сама по себе, а как отражение деятельности конкретных лиц, «собора лиц». Оба против бесполезного собирания вещей, становящихся музейными предметами. Федоров отмечает, что с развитием промышленного прогресса количество музеев будет расти, т.к. будет увеличиваться количество вещей, «сдаваемых в архив». Невозможно сохранить все уходящее из культуры необходимо отбирать предметы в музей, поэтому музей как выразитель духа времени должен обосновывать принципы хранения, не становясь только судьей и не присваивая себе привилегию знания истины. И если для Федорова это еще не стало реальной проблемой, то для Шмита это задача ближайшего дня. «Мы сейчас переживаем момент стихийного наплыва вещей в уже существующие музеи и стихийного же образования новых музеев», — пишет он.

Концепция Федорова более целостна и последовательна в своем осмыслении надвигающихся перемен, а выбор религиозной точки рассмотрения социальных изменений является для философа добровольным выбором. Для поколения ученых и интеллигентов начала XX века, к которому принадлежал уже Ф.И. Шмит, оказавшихся в вихре событий послереволюционного периода, встал неминуемый и в чем-то насильственный выбор идеологических парадигм, уйти от которого можно было лишь уйдя из жизни, добровольно или насильственно.²

Революция закрепила торжество небратства, разлад и разброд, забвение могил отцов, уничтожение религии. В новой ситуации господства идеологии большевизма музей становится выставкой, нацеленной уже не столько на просветительство, сколько на пропаганду. Ф.И. Шмит пишет о том, что и «учебный музей должен быть постоянною выставкою, с ограничен-

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929, с.52.

2 Ф.И Шмит был расстрелян в 1937 году.

ным, но неизменным составом экспонатов».., и «публичный музей должен быть тоже выставкою, но с переменным составом. Вообще говоря, принцип переменности, как один из принципов всего музейного дела, общего признания далеко еще не получил...»,¹ но его надо осваивать. С какой целью? У Ф.И.Шмита есть ответ – для популяризации, привлечения любыми средствами публики. «Постепенно обновляя в публичных музеях состав экспонатов, разместив в учебных и публичных музеях экспонаты так, чтобы они производили максимальное впечатление на зрителей и легко запоминались и усваивались, дав посетителям возможность посидеть перед каждой отдельною вещью, администрация музея должна позаботиться о привлечении возможно большего количества публики».² Популярное знание становится главным содержанием просветительской деятельности музея, так как оно может быть легко и быстро усвоено пролетарскими массами. Популярность и публичность изменяют смысл музея эпохи Просвещения, нацеленного первоначально на научное исследование. Эти изменения отметил еще Н.Ф. Федоров, акцентируя разрушительность популярного, стремящегося к упрощению (на примере с энциклопедией). Он пишет, что «популярное, т.е. бесплодное в науке и разрушительное в жизни, в обществе, в котором изменения совершаются не путем эволюции, но путем революции...».³

Одновременно в первой четверти XX века меняется не только смысл и функции музея, но фактически осуществляется то, о чем так настойчиво писал и говорил Федоров. Со сменой социально-политической и культурной парадигмы в России был совершен разрыв поколений, восторжествовало небратское отношение, хотя и под лозунгом единения («Пролетарии всех стран объединяйтесь!»). Но для Федорова социологические методы не способствуют исследованию причин небратского состояния. «Музей есть первая научно-художественная попытка собирания или воспитания в единство, и потому эта попытка есть дело религиозное, священное...».⁴

1 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела.: Харьков, 1919. С. 17.

2 Шмит Ф.И. Там же. С. 18.

3 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 445.

4 Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 599.

Таким образом, мы видим трансформацию идеи музея как научного и просветительского учреждения (по Федорову) к публичному (у Шмита), в типологии которого отделяются научный, учебный и публичный музеи. Каждый тип музея своими функциями и принципами экспозиции ориентирован на конкретного посетителя. Расширение типов музеев и изучение их функций в концепции Ф.И. Шмита действительно подтверждает опасения, высказанные Н.И. Федоровым. Он предсказывает в своих работах характерные особенности «массовой культуры» и описывает нарождающиеся признаки общества потребления. Шмит принимает новые культурные тенденции, как положительные, пытается совместить в своей теории бережное отношение к прошлому, его «воскрешение», но только при последующем правильном использовании. Скучающая публика является для него не свидетельством упадка духовного, братского состояния человеческого общества, а отсутствием правильных технологий, технологий музейного пространства, нацеленных на удовлетворение нужд и ученого, и учащегося и массовой публики. Такая убежденность в верности и правильности переустройства музейного дела видется ученому в исключительном значении социальных теорий и методов изучения культурных явлений. Общий социологический уклон, окрашивающий многие теоретические разработки начала XX века, характерен и для музейной теории Шмита. Поэтому для Шмита изменения в музее маркируют изменения в социальном пространстве, он рассматривает музеи как социальный институт, учреждение, направленное на удовлетворение потребностей новых социальных страт. В архиве Института материальной культуры в Петербурге сохранилась не опубликованная статья Ф.И. Шмита «О социальном музее», в которой он излагает свой проект «идеального» музея. Он пишет: «Социальный музей должен быть, по идее, всемирным, т.е. обнимать собою всю историю *всего* человечества *и, притом* от самых начал культуры и до текущего момента. Так как Социальный Музей, прежде всего, должен быть политпросветительным учреждением, рассчитанным на массового посетителя, при устройстве его необходимо придерживаться тех основных правил, которые давно уже выработаны музейной практикой для такого рода музеев:

1) Экспонаты допускаются только строго-необходимые, чтобы они не подавляли своим количеством; лишние экс-

понаты, без которых можно обойтись, только зря утомляют посетителей и развлекают их внимание;

2) Экспонаты должны быть расположены просторно, чтобы посетитель мог рассмотреть каждый из них отдельно без помех;

3) Экспонаты должны быть выставлены в строго выдержанном систематическом порядке, так чтобы и неподготовленный посетитель мог уловить значение каждого для общей идеи, которая выявляется музеем в целом».¹

Таким образом, проект идеального музея воссоединения и воскрешения поколений Н.Ф. Федорова реализуется после революции как реальный проект идеолого-просветильского музея, в котором братство заменяется коммуникацией. А музей и выставка занимают каждый свое отдельное место в современной культуре России, становясь репрезентативными знаками общества потребления. Но в начале XXI века изменяется качественное соотношение между этими двумя формами показа вещей. Выставка становится доминирующей формой музейной деятельности. Современные музеи «захвачены» магией выставочной деятельности, эффективность деятельности музея оценивается по количеству выставочных проектов и соответственно количеству посетителей. Музей как константа культуры, как высшая инстанция по Николаю Федоровичу Федорову постепенно приобретает черты культурно-развлекательного центра предоставляющего музейную услугу и создающего музейный продукт, отвечая «возрастающим» потребностям посетителей, о чем настаивал Федор Иванович Шмит, создавая проект социального музея.

1 Шмит Ф.И. О социальном музее. Архив ИИМК РАН, ф.№55.

Т.Е. Сиволап (Санкт-Петербург)

Страницы биографии Ф.И. Шмита по архивным источникам

Личные фонды известного отечественного историка и теоретика искусства и византиниста Федора Ивановича Шмита (1877-1937) находятся в Рукописном архиве Института истории материальной культуры РАН (ф.55, 49 ед.хр.), в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ф. 389, 193 ед.хр.), в составе ряда фондов в Петербургском филиале Архива РАН (ф. 733 – Ернштедт В.К., ф. 800 – Марр Н.Я., ф. 116 – Успенский Ф.И. и др.), в Отделе рукописей Государственного Русского музея (ф. 139 – Прахов Адриан Викторович, отдельные материалы в ряде других фондов – общее количество 12 ед. хр.). Личный архив Ф.И.Шмита поступил в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга в 1981 г. от его дочери Павлы Федоровны Шмит, составившей подробную биографию своего отца (машинописный вариант). П.Ф.Шмит передала работу в несколько архивов. Сейчас она хранится в РА ИИМК РАН (ф.55, оп.1, д. 45,46), ПФА РАН (Р.1У, Оп. 1, д.1125,1126), ЦГАЛИ СПб (Ф.389, Оп.1), РГАЛИ (Ф.1137, Оп.5, д.42).

Самый значительный по объему фонд материалов хранится в ЦГАЛИ. По временным граням это материалы за 1890-1980 гг. В состав фонда вошли рукописи Ф.И.Шмита, статьи, доклады, отчеты, докладные записки, отзывы и рецензии, документы о работе археологических экспедиций в Крыму с участием Ф.И.Шмита (1928-1933 гг.); переписка Ф.И.Шмита с отечественными и зарубежными корреспондентами, учреждениями, организациями (1926-1937 гг.); письма Ф.И.Шмиту искусствоведов В.П.Зубова, И.Э.Грабаря, Д.П.Гордеева, В.Н.Лазарева, С.Ф.Ольденбурга, литературоведов С.Д.Балухатого, В.М.Жирмунского, С.А. Макашина, композитора Б.В.Асафьева и др., зарубежных корреспондентов и организаций (1924-1930 гг.). Среди материалов вызывают особый интерес автобиографии (1926-1930 гг.), характеристики на Шмита: В.И.Вернадского, В.М.Жирмунского, В.В.Струве, Е.В.Тарле; фотографии Ф.И.Шмита и членов его семьи (1890-1936 гг.). Особое внимание следует уделить рукописи книги ученика Ф.И.Шмита В.А.Богословского «Федор Иванович Шмит как теоретик и историк искусства. Его открытия и концепции» 1978 г. В фонде содержатся тезисы докладов разных

авторов на Первой ленинградской конференции музейных работников (1929 г.) и докладов в Государственной академии истории материальной культуры (1930-1933 гг.).

В ЦГАЛИ материалы по деятельности Ф.И.Шмита содержатся в составе ф.82, оп.1, 1912-1924 гг. (Государственный Институт истории искусств, ф.82, оп.3, 1921-1958 гг. Ленинградский государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии).

В Рукописном Архиве ИИМК РАН содержатся разнообразные материалы: раздел 1 – путевые дневники по Болгарии, Греции, Италии; неопубликованные работы: «Десятинная церковь в Киеве», «Закон общественности» (Статья, написанная в Киеве в январе-апреле 1922 г., рукописно-машинписный текст, подготовленная для «Красной нови», с надписью: «Статья слишком специальна. Для «Красной нови» не подходит. Раскольников. 02.11.1924 г.»), «О социальном музее» (Рукопись, 11 стр., 31.01.1924 г.), «Федор Иванович Успенский» (Рукопись, 9 стр. 11 июля 1929 г.), «О марксистском искусствоведении» (Рукопись, 9 стр., 30.01.1930 г.) и др., раздел 2 – Материалы производственной деятельности: протоколы заседаний Музейной секции при Комитете социологического изучения искусства, отчеты, материалы бухгалтерской деятельности, планы работ отделов ГИИИ и издательские планы, доклады Шмита о подготовке аспирантов и др., раздел 3 – материалы о Ф.И.Шмите: рукописи - П.Ф.Шмит. «Жизнь Федора Ивановича Шмита». Ч. 1,2,3; В.А.Богословский. «Федор Иванович Шмит как теоретик и историк искусства. Его открытия и концепции»; Н.Е.Шмит. «Критические замечания по работе В.А.Богословского «Федор Иванович Шмит (1877-1941) как теоретик и историк искусства: Его открытия и концепции» (11 л.).

Деятельность Ф.И.Шмита привлекала внимание самых разных специалистов. О Шмите-византинисте опубликовала небольшую статью А.В.Банк: «Ф.И. Шмит (к 90-летию со дня рождения)» // ВВ. 1969. Т.30. С.318-320; Е.Ю.Басаргина. «Ф.И.Шмит: материалы к биографии.» // Рукописное наследие русских византинистов в архивах Санкт-Петербурга. / Под ред. И.П.Медведева. СПб., 1999, С.478-496; Н.И.Ушакова писала о Шмите как теоретике искусства: «Проблемы философии истории в современной эстетике (20-е годы)».Л.,1977; теоретическим работам Шмита в области искусствоведения посвящена статья В.Н.Прокофьева «Федор Иванович Шмит и его теория

прогрессивного циклического развития искусства» // Советское искусствоведение 80. М., 181, 2. С.252-285; Шмиту-музееведу посвящена глава монографии С.Л.Чистотиновой «Федор Иванович Шмит». М., 1994. Автор вводит в научный оборот некоторые материалы, хранящиеся в архивах Москвы – РГАЛИ и ГАРФ. А.А.Афанасьев. «Федор Иванович Шмит». Киев, 1992.

Федор Иванович Шмит родился 3 (15) мая 1877 г. в Петербурге. Его отец Иоганн-Карл-Адольф Эрнестович Шмидт, выходец из крестьян Курляндской губернии, сделал блестящую карьеру: будучи чиновником ведомства императрицы Марии Федоровны, он дослужился до потомственного дворянства и чина действительного статского советника. По словам П.Ф.Шмит, Федор Иванович не любил вспоминать о своем отце, отличавшемся деспотичным характером, и в студенческие годы даже изменил свою фамилию, выбросив из нее букву «д» и превратившись в Шмита. Мать была дочерью придворного виолончелиста Карла Шуберта (урожденная Мария Шуберт). Весь семейный уклад был образцово немецким, и дома говорили только по-немецки. В 1886-1894 гг. Ф.И.Шмит учился в немецкой классической гимназии Катерин-шULE. Несмотря на немецкое воспитание, Шмит всю жизнь считал себя не немцем, как его отец, а русским.

В 1895 г. Ф.И.Шмит поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета и окончил курс по классическому отделению в 1899 г. Тогда же, в 1895 г., после смерти матери, Федор Иванович порвал с отцом и ушел из дома.

Главными своими учителями в университете Шмит считал филолога-классика П.В.Никитина и историка искусства А.В.Прахова, который научил его стилистическому анализу и под влиянием которого Шмит избрал историю искусства своей специальностью. В 1900 г. Ф.И.Шмит писал Прахову: «...после первой же лекции, которую Вы прочитали в нашем университете, я представился Вам и просил Вас руководить моими занятиями. С тех пор я стремился к одному: быть Вашим учеником, не официально только, но на самом деле – работать в том же направлении, так же проникнуться искусством древним, так же глубоко понять его со временем, как Вы».¹

В студенческие годы Ф.И.Шмит очень нуждался, зарабатывая себе на жизнь репетиторством, как пишет в своих воспоми-

1 ОР ГРМ. Ф. 139 (Прахов Адриан Викторович). Д. 882. Л. 2. 25.06.1900.

нениях В.А.Богословский. Осенью 1899 г. Ф.И.Шмит, закончив в университете IV курс, по рекомендации П.В.Никитина, отправился на год в Рим к русскому послу в Италии и известному коллекционеру А.И.Нелидову в качестве домашнего учителя его сына. Там он подготовился к государственным экзаменам, которые и сдал в мае 1900 г. После этого он был оставлен при Петербургском университете «для подготовки к профессорской деятельности» под руководством профессора истории и теории искусств Адриана Викторовича Прахова на срок с 01.10.1900 г. по 01.10.1902 г., но без стипендии. Поэтому он опять возвращается в качестве домашнего учителя к А.И.Нелидову в Рим.¹

В Риме он получил возможность изучать памятники античного и средневекового искусства, работал в музеях и библиотеках. Шмит высоко ценил доброе отношение к нему посла и отзывался о нем как о человеке «не только выдающегося ума, но и удивительно добром, мягком, отзывчивом, глубоко понимающем и любящем искусство и знатоке искусства древнего».² Первая научная работа Ф.И.Шмита – статья «Стефануса Праксителя. Статуэтка из собрания А.И.Нелидова».

Нелидов, по существу, определил судьбу Шмита. Благодаря ему Шмит, интересовавшийся в то время искусством античности и Возрождения, становится приверженцем изучения византийской истории и культуры, и был направлен на работу в Русский археологический институт в Константинополе.³ Нелидов принимал активное участие в создании этого института в то время, когда был послом в Константинополе, а после его основания в 1894 г. в течение нескольких лет был его почетным председателем (1894-1897). Директор института Ф.И.Успенский с большим вниманием отнесся к просьбе посла и принял Шмита в институт в качестве специалиста. Летом 1901 г. Шмит приехал в Стамбул и приступил к изучению византийского искусства.

По поручению Ф.И.Успенского Шмит занимается исследованием комплекса художественных памятников мечети Кахриэ-Джами (древнего монастыря Хора). Шмит сомневался, справится ли он с этой сложнейшей задачей, о чем он писал

1 РА ИИМК РАН. Ф.55. Оп.1. Д. 47. Л. 157.

2 ПФА РАН. Ф. 733. Оп. 2. Д.228. Л.7: Письмо Ф.И.Шмита к В.К.Ернштедту от 8 января 1901 г.

3 ПФА РАН. Ф. 127. Оп. 1. Д. 16. Л. 41 об. – 42: Письмо. Ф.И.Шмита к Ф.И.Успенскому от 21 марта 1901 г.

А.В.Прахову: «Чем ближе я присматриваюсь, тем сильнее растет количество вопросов, требующих ответа. Но если я справлюсь счастливо с этой работой, то все, чего я искал в Константинополе, будет достигнуто: мозаики Кахриэ введут меня в византийское искусство великолепно, выяснят мне, надеюсь, самую суть его, дадут постигнуть его дух»¹.

Работа по изучению памятника продолжалась три года и сопровождалась поиском документального материала, освещающего историю монастыря Хоры, в рукописных хранилищах Афона, Рима, Генуи и Мюнхена. Результатом этих изысканий стала статья «Мозаики и фрески Кахриэ-Джами» и подготовленная диссертация на степень магистра искусств.

В 1903-1904 гг. Шмит путешествовал по Греции, Италии, Германии. Интересны письма Шмита к Ф.И.Успенскому из Афин, Рима, Солоников, Мюнхена, Неаполя о своих впечатлениях, которые хранятся в ПФА РАН (Ф. 116, Оп. 2, ед. хр. 427, 102 л.). В письме из Рима от 22 ноября 1903 г. Шмит писал: «...Из Бари я направился ... в Катанию, затем в Сиракузы, Агридженто. Оттуда отправился в Палермо, где подробнейшим образом осмотрел Палатинскую капеллу, и соборы Монреале и Чефалу. ...В Палатинской капелле, а особенно в Монреале и Чефалу мозаики подверглись таким «реставрациям» еще в XVIII в. и начале XIX в., что от Византии не много осталось. «Реставрация» в Чефалу (собор XII – XIII вв.), как гласит надпись, была сделана при последнем короле обеих Сицилий – Фердинанде в 1859 г. Из всех преступлений Бурбонов одно из самых гнусных и позорных; когда все другое забудется и будет известно только историкам-специалистам, надпись в соборе Чефалу все еще будет рассказывать всем ученым и неученым посетителям о варварском изуродовании исторического и художественного памятника».²

В апреле 1904 г. Ф.И.Шмит писал Ф.И.Успенскому из Мюнхена: «...Пребывание за границей для меня дальнейшего смысла, как только я закончу работы в библиотеках, не будет иметь, ибо моя восприимчивость теперь равна нулю. Я так устал, что ничего дальнейшего уже не в состоянии видеть. Тут в Мюнхене, например, я был всего один раз в музей и, может быть, больше не пойду

1 ОР ГРМ. Ф. 139. Д.882. Л.36.

2 ПФА РАН. Ф.116. Оп. 2, Д. 427, Л.12-13: Письма Ф.И.Шмита к Ф.И.Успенскому.

туда, потому что это бесполезно. Единственное, на что я способен и к чему я чувствую позыв, - спокойно засесть за книги.¹

Вернувшись осенью 1904 г. в Петербург, он поступил на службу преподавателем древних языков в Петергофскую гимназию императора Александра II и оставался в этой должности до весны 1908 г., сдав за это время магистерские экзамены.

Каждое лето Шмит ездил в Константинополь и Болгарию, а в 1907 г. по поручению болгарского правительства занимался регистрацией наиболее замечательных памятников византийского искусства в Болгарии. Кроме нескольких опубликованных статей, от этой поездки остались два путевых дневника, где перечислены все места, которые посетил Шмит с 5 июня по 16 июля 1907 г. Шмит заносил в дневники наброски планов церквей, эскизы, заметки, тексты надписей, описания церквей, мозаик, фресок. Интересный отчет о своей поездке Шмит дает Успенскому в одном из писем: «Путешествие по Болгарии захватывает меня все больше и больше. Материал, который тут, никем не замеченный, прямо на дороге валяется, огромен и весьма важен. Конечно, его разработка будет делом весьма трудным, но зато стоит труда. В самой Болгарии, по-видимому, даже ценить не умеют того, что есть, и весьма важные памятники гибнут на глазах у всех. Вчера я имел весьма продолжительный разговор с Апостоловым, министром народного просвещения, и вынудил у него хотя бы обещание принять известные меры для охраны памятников».²

Шмит постоянно мечтал вернуться в РАИК в качестве ученого секретаря, о чем неоднократно писал директору Института. Хотя в Институте не было соответствующей вакансии, дело неожиданно решилось для Шмита благоприятно: получив в феврале 1908 г. предложение стать членом Археологической комиссии с поручением заведовать раскопками Херсонеса Таврического, он сумел поменяться местом службы с одним из секретарей РАИК Р.Х.Лепером. В результате такого действия Шмит уже весной 1908 г. назначается ученым секретарем РАИК.

Шмит проработал в РАИК пять лет и познакомился в это время со многими бывшими центрами Византийской империи, опубликовал ряд статей о византийских памятниках.

1 Там же. Л. 24: Письмо из Мюнхена 06.04.1904 г. (получено – 14.04.1904 г.)

2 ПФА РАН. Ф.116. Оп. 2. Д. 427. Л. 73: Письмо от 22 июня 1907 г.

Осенью 1912 г. Шмит был избран заведующим кафедрой теории и истории искусства Харьковского университета, однако его связь с Институтом не прервалась. Избранию Шмита на заведование кафедрой теории и истории искусства, вакантной после смерти проф. Редина, предшествовала статья харьковского проф. Н.Ф.Сумцова «Труды Ф.И.Шмита по истории искусства» (Отд. Оттиск: Харьков, 1912). В своей статье Сумцов причислял Шмита «к числу лучших современных знатоков византийского искусства».

Работа в Харьковском университете привлекала Шмита тем, что здесь требовалась масса личной инициативы, было большее пространство для возможности самовыражения. В Константинополе он должен был выполнять волю директора и практически во всем ему подчиняться. В Харькове он почувствовал себя «хозяином дела, большого дела». Шмит преподавал на историко-филологическом факультете, заведовал Музеем изящных искусств и древностей при университете, читал лекции на Высших женских курсах и в Художественном училище и пользовался огромным успехом как лектор. Семейные предания, как пишет дочь Федор Ивановича Павла Федоровна Шмит, сохранили рассказ о том, что восторженные поклонницы даже преподносили «модному» лектору цветы, а Шмит им смущенно говорил: «Ну, я же не балерина».²

Первая мировая война тяжело отразилась на судьбе Шмита. Война застала его вместе с семьей на немецком курорте Рейнерце. Не успев во время уехать в Россию из-за болезни жены, Шмиты поселились сначала в Бреславе, а затем в Берлине. Материальное положение семьи было достаточно тяжелым, но, несмотря на это, Шмит категорически отверг предложение своих немецких коллег о работе в Берлинском университете, так как считал безнравственным любую форму сотрудничества с Германией в условиях военного времени. Осенью 1914 г. Шмиту удалось отправить семью в Россию, сам же он оставался на положении военнопленного до января 1915 г., пока его не обменяли на пленного немецкого генерала.³

1 ПФА РАН. Ф. 116. Оп. 2. Д. 427. Л. 89 об.: Письмо Ф.И.Шмита к Ф.И.Успенскому от 11 октября 1912 г.

2 РА ИИМК РАН. Ф.55. Оп.1, Д.45. Л.38: П.Ф.Шмит. Жизнь Федора Ивановича Шмита. Ч.1.

3 РА ИИМК РАН. Ф.55. Оп. 1. Д. 45.Л. 42:П.Ф.Шмит. Жизнь Федора Ивановича Шмита. Ч.1.

Во время войны Шмиту пришлось побывать и на Кавказском фронте, на этот раз в качестве участника военно-археологической экспедиции. В сентябре 1915 г. Ф.И.Шмит в письме к Н.Я.Марру писал о направлении и оказании содействия своему ученику и ассистенту: «... Что касается молодых подготовленных работников, я одного такого Вам доставлю, для которого поездка на Кавказ и в Закавказье является и заветною мечтою, и материально возможным предприятием. Я имею в виду моего ассистента Д.П.Гордеева, человека выдающихся способностей и, что встречается гораздо реже, выдающейся систематической трудоспособности и любви к делу».¹

В 1916 г. Академия Наук совместно с Русским археологическим обществом за счет средств РАИК организовала экспедицию в Трапезунд, временно занятый русскими войсками, для спасения и описания древних памятников. По поручению начальника экспедиции Ф.И.Успенского Шмит вместе с художником Н.К.Клуге занимался изучением церкви Св. Софии (мечети Айя-София), замечательного памятника архитектуры XIII в.

Война и революция изменили характер деятельности Шмита. Он становится активным участником политической и общественной жизни. По словам самого Шмита, в Харькове он впервые столкнулся с русской действительностью и примкнул к так называемой «прогрессивной» профессуре, которая видела спасение страны в принятии конституции. Шмит приветствовал Февральскую революцию, а Октябрьскую воспринял как крушение всех демократических свобод.

В начале 1919 г. в Харькове установилась советская власть, но она принесла официально объявленный «красный террор» — реквизиции, расстрелы. Когда в июне 1919 г. в Харьков пришел Деникин, то его приветствовали как освободителя, и профессора Харьковского университета и других вузов решили в особом воззвании поведать миру о зверствах красных, обо всем, что происходило. Под этим воззванием поставил свою подпись и Шмит. Ф.И.Шмит не уехал в то время за границу, а остался и начал сотрудничать с советской властью, укрепившейся на Украине в конце 1919 г.

В декабре 1919 г. Шмит избирается деканом историко-филологического факультета Харьковского университета и оста-

1 ПФА РАН. Ф.800. Оп.3. Д.1079. Л.2: Письмо Ф.И.Шмита к Н.Я.Марру от 28 сентября 1915 г.

ется в этой должности до его упразднения в 1920 г. Кроме выполнения административных обязанностей, Ф.И.Шмит в Харькове «принимает самое активное участие в организации охраны памятников искусства и старины, в устройстве по-новому музеев», т.е. провел полную реорганизацию харьковских музеев.¹ В 1919 г. опубликовал книгу, посвященную вопросам музейного строительства.²

В эти годы Шмит увлекся теоретическими вопросами философии истории искусства. В 1915-1916 гг. Шмит задумал подготовить «Курс всеобщей истории искусств» и опубликовал введение к нему в виде книги «Законы истории (введение к курсу всеобщей истории искусств)», где он пытался найти «В хронологических и географических сериях памятников правильность и закономерность».³ Рецензенты, в том числе А.Н.Бенуа, подвергли книгу суровой критике и вынудили ее автора отказаться от издания самого «Курса». Свои идеи, однако, Шмит продолжает развивать, и отныне главной темой его творчества становится теория искусства и поиски путей превращения истории искусств из описательной науки в точную. Кроме того, Шмит занялся исследованием особенностей детского творчества и в 1917 г. написал книгу «Почему и зачем дети рисуют». Проблемы детского творчества интересовали его и позднее. Сформулировав еще в 1915 г. законы периодичности, преемственности и инерции применительно к истории искусства, Шмит позже нашел в марксистской литературе и даже в революционных событиях тех лет косвенное подтверждение правильности своих предположений и стал сторонником марксистской теории. В письме к Н.Я.Марру Ф.И.Шмит писал: «... Я, с первых же лекций, учу своих слушателей и слушательниц тому, что один из важнейших законов всякой истории есть закон преемственности, то (пусть) они ищут преемственности в той области, которая их преимущественно интересует – в области вопроса о началах русского искусства».⁴

1 О деятельности Ф.И.Шмита как энтузиаста музейного дела см.: РА ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1 Д.47, Л.159.; В.А.Богословский. Федор Иванович Шмит как теоретик и историк искусства. Его открытия и концепции; а так же Чистотина С.Л. Федор Иванович Шмит. М., 1994, С. 57-83, 108-146.

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

3 ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 2700. Л. 255-259.

4 ПФА РАН. Ф. 800. Оп. 3. Д. 1079. Л. 1

В 1932 г. Ф.И.Шмит писал об изменении своего отношения к исторической науке и ее задачам: «Мое политическое самоопределение повлекло за собой и новое самоопределение, научное. То, что случилось в 1917-1919 гг., означало не только полное и бесповоротное крушение моих политических идеалов – пришлось задуматься и о той странной исторической науке, которой я служил и которая оказалась бессильной не только предвидеть события, но даже объяснить их, хотя бы уже после того, как они случились! Потянуло к той методологии, которая и объясняет, и предвидит, и даже создает события. Тогда я впервые прочел «Коммунистический манифест».¹ Близкие марксизму идеи Шмит развивал в своей книге «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция», написанной и опубликованной в 1919 г, и в фундаментальной работе 1925 г. «Искусство. Основные проблемы теории и истории».

Весной 1921 г. его высокое и влиятельное служебное положение послужило причиной для привлечения его к суду за выпущенное в 1919 г. воззвание интеллигенции. Хотя прокурор требовал расстрела, Шмита судил Харьковский Чрезвычайный ревтрибунал и, «на основании исключительно моих собственных показаний, – как писал Ф.И.Шмит, – приговорил меня к трем годам общественно принудительных работ условно».² Этот приговор, т.е. судимость за контрреволюцию, он с тех пор должен был отмечать во всех анкетах.

В июне 1921 г., несмотря на отсутствие докторской степени, Шмит был избран действительным академиком Всеукраинской Академии Наук (ВУАН) и переехал в Киев. В Киеве он вел достаточно бурную административную деятельность, занимал около десятка должностей. В начале 1922 г. Шмит становится ректором Археологического института в Киеве, спустя полгода – директором Научно-исследовательского института искусствоведения. В том же 1922 г. Шмит был избран председателем вновь созданного Всеукраинского археологического комитета (ВУАК).³

Своим главным делом в Киеве Ф.И.Шмит считал исследование Софийского собора. По его инициативе и под его председательством летом 1921 г. создается Софийская комиссия

1 РА ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 45, Л. 52.

2 ЦГАЛИ СПб. Ф. 389. Оп. 1 Д. 157. Л. 34.

3 РА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 753. Л. 9: Краткий обзор деятельности Ф.И.Шмита в 1919-1928 гг.

ВУАН и принимается решение исследовать и подготовить капитальный труд об этом памятнике. Были даже планы сделать это издание международным, но им не суждено было осуществиться из-за недостатка средств, и уже в конце 1921 г. деятельность Комиссии фактически прекратилась. В 1923 г. Шмит стал директором организованного при его деятельном участии Центрального музея культов и директором Софийского собора.

В 1922 г. Шмит занимается спасением памятника от разрушения. В 1923 г. Ф.И.Шмит добивается возобновления деятельности Софийской комиссии и музеефикации Софийского Собора, директором которого он стал. В Киеве Шмит достаточно мало занимается научной работой и полностью уходит в общественную деятельность, сосредотачиваясь в основном на охране и спасении памятников старины. В 1922 г. он как член комиссии по изъятию церковных ценностей изъясил около 3000 наиболее ценных вещей у этой комиссии и вернул их в музей.

В начале 1923 г. Ф.И.Шмит подготовил работу «О социальном музее», рукописный текст которой находится в РА ИИМК РАН. В ней он отмечает, что: «Государственный и социальный строй, чтобы быть прочным, должен основываться не на насилии над массами, а на вере масс в разумность и необходимость данного строя. Вера же есть дело не отвлеченной логики, а воображения, «сердца». Огромное большинство людей живет не логическими понятиями, а конкретными образами. Кто хочет воздействовать на волю масс, тот должен не убеждать «разум», а поражать воображение.

Для того, чтобы добиться практических результатов, нужно показать все это на вещах и посредством вещей. Т. образом, музей становится средством политпросветительной пропаганды. ... Нам надобно в корне реформировать все музейное дело и создать новый тип музея, который бы служил новому строю жизни. Именно такой тип предложено выработать Постановлением ВУЦИКа, принятым еще в августе 1922 г. Этот новый тип назван в Постановлении «Социальным музеем».

Идеальный Социальный музей должен был бы состоять из 5-ти громадных отделов:

1. Отдел первобытной («стадной») культуры;
2. Отдел культуры семейно-родового быта;
3. Отдел кастовой культуры;
4. Отдел культуры города = государства;
5. Отдел капиталистическо-империалистской культуры.

Социальный музей вовсе не должен стремиться к тому, чтобы стать полною (с точки зрения истории живописи) картинной галереей, или богатейшим музеем фарфора, или музеем машин, или еще чем-нибудь в этом роде. Социальный музей должен иметь в составе своих собраний и наиболее характерные холсты живописцев, и фарфор, и машины, и костюмы, и многое другое, но все в таких количествах, которые бы соответствовали значению каждой данной отрасли творчества, в каждый данный период времени, и в такой общей массе, которую и не специалист может осилить, так, чтобы посетитель музея за подробностями не забывал о целом. Ведь смысл Социального музея XIX века заключается в том, чтобы показать, как все ширилась и углублялась пропасть, отделявшая правящий класс от «народа». ... Музей XIX века должен быть построен строго по классовому принципу.... Социальный музей имеет свои специальные задачи и вовсе не может и не должен упразднить все прочие музеи (музеи земледельческие, технические, ремесленные и т.д.).¹

Не добившись в 1923 г. денег на издание исследования о соборе Св. Софии, Ф.И.Шмит не видит смысла своего дальнейшего пребывания в Киеве и начинает искать возможность переехать в Москву или Петроград, тем более что его положение несколько изменилось. Когда в 1924 г. украинские националисты стали добиваться полной украинизации возглавляемого Ф.И.Шмитом Археологического института, он покинул Киев и перебрался сначала в Москву, а в начале следующего года – в Ленинград, где занял место директора Российского института истории искусства (РИИИ), освободившееся после ухода основателя института В.П.Зубова. Об этом периоде времени достаточно подробно пишет ученик Шмита В.А.Богословский в своих воспоминаниях.

Опосредованное знакомство Богословского со Шмитом произошло осенью 1919 г., когда он прочитал новую книгу Ф.И.Шмита «Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция» (Харьков, 1919). Богословский пишет: «Эта книга произвела на меня сильнейшее и, можно сказать, потрясающее впечатление. Я сразу убедился в том, в чем совершенно убежден и теперь (через 59 лет), когда я заканчиваю писать свои воспоминания, а именно, что Ф.И.Шмит – гениальный ученый, сделавший величайшее открытие всеобщих законов художест-

¹ РА ИИМК РАН. Ф.55 Оп. 1. Д.7. Л.1-6: Статья Ф.И.Шмита. О социальном музее. 31.01.1923 г.

венного развития человечества, отправляясь от постигнутой им сущности основных художественных стилей, их закономерной смены и их исторических вариаций».¹

Поздней весной 1923 г. произошла первая встреча Богословского с Ф.И.Шмитом, Богословский пришел к нему в Киевский Археологический институт, выразил восхищение работам Шмита и поинтересовался: «не мог ли бы он со всей решительностью попытаться стать его учеником». В ходе беседы, как пишет Богословский: «Шмит произвел на меня незабываемое впечатление своей доброжелательностью и молниеносным пониманием всего, о чем шла речь, я сразу подал заявление в Киевский Археологический Институт, куда и был зачислен на первый курс». «1923/1924 учебный год оказался последним годом существования Киевского Археологического Института. Украинские националисты, поднявшие в то время голову, захватили в свои руки общественные организации Института и стали всеми средствами добиваться полной украинизации Института. В результате Ф.И.Шмит осенью уехал из Киева, приняв пост директора Института истории искусств в Ленинграде. В Археологическом Институте возник острый конфликт между, казалось, одержавшими верх украинскими националистами и русской частью студенчества. Все это привело к закрытию по правительственному решению Киевского Археологического Института в конце 1924 г. Я лично принял решение добиваться перевода в Ленинградский университет, тем более, что сам был уроженцем Петербурга».²

Как вспоминал В.П.Зубов, кандидатура Шмита на пост директора РИИИ была выбрана им самим: «Мне удалось посадить на мое место проф. Харьковского университета, византолога Федора Шмита, человека исключительной гибкости... Вот человек, который мне нужен на том трудном повороте, на котором стоит институт, – сказал я себе».³ Назначению Шмита на пост директора РИИИ вероятно содействовал А.В.Луначарский, с которым Шмита связывали дружеские отношения.

Административная работа увлекала Шмита, похоже даже, была его призванием. На научную работу времени было очень

1 РА ИИМК РАН. Ф.55. Оп. 1. Д.47. Л. 123; В.А.Богословский. Федор Иванович Шмит как теоретик и историк искусства. Его открытия и концепции.

2 Там же. Л.128.

3 Зубов В.П. Страдные годы России: Воспоминания о революции (1917-1925). Мюнхен, 1968, С.155.

мало, и, кроме статей по истории искусства для Большой Советской энциклопедии, он за 6 лет своего директорства почти ничего не написал.

По воспоминаниям дочери Федора Ивановича П.Ф.Шмит в письме одному из своих учеников Ф.И.Шмит отмечал: «...Не верьте ученому, когда он пытается логически и разумно оправдать свои построения, – он или рисуется, или заблуждается, или оправдывается. Любить, кипеть, фантазировать, – залог научного успеха... Книжки читать – занятие полезное и нужное, но не из книжек учится ученый – книжки только помогают ему учиться... Советую не записывать значительно... потом есть, что вспомнить.

Я и сейчас поступаю по этому правилу. Мне очень тяжело, что я теперь не могу спокойно сидеть и писать, а должен заниматься полным приведением в порядок и перестройкой Института, – но я безропотно забросил все свои литературные работы и ушел в управление, в практическую живую жизнь, потому что понимаю, что в ней весь смысл и смак, а не в книжках».¹

Ученик Шмита Александр Дмитриевич Милов в своей работе «Искатель законов» рассказывает о деятельности Шмита в РИИИ. Шмит читал вводные лекции по искусствоведению, но в основном чтение всех курсов он поручал своему ученику А.С.Гущину. Шмит отмечал: «Нам нужна такая теория искусства, которая обнимала бы полностью все искусство – и «зоологическое», и археологическое, и этнографическое, и историческое, и педологическое и обнимала бы и искусство индивидуальных художников-профессионалов, искусство «народных масс» и искусство «парадное» показное, «высокое», и искусство, бытующее в нашем ежедневном обиходе. Нам нужна такая теория искусства, которая бы обнимала без исключений все искусство, а не только живопись, ваяние, словесность, драму, не расщепляла бы...поскольку все понятно только в неразрывной связи».

А.Д. Милов в своей работе пишет: «Теоретические рассуждения не вызывали особого интереса у слушателей, многие из которых воспринимали искусство эмоционально, что оно «поет свободно как птица», но размышления о его судьбе, экскурсы в прошлое с мастерским стилистическим анализом отдельных памятников, даже простой рассказ о всем виденном академиком, а

¹ РА ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 46. Л. 115: *П.Ф.Шмит*. Жизнь Федора Ивановича Шмита. Ч.П,Ш.

видел он многое, выслушивались с неослабевающим вниманием. В своих повествованиях он любил останавливаться на Древней Греции и Византии, чувствовалось, что эти темы его глубоко трогают».¹ Работа Милова очень эмоциональна, включает интересные описания обыденной повседневной жизни его сокурсников, описание эпохи и деятельности Ф.И.Шмита.

Шмит возглавлял РИИИ до конца 1930 г., пока не произошла коренная реорганизация Института, преобразованного в Научно-исследовательский институт театра и музыки. Шмит в 1928 г. попытался занять кафедру византиноведения в Академии наук, освободившуюся в сентябре 1928 г. после смерти Ф.И.Успенского. Изменилось положение Шмита и в университете в связи с преобразованиями. Были упразднены из списков университетских дисциплин предметы, относящиеся к материальной культуре Европы и России, и исключены из состава преподавателей Д.В.Айналов, Н.П.Сычев, Н.В.Малицкий, А.П.Смирнов и Ф.И.Шмит. Шмит обратился за поддержкой к Н.Я.Марру, которому писал: «При таких обстоятельствах надеяться остается лишь на какое-либо личное вмешательство. Я напишу лично А.В.Луначарскому, который меня знает и неоднократно высказывал по отношению ко мне всякие лестные чувства. Но на А.В.Луначарского надежда слабая. Больше надежды мы возлагаем на Вас».²

В 1930 г. Ф.И.Шмит перешел в Государственную академию истории материальной культуры (ГАИМК), где он состоял внештатным сотрудником с 1919 г., а штатным с 1925 г. Шмит занял скромное положение научного сотрудника ГАИМК.

26 ноября 1933 г. Ф.И.Шмит был арестован по делу «Российской национальной партии» («Дело славистов»), провел в одиночном заключении 145 суток, и был приговорен к пяти годам исправтрудлагеря, с заменой высылкой в Казахстан (Акмолинск). В Акмолинске его навестил Милов А.Д. Шмит работал в Акмолинске преподавателем гуманитарных предметов в средней школе.

В 1935 г. Ф.И.Шмита перевели в Ташкент, где он был принят на должность научного консультанта по вопросам русского и европейского искусства в Государственный музей искусств УзССР. 1 февраля 1937 г. Шмит был уволен из музея «по собственному заявлению», в ночь с 10 на 11 августа 1937 г. вторично арестован,

1 ОР ГРМ. Ф. 100. Д. 626, Л.2,5: *Милов А.Д.* Искатель законов.

2 ПФА РАН. Ф.800. Оп. 3. Д. 1079. Л. 12 11.04.1928 г.

приговорен 5 ноября 1937 г. к высшей мере наказания и 10 ноября 1937 г. расстрелян; родным было сообщено, что он отправлен в лагерь строгого режима на 10 лет без права переписки.

Сохранились письма В.И. Вернадского, Е.В. Тарле, В.В. Струве и В.М. Жирмунского, датированные 1939 г., в которых они просят власти сохранить для науки человека, которого уже два года не было в живых.

В 1956 г. Шмит был посмертно полностью реабилитирован по обоим приговорам (1934 и 1937 гг.).

Ф.И.Шмиту принадлежат 13 книг, в частности, «Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция». Харьков, 1919; «Искусство: Основные проблемы теории и истории», Л., 1925; «Предмет и границы социологического исследования». Л., 1927; Музейное дело. Л., 1929 и др, около 100 статей, в том числе на немецком, английском, французском, болгарском и украинском языках.

Архивные материалы дают подробное представление о судьбе ученого, а также о его работах и научных исследованиях. В архивах хранится достаточно много ранее неопубликованных работ, среди них такие исследования, как: «Софийский собор в Киеве. К истории возникновения», «Византийские церковные росписи XI-XII вв.», «Архитектура Болгарии», «Библиографическая картотека по истории искусства», «Барокко, как историческая категория», «Десятичная церковь в Киеве», «Закон общестственности», «О социальном музее» и др. Историко-научную ценность представляет картотека Шмита, в которой подобраны материалы об интересующих его архитектурных и художественных памятниках, а также некоторые библиографические данные¹.

Научные материалы, хранящиеся в личных архивах Ф.И.Шмита, требуют работы для подготовки их к публикации и являются важным дополнением сведений о его творчестве.

¹ РА ИИМК РАН. Ф. 55 Оп 1. Д.45,46, 24, 25, 40, 26,27; ЦГАЛИ СПб. Ф. 389. Оп 1.

Л.М. Шляхтина, Е.Н. Мастеница (Санкт-Петербург)

Становление и развитие музееведческой мысли в трудах Ф.И. Шмита

Музееведческая мысль – малоизученная, противоречивая и сложная для научной рефлексии сфера. Как научная дисциплина музееведение еще формируется, развиваясь в пограничных областях с другими науками – философией, социологией, психологией, культурологией, педагогикой и др. Музееведческие идеи, выдвигавшиеся в России с начала XIX до начала XXI века, не всегда четко сформулированы их авторами, порой недостаточно теоретически обоснованы, иногда размыты и не дифференцированы или носят описательный характер. Вследствие этого возникают трудности в собственно научном определении музееведческой мысли, исходя из критериев научности, принятых в современном познании. Но это лишь первое поверхностное впечатление, коренным образом изменяющееся при более углубленном и детальном изучении. Происходившее интенсивное накопление богатого и разностороннего эмпирического материала, способствовало постепенной кристаллизации принципов научного анализа, необходимого для становления науки и осмысления идей, которые сегодня составляют методологический каркас музееведения.

Поскольку понятие «музееведческая мысль» не является общепринятым и широко распространенным, то оно нуждается в уточнении. Под музееведческой мыслью мы понимаем те позитивные идеи, явившиеся результатом размышлений о содержании музееведения, его предмете и объекте, которым является феномен музея, об эволюции научных концепций в контексте исторического развития. Для современного понимания музееведения являются важными те высказывания, положения, концепции, содержащиеся в трудах отечественных ученых, которые оказались не просто прогнозами, а получили подтверждение в музейной деятельности. Изучение истории музееведческой мысли в России через призму социально-культурных процессов позволяет обнаружить в них присутствие тех идей, которые послужили катализатором формирования представлений о музее как о явлении культуры и социокультурном институте, призванном осуществлять сохранение, интерпретацию и трансляцию культурно-исторического опыта.

Музееведческая мысль как специфический объект анализа обращает нас к генезису отечественного музееведения в целом и позволяет выявить истоки многих теоретических подходов и научных концепций.

Одним из тех, кто генерировал и продуцировал музееведческую мысль в начале XX века и оказал влияние на ее развитие в последующие десятилетия, был академик Федор Иванович Шмит. Наш интерес к нему обусловлен тем, что он был не только выдающимся историком искусства, блестящим педагогом, но одним из основоположников теоретического музееведения.

С позиций современной науки идеи Шмита представляют интерес не только в контексте истории формирования музееведения, но и актуализируются в исследованиях новых поколений ученых. Не претендуя на всеобъемлющий характер изучения наследия Шмита и окончательность выводов, авторы статьи выделяют те направления музееведческой мысли, которые были не просто новаторскими и революционными, а оказались провидческими. Стратегически важной для развития науки идеей была предпринятая Ф.И. Шмитом попытка анализа специфических свойств музея. Так, трактуя музей как источник знания, он внес новое содержание в определение образовательной миссии музея. Он обратил внимание на задачи музея по отношению к обществу, характеризуя их как просветительские, учебные и исследовательские. Предложив классификацию музеев, Шмит опирался на запросы его посетителей, выделяя при этом следующие группы музейной аудитории: ученые и специалисты, студенты и художники, широкая публика. Это легло в основу разработанной им типологии музеев. Научный, учебный и публичный типы музеев ориентированы на разный образовательный и интеллектуальный уровень посетителя.¹

Научный музей, по мнению Шмита, это скорее лаборатория, которая создает возможность изучения материала, необходимого для исследовательской работы. Он непонятен массовому посетителю, поскольку сфокусирован на интересы ученых, и поэтому чужд тем, кто приходит в музей с другими целями, не связанными с тем, чтобы «ломать голову над научными проблемами».² Непосредственно просветительское значение Шмит

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

2 Там же. С 39.

придавал публичному музею, называя его общественно-просветительским учреждением, подчеркивая мысль о музейном просвещении «в желанном для государства направлении». Он полагал, что знание, полученное в музее, не только «сопоставимо с книжным», но и несет на себе отпечаток государственной политики. Эта мысль означала включение музея в сферу идеологии, что было естественно для исторической ситуации, в которой творил ученый. Именно в данном контексте следует понимать стремление Шмита «показать нам данного общественного человека, в данной общественной обстановке и его основной принцип создания музейной экспозиции – «не вещи ради вещей», а вещи ради людей, которым вещи рассказывают что-то нужное и важное».¹ Особую роль Шмит отводил учебным музеям «при всякой школе, общеобразовательной и профессиональной». В них «учащиеся и посредством зрения, и посредством осязания должны знакомиться с вещами и явлениями». «Учебный музей не должен быть роскошью, а должен быть хлебом насущным, местом учебы, обычным местом нормальной работы учащихся. Экспонаты должны быть теми вехами, по которым направляется ход мыслей». По его мнению, учебный музей не просто показывает вещи, а демонстрирует «при посредстве вещей некую теорию», поэтому сам отбор экспонатов в учебный музей является результатом серьезной исследовательской работы.² Таким образом, ученый полагал, что учебный музей занимается, прежде всего, популяризацией знаний. Размышляя о типологии музеев и их задачах по отношению к различной аудитории, Шмит пытался понять назначение музея, не формулируя дефиниции с позиций требований современного музееведения. Но он вполне осознанно определяет социокультурное предназначение музеев, относя к нему научное изучение явлений, процессов и закономерностей развития природы и общества, охрану памятников истории и культуры, особо выделяя воспитательную и просветительскую деятельность музея по «душевному освежению» и «культивированию» вышших способностей, которые делают человека человеком».³

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – М.-Л., 1929. – С. 235.

2 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – М.-Л., 1929. – С. 227, 235-237.

3 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. – Харьков, 1919. – С. 39.

Высказав впервые рассмотренные идеи в 1919 году, ровно через десять лет, обобщая опыт развития музейной практики и научной мысли, Шмит вновь обращается к проблеме типологии музеев. Оставаясь верным своей точке зрения на предназначение музеев и их классификацию (музеи для широкой публики, музеи для учащихся и музеи для специалистов), он развивает ее далее применительно к публичным музеям, различая их по признаку собранных материалов (естествоведческие, производственно-экономические, культурно-исторические, художественные и художественно-промышленные) или по принципу иерархической подчиненности (местные, областные и центральные). Важно подчеркнуть, что разработанная Шмитом типология музеев и сегодня является общепризнанной в отечественном музееведении и, несмотря на дискуссионность проблемы классификации, заслуживает внимания и нуждается в дальнейшем осмыслении. Научная рефлексия данной проблемы прослеживается в трудах А.М. Разгона, Д.А. Равикович, М.Б. Гнедовского и др.

На наш взгляд, особый интерес представляют идеи Ф.И.Шмита о природе музейной экспозиции. При создании экспозиции он определял тему как «исходный мотив», что корреспондируется с господствующими ныне идеями концептуального подхода в музейном проектировании. Он был первым, кто ввел понятие экспозиция, ранее господствовавшее лишь в искусствоведческом обиходе, в музееведение. Выделив в данном понятии три аспекта – консервацию, реставрацию и собственно экспозицию, Шмит утверждал, что первые два не отвечают задачам музееведа, так как он не ограничивается публикацией подлинных документов, а лишь «показывает результаты своей работы над вещественными памятниками и ансамблями памятников в музейной экспозиции», то есть в экспозиции вещей «в той или иной аранжировке».¹ Для ученого важно организовать в музее целенаправленное конструирование исторического процесса, его внутренних конфликтов и действующих лиц, создать специфическую музейную среду. Отказавшись от социологических принципов ансамблевого метода построения экспозиции, Шмит заменил понятие «ансамбль» на «повесть» или «драма», поскольку его интересовал не «симбиоз вещей», а создание образа эпохи. «То, с чем больше всего надо бороться в ... музеях – это мещанская установка на то, кто как жил и рабо-

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Л., 1929. – С. 245.

тал».¹ Таким образом, можно констатировать, что Шмит предложил новый музейно-образный метод создания экспозиции, который в дальнейшем развивается в музейной практике и теории, по терминологии Т.П. Полякова, как образно-сюжетный или художественно-мифологический. Кроме рождения идеи Шмит предложил и пути ее реализации. Он полагал, что надо определить тему, ее вещественные эквиваленты, убирать все лишнее, довести каждый предмет до уровня символа, ввести в традиционный интерьер необходимые документы и фотографии, чтобы «добиться ясности и убедительности повести», разработать маршрут в соответствии с последовательностью развития сюжета повести. Оставаясь представителем своего времени, Шмит выражал навязанный идеологией эпохи «социологический смысл» с помощью образности, применяя в построении экспозиции такие художественные средства, как сравнения, метафоры, аллегории, опережая в развитии музееведческой мысли своих коллег, которые видели в социологизации глубокий научный смысл.

Размышляя об особенностях экспозиции художественного музея, Шмит подчеркивал, что главное в них – не «прославление отдельных творцов и отдельных произведений», а показ исторического процесса. Не отказываясь от «великих мастеров», ученый подчеркивал, что их рост происходит не в абсолютном пространстве, а непременно в среде художественного быта. Поэтому основная задача экспозиционера – «изучение тех путей, какими художественная культура усваивается массами». Понятно, что в этом случае экспонаты (произведения искусства) становятся средствами выражения, с помощью которого рассказывается о тех или иных процессах, скрытых за внешними формами произведения. По отношению к художественному музею Шмит выступал сторонником организации «синтетической экспозиции» без искусственного разделения экспонатов на живопись, графику, скульптуру и пр. Он аргументировал это следующими доводами: «Мы обязаны рассматривать сами и показывать другим явления не в метафизически самодовлеющей изоляции, а в диалектической взаимосвязи.... Было бы совершенно непростительно, если бы мы вздумали отдирать еще «чистое искусство» от «прикладного»».²

1 Там же. – С. 178

2 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Л., 1929. – С.128.

Развивая идею экспозиции как образной системы, Шмит предложил ввести в экспозицию живых людей в костюмах эпохи, что сегодня с успехом реализуется в практической деятельности многих музеев в России и за рубежом. В дальнейшем анимация и театрализация как способ активизации восприятия музейной информации и особый способ ее интерпретации нашли воплощение в музейной практике, а сегодня очень активно осмысляются с теоретических позиций.

Еще одним важным аспектом музейного проектирования, предугаданного Шмитом, можно назвать эргономические критерии создания экспозиции. Он справедливо считал, что посетитель музея должен чувствовать себя комфортно на экспозиции, поэтому она должна быть небольшой и постоянно обновляемой. Свою точку зрения он объяснял тем, что, с одной стороны, посетители не будут уставать от чрезмерного количества выставленных экспонатов, а, с другой стороны, их частое обновление не только даст возможность ознакомить зрителей (особенно в музеях, страдающих от недостатка площадей) со всеми коллекциями, но и сделает посещение интересным и увлекательным. Заметим, что, основываясь на предложенной типологии музеев, ученый отвергал возможность построения универсальных экспозиций, одинаково доступных и привлекательных для разнообразной публики. Задача музееведа – «так расположить выставленные в музее вещи, чтобы они ... стройным хором возвещали то нужное и ценное, ради чего народ приглашается в музей».¹ Позже ученый подтверждает свою установку на небольшую и постоянно обновляемую экспозицию, выступая категорически за автономность каждого экспоната против перенасыщенности зрительного ряда, приводя многочисленные аргументы и яркие примеры в пользу этого утверждения. И сегодня для музейных проектировщиков и дизайнеров выставок эти проблемы, как мы считаем, остаются актуальными.

Несомненно, важными представляются для современного музееведения размышления Шмита о взаимодействии музея с публикой. Немало интересных мыслей по этому вопросу содержится в книге «Исторические, этнографические, художественные музеи». Тесно увязывая рассмотрение вопросов экспозиционной и научно-просветительной работы музеев, автор отмечает особую роль специалиста, осуществляющего контакт с посе-

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Л., 1929. – С.190.

тителем. Так, к экскурсоводу как посреднику между «повестью» или «драмой», представленной в экспозиции, и музейной аудиторией ученый предъявлял очень серьезные профессиональные требования, которые сегодня интенсивно осмысливаются в русле музейной педагогики и музееведческого образования. По мнению Федора Ивановича, музейный сотрудник должен обладать и педагогическими навыками, и умением вести беседу, направлять ее в нужном русле, подчинять внимание и руководить интересами экскурсантов, не утомляя их своими собственными теоретическими наблюдениями и высказываниями.¹

В контексте музейной педагогики как методологии и методики реализации образовательной функции музея, представляющей магистральное направление развития музееведческой мысли, стремительно развивающейся в последнее время, представляет интерес концепция детского художественного творчества, подробно изложенная Шмитом в работе «Почему и зачем дети рисуют». В ней присутствуют оригинальные авторские идеи, объясняющие природу искусства и процесс развития самостоятельного творчества ребёнка в русле основных положений биогенетической теории, которые получили развитие и в других работах ученого.²

Нельзя не сказать о том, что именно Ф.И. Шмиту принадлежит не только блестящая идея, но и инициатива ее реализации, связанная с музеем детского творчества. Благодаря его энергии и увлеченности делом, впервые были организованы два музея детского художественного творчества: в Харькове (1921) и в Киеве (1922).³ Их уникальная роль заключалась в том, что «музеи детского художественного творчества должны ставить себе не специальные и узкие задачи изучения развития детей в одном каком-либо искусстве, а должны вырабатывать методы всестороннего исследования всех художественных проявлений детей».⁴ В современных условиях эта мысль нашла не только практическое воплощение, но и дальнейшее научно-теоретиче-

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

2 Шмит Ф.И. Искусство, как фактор общественности. Искусство, как продукт общественности. // Проблемы социологии искусства. Сб. Комитета социологического изучения искусств. — Л., 1926. — С. 9-55.

3 Шмит Ф.И. Искусство как предмет обучения. — Харьков, 1923. — С. 27.

4 Шмит Ф.И. Зачем и почему рисуют дети. — М., 1924. — С. 192.

ское развитие. Ярким примером может служить исследование О.Л. Некрасовой-Каратеевой.¹

Проведенный анализ взглядов Ф.И. Шмита через призму проблем современного музееведения позволяет констатировать следующее:

- мысли Ф.И. Шмита, основанные на богатом и разнообразном личном практическом опыте ученого, имеют ярко выраженный музееведческий характер, что проявляется в их содержании и формулировке;

- в рассмотренных работах Шмит проявляет себя как теоретик музееведческой мысли, предложивший определения основополагающим понятиям музееведения (типология и классификация музеев, функции музеев, музейная экспозиция и т.д.), тем самым способствуя развитию музееведения как самостоятельной науки, обладающей своим терминологическим аппаратом;

- продуцируя оригинальные идеи, которые являлись новаторскими для своего времени, он определил векторы и стратегии развития музееведческой мысли в будущем.

¹ Некрасова-Каратеева О.Л. Детское творчество в музее: Учеб пособие. – М., 2005. – 207с.

В.Н. Сорокина (Санкт-Петербург)

Динамика историко-культурного процесса в социологии культуры Ф.И. Шмита

Социологию культуры Ф.И. Шмита, как и все социологические работы 20-30-х годов, надо рассматривать лишь в контексте эпохи, адекватно реконструировать которую, несмотря на обилие казалось бы изученных и очевидных фактов, современной науке довольно трудно. Однако понятно, что сложность, противоречивость и трагичность тех лет не могли не отразиться как на судьбах ученых, так и на их теоретических исканиях. Поэтому некоторые суждения в работах этого периода с точки зрения современной интерпретации определенных культурных и исторических феноменов кажутся отнюдь не очевидными, а иногда и наивными. Тем не менее, в этих утверждениях зачастую содержатся блестящие догадки, гипотезы и прогнозы, которые в современной науке активно развиваются иногда, к сожалению, без ссылки на первоисточник.

Ф.И. Шмита обычно относят к когорте так называемого «социологизированного искусствоведения». Он безусловно испытал влияние исследовательского метода, который господствовал тогда во всех гуманитарных науках. Как и многие ученые, он прошел школу социологического редукционизма. Однако, несмотря на видимую схожесть подхода к изучению искусства, каждый из исследователей все-таки работал с определенным культурным материалом, имел собственный жизненный опыт, свои установки и свои культурологические пристрастия. Поэтому, несмотря на то, что имя Шмита, как правило, употребляют с именами тех, кто последовательно и жестко применял эти исследовательские принципы при анализе истории и теории искусства, его позиция, его подходы и оригинальная гипотеза историко-культурного процесса значительно, а иногда и кардинально отличается от других представителей этого направления. Осмыслению исторического процесса, вопросу о том, как движение искусства сопряжено с движением истории, Шмит посвятил немало своих работ. Вот лишь некоторые из них: *Законы истории*. Введение к курсу всеобщей истории искусств. Вып.1, Харьков, 1916; *Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция*. Харьков, 1919; *Искусство как пред-*

мет обучения. Харьков, 1923; статья «Диалектика развития искусства» (Журн. «Под знаменем марксизма», 1924, № 12); Искусство. Основные проблемы теории и истории, Л., 1925; Проблемы методологии искусствоведения. (Сборник «Проблемы социологии искусства». Л., Academia, 1926). В этом году вышел как брошюра отдельный оттиск этой статьи под заголовком «Искусство. Проблемы методологии исследования». В 1927 и 1928 г. выходят два издания его наиболее известной работы «Предмет и границы социологического искусствоведения». И, наконец, в 1930 г. он публикует последний свой теоретический труд – статью «Стадиальность и историзм». (Яфетический сборник, VI, Л., 1930.) Как свидетельствует этот, далеко неполный перечень работ Шмита, посвященных проблемам историко-культурного знания, он занимался ими на протяжении почти 15 лет. В этих работах, как, впрочем, и во многих других, Шмит вычленяет несколько основных, с его точки зрения, проблем, решение которых позволит наиболее точно воспроизвести динамику историко-культурного процесса. Вот лишь некоторые из них: 1) как понимать искусство; 2) методология его исследования; 3) что такое социологическое искусствоведение – вопрос, непосредственно связанный с предыдущим; 4) построение исторического процесса, 5) принципы классификации исторических фактов; 6) проблема стадиальности и скорости исторического процесса, его волнообразного, циклического развития; 7) согласование яфетической теории Н.Я. Марра с историей и связи его теории с концепцией историко-культурного развития Шмита.

Следует заметить, что многие из концептуальных положений Ф. Шмита были проанализированы в 70-80-ые годы прошлого столетия, когда его имя впервые за долгие годы вышло из тени незаслуженного забвения. (Работы Н.И. Ушаковой, доклад В.Н. Прокофьева на заседании клуба московских искусствоведов 29 февраля 1980 года о биографии ученого и его теории прогрессивного и циклического развития искусства, который был впоследствии напечатан в сборнике статей «Советское искусствознание 80, второй выпуск.») В конце 80-х годов были защищены кандидатские диссертации Сыченковой Л.А., Пивненко А.С., Кулаева К., посвященные различным аспектам научной деятельности Ф.И. Шмита.

Так как к настоящему времени накоплен определенный аналитический материал по цикло-фазо-секундной теории раз-

вития истории и культуры Ф.И. Шмита, мы остановимся лишь на последних двух проблемах, обоснованию которых посвящена статья «Стадиальность и историзм» и некоторые другие его работы. Говоря о связи истории и развития языка, Шмит считает, что заслуга яфетической теории состоит в том, что «факты лингвистические были введены в систему фактов материальной культуры, и на первый, наиболее важный план выдвинулся вопрос о «стадиальности», о тех ступенях развития, по которым одинаково восходят все люди, какой бы «расе» они, по своим антропологическим признакам, ни принадлежали»¹. На первый взгляд, здесь напрашиваются аналогии с концепциями О. Шпенглера и Д. Вико. Последним Шмит искренне восхищался и многократно цитировал (на итальянском языке) в своей работе «Предмет и границы социологического искусствоведения», сетуя, что имя этого ученого незаслуженно забыто. Обращение к Вико не случайно, поскольку вся III книга Вико повествует «об изменениях языка в соответствии с общественными организационными формами: каждому из выделенных им периодов Вико ищет соответствие не только в лексическом подборе слов, но и в строе речи, — он делает попытку создать целую лингвистическую палеонтологию, или, во всяком случае, археологию»². Именно у Д. Вико Шмит находит «методологически правильный путь к разрешению наиболее жгучих научных проблем»³. Под этими проблемами Шмит подразумевает комплексное исследование историко-культурного процесса. Именно поэтому его интересует яфетическая теория, поскольку, включая лингвистические факты в систему фактов материальной культуры, она перестает быть чисто филологической теорией. Однако, встав на этот путь, она столкнулась с так называемым «внешне-точным историзмом». Это касается прежде всего «абсолютной хронологии», которая противоречила «стадиальности» и «стадиальным выкладкам и построениям». Но из этого с точки зрения Шмита, вовсе не следует, что яфетическая теория и фактическая история не связаны друг с другом и существуют сами по себе. Он считает, что Н.Я. Марр пытается найти пути согласования яфетической теории с историей «в своем

1 Шмит Ф.И. Стадиальность и историзм. Яфетический сборник VI, 1930, с. 1

2 Шмит Ф.И. Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1928, с. 110-111.

3 Там же, с. 111.

знаменитом афоризме о «пирамиде языков», которую надо поставить не на вершину (=«проязык»), а на основание: другими словами, единство человечества надо искать никак не в первобытном прошлом, а в далеком будущем»¹. Для того, чтобы уточнить аллегорию Н.Я. Марра, Ф.И. Шмит делает акцент на понятие скорости исторического процесса. Выдвигая гипотезу, согласно которой переход из одной стадии развития в следующую «совершается в разной материальной обстановке» с неодинаковой скоростью и интенсивностью, он делает вывод, что, учитывая эти обстоятельства, можно легко объяснить «существование в каждый данный абсолютно хронологический момент и передовых и реликтовых форм производства, общественных отношений, языка и т.д.»². Поскольку понятия стадийности и скорости исторического процесса тесно связаны, они должны изучаться параллельно. Выдвинув эту гипотезу, Шмит тем не менее констатирует, что «при всей несомненности последовательности определенных стадий, самый принцип этой последовательности не удастся уловить».³ Историкам давно известно, что моменты «прогресса» как-то странно чередуются в истории с моментами «регресса». Такое волнообразное движение характерно даже «в пределах сравнительно небольших отрезков общего исторического процесса...» Из этого вовсе не следует, что «стадийность – есть просто классификационный принцип, придуманный историками-систематиками»⁴. Это опровергают факты, поскольку «за каждым спадом следует новая волна, гребень которой поднимается объективно выше предшествующей», и ряд примеров показывает, что «глубина провала между двумя гребнями находится в каком-то взаимоотношении с высотой последующей волны...»⁵. Эти выводы Шмит иллюстрирует примерами из истории искусства, которые подтверждают идею о том, что исторический процесс – это не непрерывно восходящая линия. То же самое Шмит видит и в области развития языка. Ряд «фонетика-лексика-синтаксис» с точки зрения формальной логики совершенно безупречен, но с точки зрения исторической действительности он со-

1 Шмит Ф.И. Стадийность и историзм. Яфетический сборник VI, 1930, с.2.

2 Там же, с. 2

3 Шмит Ф.И. Стадийность и историзм. Яфетический сборник VI, 1930, с.2.

4 Там же, с.3.

5 Там же, с.4.

вершенно нелеп..., поскольку в действительности «никакой человеческий коллектив никогда, конечно, не занимался длительно выработкою одного только репертуара членораздельных звуков, с тем, чтобы лишь по окончании всей этой работы из установившихся звуков образовывать нужные для жизненного общения слова...»¹.

В итоге Шмит приходит к выводу, что яфетическая теория в начале своего развития изучала некоторые очень специальные лингвистические вопросы, а затем расширила свое предметное поле, сделав предметом своего исследования и другие лингвистические вопросы, а также и вопросы истории материальной культуры.

Выводы, к которым пришел Н.Я. Марр с совершенно другой стороны, на основании совершенно другого материала, чем тот, из которого исходил Ф.И. Шмит, во многом поразительно сходятся. Во-первых, закономерность развития языка и мифа. В Предисловии к IV-ому Яфетическому сборнику, излагая состояние яфетидологии в этот момент, Марр пишет: «Устанавливается закономерность, обосновываемая связью с историей материальной культуры, имеющей соответственные этапы развития и прежде всего от последней истории (й) общественности, ее не только форм, но и особенно мировоззрений. Роль общественности, однако, еще более конкретна в творчестве речи и в дальнейшем ее развитии путем скрещения». Для Марра закономерность развития языка – несомненна, так же как для Шмита несомненна закономерность развития искусства. И тот, и другой из своего материала пришли к общему для них обоим выводу о закономерности развития всего человеческого общества в целом.

Развитие совершается по определенным этапам – периодам. Но эти этапы развития речи и общества Н.Я. Марром не намечены с такой определенностью, как у Ф.И. Шмита. Основной интерес Марра – в раскрытии корней языка, в выяснении процессов его возникновения и связей с другими явлениями общественной жизни, тогда как Шмит свое внимание переносит на исторический процесс развития общества и его искусства от момента его возникновения, вплоть до наших дней. Тем не менее, яфетидологией вскрыты три следовавшие друг за другом стадии развития общества – первобытная до яфетическая, яфе-

1 Шмит Ф.И. Стадиальность и историзм. Яфетический сборник VI, 1930, с.4.

тическая, после яфетическая стадии, которые соответствуют первому, второму и третьему циклу теории Шмита.

Далее, развитие образного мышления. С убедительной очевидностью яфетидологией вскрыта диффузность первобытно-человеческого образного мышления, построенного на дологических нормах и сказавшегося как в языке, так и в миросозерцании – мифе. Это диффузное первобытное мышление непрерывно эволюционирует по пути все большей дифференциации и приходит, наконец, к мышлению логическому.

И, наконец, последнее. Невозможность изолированного, только в пределах одного своего материала, изучения языка и искусства и необходимость комплексного изучения этих явлений со всеми другими проявлениями общественной жизни – миросозерцанием, религией, общественно-политическим строем и т.д., причем, в круг исследования должны быть вовлечены культуры всех существующих на земле народов, независимо от того уровня развития, на котором они находятся.

А.С. Дриккер (Санкт-Петербург)

Эволюционный цикл художественной культуры (к развитию теории Ф.И. Шмита)¹

Одна из особенностей сознания – страсть к построению весьма абстрактных схем, моделей, прогнозов. Вероятно, это реакция сознания на собственную удивительную структуру, в которой пластичные нити судьбы органично оплетают кристаллы случая.

Жизнь протекает между полюсами абсолютной случайности рождения и неумолимой детерминации смерти. Но человеческие чувства и мысли слишком сложны, горды, чтобы принять однозначность столь жесткого пути или признать торжество бессмысленного произвола. С другой стороны, робкая душа трепещет, как тростник, отшатываясь от неумолимой безликости рока и не меньше пугаясь безжизненности равнодушной игры природы.

Лишь победив страх, человек получает надежду за фатальностью найти высшую свободу, а за слепым случаем – глубокий смысл. Так что при очевидных недостатках поиски общих закономерностей абсолютно органичны для устремления человека к решению загадки бытия и более того – насущны в движении к некоему желанному преображению.

Теория длинных циклов

В развитии искусства можно, условно говоря, выделить два класса процессов: коротко- и длинноволновые. Если первые имеют достаточно много убедительных и разработанных трактовок (чередования «ренессансо-» и «барокко-подобных» стилей в теории Вельфлина, конструктивных и декоративных стилей согласно Кон-Винеру, колебания между романтическим и гуманистическим художественными мировоззрениями по Кшижановскому, конструктивный принцип Тынянова), то в теории «эпохальной» эволюции положение совсем иное. В 20-м веке гегелевская картина саморазвития всемирного Духа или метафора А. Ригля о становлении художественной воли уже не соответствуют актуальным научным и культурным критериям.

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ, грант № 04-06-80215-а.

Первым серьезно поставил вопрос о закономерностях – определенной периодичности – в глобальном эволюционном движении искусства все тот же Вельфлин¹, а стройную, значительную теорию предложил Федор Иванович Шмит.

В художественной культуре от верхнего палеолита до наших дней Шмит усмотрел и обозначил отчетливые эволюционные признаки²:

1. Эпохи разделяются решительной сменой ориентиров искусства.

2. В эпохальном движении наблюдаются два противоположных принципа развития искусства: «подражания» или «отражения» видимой реальности и противоположный — «выражения» или объективации общих идей.

3. Повторяемость сходных (на разных уровнях) явлений и отмеченных принципов в эволюционном процессе, периодическое чередование доминирующих ориентиров.

Ф.И. Шмит³ выявляет очевидную закономерность движения художественной культуры: начинаясь с «подражательной», реалистической эпохи, искусство переходит в фазу обобщения, абстрагирования, по завершении которой вновь, на «следующем уровне», расцветает искусство отражения окружающего мира. В эпохальном ряду Мадлен — Ориньяк, античность — средневековье, Новое время — Новейшее отчетливо прослеживается периодическое чередование эпох иллюзионистских и концептуальных.

К сожалению, труды Шмита долгое время оставались практически неизвестными, а вот работы Гомбриха⁴, пришедшего к подобным выводам на полстолетия позднее, принесли ему широкое признание.

Теория Шмита весьма плодотворна. Она убеждает и заставляет мысль работать, порождает вопросы: 1) каким образом реализуется переход на новый уровень, если культура отвергает предшествующие установки? 2) почему происходит смена доминантных принципов? 3) как она свершается?

1 Вельфлин Г. Основные понятия теории искусств. М.-Л.: Academia, 1927.

2 Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. М.: Советский писатель, 1981.

3 Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. М.: Советский писатель, 1981.

4 Gombrich E.H. A Study of Art. Oxford: Phaidon press, 1977.

Чтобы ответить на эти вопросы и осмыслить теорию Шмита, нужно взглянуть на проблему шире.

Искусство и технология

В метафоре Гераклита жизнь – это огонь. Культура живет, раздувая пламя, в котором она сгорает и возрождается, как птица Феникс. Но, развиваясь по своим внутренним, имманентным, космическим законам, для самообновления культура использует инструментальный, технологический способ материализации.

Попытаемся закономерности эволюции искусства – самого тонкого, высокого проявления культуры – связать с динамикой не только в сфере духовной, но и в технологической, и в социальной.

Сфокусируем внимание на том, что смена доминантной, эпохальной ориентации искусства сопровождается решительным обновлением видов искусства. В динамике художественной жизни рушится привычная иерархия, некоторые виды культура забывает, зато стимулирует возникновение других. С приходом после средневековья Нового времени появляются, например, многожанровая светская литература и симфоническая музыка. Ораторское же искусство, «как отрасль художественной культуры исчезло, исчезло неизбежно и неотвратно, потому что его рождение и расцвет возможны были лишь в условиях изустности основных форм социальной коммуникации»¹. Также практически вымирает по мере развития книгопечатания искусство сказителей, а литерный набор вытесняет искусство каллиграфии.

К началу XX века завершается очередная эпоха, и искусство как чуткий барометр реагирует на атмосферные перепады. Утрачивает ведущее положение живопись, уходит из активной творческой практики опера бель канто, «Мы идем от оперы к драме с музыкой», — предугадывала пути искусства 20-го века Комиссаржевская². На лидирующую позицию выдвигается кинематограф.

¹ Каган М.С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. С. 263.

² Опера. // Музыкальная энциклопедия в 4-х томах. М.: Советская энциклопедия, т. 4, 1978. С. 142.

Объяснять историческую смену видов в развитии искусства можно, как Тэн, влиянием «среды»¹ или, как Шпенглер, свойств «души культуры»². Попробуем, однако, найти более конкретные причины подобного явления, некий аккумулирующий признак.

Смена видов искусства представляет собой переход к новому художественному языку. Но переход от одного языка к другому точнее всего описывается как вариация систем кодирования и носителей информации. Тогда появление новых видов искусств должно определяться сменой носителя информации и способа кодирования, то есть системы записи информации. Посмотрим, так ли это?

Перенос изображения на доску или полотно, рождение неизвестных ранее музыкальных инструментов (появление новых носителей информации) знаменует возникновение европейской живописи и симфонической музыки; воспроизведение текста посредством набора литер и тиражирование его с помощью печатного станка или развитие нотного стана, возникновение темперированного звукоряда (применение новых систем записи информации) — расцвет литературы и поэзии, концертной симфонической музыки и оперы.

В таком непрерывном инструментально-информационном развитии художественная культура, завершая очередной эволюционный цикл — по Шмиту — отрицанием отрицания, возвращается к вечным темам заново, но закрепляемые на технологическом уровне обретения не утрачиваются. Они аккумулируются, открывая культуре и искусству новые языковые возможности — развитую, усовершенствованную систему кодирования, которая и представляет отмеченный Шмитом следующий уровень. Но каковы же причины чередования эпох, тех тектонических сдвигов, которые столь болезненно переживаются и людьми и культурой? Отчего бы искусству не развиваться успешно в русле господствующей доминанты?

Искусство для искусства

Какова общая, глобальная тенденция культуры, искусства, самого *homo sapiens* как их носителя? Это постоянная экспан-

1 Тэн И. Философия искусства. Л.: Наука, 1933.

2 Шпенглер О. Закат Европы. М.: Искусство, 1993.

сия, расширение сферы влияния. Человек заселяет всю доступную поверхность Земли, а сегодня готов освоить и иные планеты. Культура не знает застоя: она или наступает или гибнет.

Чтобы понять, как подобная тенденция проявляется в развитии искусства, рассмотрим наиболее благоприятную для анализа эпоху Нового времени (еще достаточно близкую и понятную, но уже исторически обозримую). Это буржуазно-аристократическое время с еще активными феодальными признаками — время культуры элитарной. И искусство Нового времени — элитарное искусство строго иерархичного общества, выделяющего такой специализированный вид познания и продуцирующего те виды искусства (роды и жанры), которые обеспечивают передачу художественной, эстетической информации от наиболее чуткого элемента — художника к представителям довольно узкого образованного слоя.

В условиях пострелигиозной культуры искусство развивается в постоянных стилевых изменениях, достигая вершин в тех образцах, которые сегодня получили всеобщее признание как классика (наряду с античной). Классическая литература, музыка, философия. Что же препятствовало дальнейшему удивительному восхождению к вершинам духовности? Что произошло в новом 20-м веке, что определило кризис классического искусства? Чем объясняется революция авангарда? Чтобы ответить на эти вопросы, искусство следует включить в контекст социальный.

На протяжении столетий художники, условно говоря, писали полотна для художников. Или для писателей. Искусство «классического» периода Нового времени, в большей или меньшей степени, — «искусство для искусства». Оно не нашло (или не искало) такой системы эффективного кодирования, которая была бы способна обеспечить восприятие широкой аудиторией. Главная проблема искусства на протяжении и 19-го и 20-го века — не писатель, а читатель, не художник, а зритель.

Искусство для народа

20-й век — век «восстания масс» в корне меняет положение. Когда осел дым пожаров после Второй мировой войны, выяснилось, что казавшийся незыблемым, вечным буржуазно-аристократический мир исчез, как зимний пейзаж в межсезонье. Демократизация общества и развитие массовых комму-

никаций сделали грамотность практически всеобщей, увеличили во много десятков, даже сотен раз (в условиях демографического взрыва) количество потребителей культурного продукта. Недостаточная эффективность классического искусства заставила искать способы интенсифицировать эмоциональное воздействие. Особенности искусства 20-го века — реакция художественной культуры на сложившуюся ситуацию.

Устремления многочисленных авангардных течений начала века можно интегрально представить как поиски принципиально нового языка, развитие в рамках стилевой эволюции исчерпалось. Искусство, включая в свой инструментарий все достижения технического прогресса, занялось поисками новых видов, обеспечивающих контакт с массовой аудиторией: кинематограф, телевизионное искусство, новые музыкальные жанры.

Недоступный «культурный ценз» классического искусства отсекал подавляющее большинство новых абонентов, число которых выросло не плавно, а скачкообразно. Гигантская, неожиданная проблема. Решить ее в рамках художественной традиции, путем стилевых или видовых изменений оказалось принципиально невозможно. Проблема воздействия искусства на массового зрителя должна была решаться в иных координатах, определять иной принцип воздействия.

Конечно, хотелось бы описать новую модальность, используя известные категории теории искусств. Однако категории жанра и даже рода искусства не подходят для данной цели. Чтобы охарактеризовать общую «эпохальную» направленность искусства, требуется, какое-то дополнительное дихотомическое деление, которое условно назовем делением на типы искусства.

Тип искусства, порождаемый веком массового зрителя, обозначим как тип «демократический». В отличие от «классического», с его высоким культурным цензом и строго индивидуализированным воздействием, искусство «демократического» типа доступно самой широкой аудитории.

Так как «демократическое» искусство появляется позднее «классического», введем признаки, качественно отличающие «демократический» тип от «классического»¹:

1) использование в собственных целях готового, известного языка «классического» искусства;

1 Дриккер А.С. Эволюция культуры: информационный отбор, СПб.: Академический проект, 2000.

- 2) упрощение языка;
- 3) применение повтора как главного способа, обеспечивающего надежность коммуникации.

В качестве центрального и определяющего аспекта художественной культуры Новейшего времени следует выделить расширение сферы действия искусства. «Демократическое» искусство снимает (или снижает) многочисленные барьеры и цензы (социальные, образовательные, психологические), используя упрощенные, укороченные коды, и за счет этого многократно увеличивает аудиторию.

Для реализации накопленного в культуре и искусстве потенциала, для решения проблемы зрителя требуется иное в сравнении с классическим искусством. И новое искусство является в виде «демократического» (по большей части никак не совпадающего с представлениями Рескина, Врубеля или Малевича), хотя именно оно определяет основную эстетическую, а следовательно и эмоциональную, доминанту времени. Китч можно ругать, китчем можно пугать, но, как отмечает Моль, «...система китча должна рассматриваться как демократическое искусство, которое фактически составляет 95% общего эстетического воздействия в обществе»¹.

Циклы Шмита в информационной модели

Взгляду, охватывающему искусство и Нового и Новейшего времени, открывается определенная закономерность. Эволюционный цикл художественной культуры может быть представлен состоящим из двух этапов: «классического» (элитарного) и «демократического» (эгалитарного). На каждом этапе в эволюционном отборе выделяется доминирующий тип искусства – обеспечивающий оптимальные для данной эпохи темпы экспансии культуры.

На первом, «классическом», этапе художественная культура наращивает степень эмоциональной сложности, используя принцип дифференциации, расходуя ограниченный ресурс на эмоциональную реорганизацию тонкого верхнего слоя общественной иерархии.

По мере реализации, аккумулируя ресурс, художественная культура переходит в следующую фазу, распространяя в виде

¹ Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. С. 280.

доступного «демократического» искусства усложненные эмоциональные принципы на широкие слои зрителей, разрушая жесткие нормы и размывая устаревшую иерархию.

Художественная культура Нового времени это культура общества с четкими социально-экономическими перегородками, барьерами, ограничивающими доступ к культурным ценностям. Но, развивая и усложняя картину мира, искусство Нового времени является одной из главных духовных предпосылок кардинальных перемен в социальной практике: научно-технической революции, «восстания масс», демократизации, которые открывают доступ к культуре миллионам, миллиардам.

Итак, цикл развития представляет собой чередование эпох искусства «классического» типа, искусства эмоционально усложненного, рассчитанного на верхние слои иерархичной общественной структуры, и искусства «демократического» типа, искусства, предназначенного для развития и психологического совершенствования на всех социо-культурных уровнях.

Период завершается, когда этические и эстетические принципы исчерпываются. Сегодняшний очередной кризис культуры – завершение цикла Нового – Новейшего времени, цикла, в котором формировался человек социальный. Преддверие новой культурной парадигмы, этапа психологической перестройки – зарождения нового класса чувств.

Длинноволновая цикличность может интерпретироваться как результат отбора, который направляет эволюцию культуры по пути исторического информационного ускорения, обеспечивает психологическую адаптацию общества к изменениям культурной среды.

Принцип дифференциального усложнения — достаточно общий принцип, что дает основания к его экстраполяции. Распространяя предложенную схему на искусство предшествующих отдаленных эпох, мы получим ряд эпох: античность («классический» тип) — Средние века («демократический» тип), Новое время («классический») — Новейшее («демократический»).

Чередование эпох помимо отмеченной Шмитом смены ориентиров характеризуется сменой главенствующих видов искусств, отвечающих времени. Именно это видовое развитие искусства, интегрируя в технологическом опыте культурные новации, создает условия для поступательного эволюционного процесса.

Выявленная Шмитом эволюционная закономерность, исходящая из имманентных тенденций искусства и определяющая художественные ориентиры культуры в ее историческом движении, повторно и независимо была открыта Гомбрихом спустя полвека. Современный культурологический анализ, где искусство рассматривается в совокупности с технологическими и социальными процессами, подтверждает и подкрепляет теорию Шмита, в которой автор выделил наглядные колебания художественной культуры между этапами «отражения» и объективации общих идей или, в транскрипции Гомбриха¹, фазами «иллюзионистского и концептуального» искусства.

Единый результат, полученный в различных подходах, — свидетельство необычайной научной прозорливости первооткрывателя. Более того, это единство показывает, что в эволюции искусства отображается (конечно, в трансформированном виде) движение всего культурного космоса, и служит аргументом в пользу гипотезы о едином принципе мироустройства.

Найденный Шмитом алгоритм — чередование двух глобальных тенденций: вначале эстетизация художественной жизни, а вслед за тем снятие противостояния мира «чистой красоты» и практической жизни, — безусловно является базовым и важнейшим алгоритмом эволюции культуры.

1 Gombrich E.H. A Study of Art. Oxford: Phaidon press, 1977.

М. Чеснокова (Санкт-Петербург)

Проблемы музейной экспозиции: актуальность идей Ф.И. Шмита

Современные тенденции развития музейной экспозиции тесно связаны с музейной коммуникацией, то есть процессом передачи информации, значений, смыслов, происходящим в музее. Понятие музейной коммуникации было введено в научный оборот в 1968 году канадским музеологом Д.Ф. Камероном, определившим её как процесс общения посетителя с «реальными вещами», одним из условий которого является способность создателей экспозиции выстраивать «невербальные пространственные «высказывания»¹. Однако о языке музея и о музейном «предложении» заговорили задолго до 1960-х годов. В своей книге «Музейное дело. Вопросы экспозиции», вышедшей в 1929 году, Ф.И. Шмит писал: «Музей должен быть книгой, в которой – только не словами, а вещами, излагаются мысли, которые интересны и нужны посетителю, и книга (а особенно, иллюстрированная книга) стремится быть музеем, в котором только не сами вещи показываются, а словами и рисунками дается представление о вещах»². Но не только сравнение музея с книгой, экспозиции с текстом сближает идеи Ф.И. Шмита и современный коммуникационный взгляд на экспозиционную работу. Коммуникационный подход характеризуется несколькими основополагающими чертами, среди которых можно выделить следующие: он является антропоцентрическим, то есть «ставит во главу угла не предмет, а человека» и диалогическим, то есть в процессе общения участвуют несколько активных субъектов³. Этот подход, названный в недавно изданной «Музейной энциклопедии» «принципиально новым», мы встречаем в работах Ф.И. Шмита⁴.

Главный принцип, которому следует Ф.И. Шмит: «стержень экспозиции должен быть человек»⁵. Говоря о создании му-

1 Гнедовский М.Б. Коммуникация музейная//Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т.1. С. 283.

2 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С.53.

3 Гнедовский М.Б. Коммуникация музейная//Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т.1. С. 283.

4 Там же. С. 283.

5 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С.237.

зейных экспозиций, Ф.И. Шмит исходит из разработанной им самим классификации музеев, основанной на структуре музейной аудитории. «Раз музейные вещи собираются, сохраняются и показываются не ради них самих, а ради тех людей, которые из их рассмотрения могут почерпнуть нечто для себя ценное, то при устройстве музеев мы, ясно, должны исходить не от вещей, а от тех людей, для которых музеи существуют...», – писал Ф.И. Шмит в книге «Музейное дело. Вопросы экспозиции»¹. «В том, что хранится для показа, хозяином является человек, которому музейные экспонаты показываются; и от человека мы должны исходить, устанавливая типологию музеев. Люди по уровню своего развития и по своим потребностям различны, а потому различны должны быть и музеи... Основных типов музеев, требующих совершенно разных методов подбора и показа материала, мы различаем, все-таки, именно три – музеи научные для специалистов, музеи учебные для учащихся всех категорий, музеи публичные для массового посетителя»².

В вопросе о типологии музеев Ф.И. Шмит оказался ближе к современной трактовке, чем его современники: если на первом Всероссийском музейном съезде, проходившем в 1930 году, И.К.Луппол, заведующий сектором науки Наркомпроса РСФСР в основном докладе отрицал правомерность такой классификации, то в Большой Советской Энциклопедии, изданной спустя более сорока лет, указывается, что «тип музея определяется его основным общественным назначением»³.

Что же касается собственно создания экспозиций в музеях различных типов, то в своей книге «Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела», вышедшей в 1919 году, Ф.И. Шмит пишет: «Вопрос о размещении экспонатов в учебных и публичных музеях имеет гораздо большее значение, чем ему обычно придают»⁴. Ф.И.Шмит заявлял о необходимости учитывать при создании экспозиции психологию зрительного восприятия и психологию внимания. В особенности это касается экспозиций художественных музеев. «Мы должны принять к неуклонному соблюде-

1 Там же. С.52.

2 Там же. С.53-54.

3 Разгон А.М., Ревякин В.И. Музеи // Б.С.Э.-3-е изд. М., 1974. Т.17. С. 85

4 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 50 (Школьная и внешкольная библиотека под редакцией Д.Г. Панаяди).

нию правило, что всякое художественное произведение должно быть изолировано так чтобы зритель, глядя на него, видел бы только его и без особого напряжения мог сосредоточиться на нем»¹. Для нас кажется очевидным, что информационный и эстетический потенциал предмета не может раскрыться в условиях “скученности”, чересчур близкого соседства с другими произведениями, но эти слова написаны в 1919 году. Принципы развески произведений живописи в то время допускали размещение их плотными группами, зачастую - в несколько ярусов. «Так устраивать картинную галерею можно, конечно, но при том неперменном условии, чтобы ни на секунду и не вспомнить о публике», - с иронией пишет Ф.И. Шмит². Он предлагает принципиально иной подход, суть которого он излагает, постоянно прибегая к аналогии между музейной экспозицией и театральной постановкой, а также – концертом. О театрализации здесь не говорится (хотя Шмит скажет о ней позже), в данном случае, суть аналогии – в другом: «музыкант никогда не допустит, чтобы в одно время для одной и той же публики в одном и том же помещении исполнялись несколько разных номеров. Театральный режиссер попросил бы упрятать в сумасшедший дом антрепренера, который... пожелал бы одновременно разыгрывать драму и оперетку на одних и тех же подмостках», точно так же невозможно и полноценное восприятие зрителем произведения искусства, находящегося в музее, если нет возможности сосредоточить внимание на нем одном³. В настоящее время эта идея Ф.И. Шмита реализовалась в концепции музея одной картины, открытого в 1983 году в Пензе. Музей, являющийся филиалом Пензенской картинной галереи, знакомит зрителей с произведениями русской и западно-европейской живописи из крупнейших музеев России. Картина демонстрируется в камерном зрительном зале. Продолжительность сеанса – 45 минут. В течение этого времени происходит «единое эмоциональное воздействие слова, музыки и изображения», демонстрируются слайд-фильмы, используются литературно-музыкальные композиции⁴. В концепции этого музея мы находим отражение и

1 Там же. С.52.

2 Там же. С. 49.

3 Там же. С. 50.

4 Сазонов В.П. Одной картины музей//Российская музейная энциклопедия. М, 2001. Т.2. С. 46 -47.

другой идеи Ф.И. Шмита, а именно – предложенного им принципа переменности. Этот принцип заключается в постепенной частичной замене одних экспонатов другими, которая, по мнению Шмита, должна постоянно происходить в музее, рассчитанном не на туристов, а на посетителей, постоянно проживающих в данной местности. Посетители в этом случае получают возможность «находить новые произведения искусства, или с радостью узнавать давних знакомых, исчезнувших уже много времени тому назад и теперь вновь всплывающих»¹. Такая система, по мысли Шмита, решает целый ряд задач: она позволяет «сделать так, чтобы каждый, уходя из музея, уже предвкушал то удовольствие, которое он получит, когда придет в следующий раз» и вместе с тем дает возможность выставлять произведения в лучших для восприятия условиях; демонстрировать большую часть коллекций и увеличивать их при незначительном увеличении помещений.

Полноценному восприятию способствует не только грамотное размещение экспоната, но и организация экспозиционного пространства с учетом создания комфортных условий для посетителя. «...Раз желательно длительное созерцание художественных произведений, нужно дать публике возможность посидеть перед ними...», – писал Ф.И. Шмит в книге «Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела»². «Не надо бояться, что избыточные стулья превратят музейные залы в излюбленные места для нежных встреч: пока голубки потихоньку воркуют и никому не мешают, – пусть воркуют и в музее...», – не исключено, что подобное заявление может возмутить кого-то и в наши дни, тем более удивительно, что высказано оно почти девяносто лет назад – в 1919 году³.

Обратим внимание, что всё вышесказанное относится к учебным и публичным музеям. Научный музей, по мнению Ф.И. Шмита, «есть лаборатория и архив»⁴. Требования к экспозиции такого музея следующие: «материал должен храниться в образцовом порядке, так, чтобы каждый отдельный предмет и каждая серия предметов могли быть немедленно извлечены,

1 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 48. (Школьная и внешкольная библиотека под редакцией Д.Г. Панадиади).

2 Там же. С. 52.

3 Там же. С. 52.

4 Там же. С. 44.

как только они понадобятся... Научный музей – это надо всегда помнить - существует для ученых специалистов и должен быть приспособлен к их работе»¹. При всей бескомпромиссности такого подхода, именно он часто применяется и в наши дни при создании экспозиций естественно-научных, научно-технических, археологических, этнографических музеев. Такой метод построения экспозиции называется систематическим. В систематической экспозиции материал выставляется «в соответствии с классификационной системой, принятой в профильной музее научной дисциплине. Основную структурную единицу такой экспозиции составляет системный, или типологический, ряд, состоящий из однородных классифицированных предметов»². Относительно же лабораторий и рабочих кабинетов при научных музеях можно отметить, что в настоящее время их создание весьма востребовано.

Актуальность в настоящее время многих идей Ф.И. Шмита, высказанных им в 1920-1930 годы связана с современной ситуацией, при которой расширяется понятие «музейный предмет», и поиск новых форм музейного экспонирования влечет создание экспозиций, основанных на идеях и образах, а не предметах-подлинниках. В качестве музейного экспоната в современной ситуации может выступать и физический процесс, и фрагмент культурно-исторической среды, и вид деятельности человека, подобно тому, как это происходит в экомузее. В 1987 году Конференция Комитета по музеологии Международного совета музеев констатировала «наличие в современном мире двух групп музеев: ориентированных на коллекции и на коммуникацию»³. Для ориентированных на коммуникацию музеев голографии, восковых фигур был введен термин «парамузеи». Ярким примером музея коммуникационного типа, в котором музеефикации подвергаются не материальные объекты, а физические процессы и явления, может служить Национальный центр науки и технологий в Амстердаме, называемый иначе Музеем Немо и ориентированный в основном на детскую аудиторию. Специфика этого музея в цели, которую ставят перед со-

1 Там же. С. 44.

2 Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. М, 2003. С. 223 (Gaudeamus).

3 Каулен М.Е., Мавлеев Музей//Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т.1. С. 396.

бой его сотрудники: объяснить, как в нашем мире все устроено и почему оно «работает», то есть показать процесс, а не результат. Рассказ-игра повествует о законах мироздания, информационных технологиях, тайнах биохимии и генетики, загадках человеческого мозга и сознания, законах функционирования общества вообще и экономики в частности. Большинство экспонатов создаются руками сотрудников специально для экспозиций и не несут музейной ценности. Разгадка кроется в том, что настоящими экспонатами Немо являются не вещи, а процессы. Именно они берут на себя функцию моделирования действительности, присущую музейному предмету. Они же несут и коммуникативную функцию, создавая связь между посетителями и идеями, заложенными при создании экспозиции. Казалось бы, перед нами – образец смелого новаторства в музейном деле, но, обращаясь к трудам Ф.И. Шмита почти восьмидесятилетней давности мы встречаем концепцию учебного музея, строящегося на аналогичных принципах. Учебный музей, по Шмиту, должен охватывать обширную область изучения, помогать усвоению различных сфер знания как единой системы, а не разрозненных школьных предметов. Непременное условие учебного музея, говоря современным языком, - интерактивность. Ф.И. Шмит всячески подчеркивает, что необходимо, чтобы посетителям такого музея «не только говорили о вещах и явлениях, а давали в руки эти самые вещи и предоставили возможность непосредственно наблюдать - еще лучше: вызывать - описываемые явления»¹. Для знакомства с вещами и явлениями необходимо не только зрение. Нужно задействовать и другие органы чувств! Этот принцип должен реализовываться не только в учебных музеях, но и в музеях публичных, в частности, краеведческих. «В музее краеведения, поскольку он рассчитан на детей, очень скупно нужно пользоваться запретительною надписью: „руками не трогать“! Если экспонаты не редкостные уники (могут быть и такие), их *надо* дать трогать, ибо дети только то и „видят“ по-настоящему, что им дали в руки: дети - и во все не только дети! - воспринимают активно-моторно, а не оптически. Конечно, экспонаты особенно долговечными не будут, раз их дают в руки школьникам, - но ведь и экспонаты-то грошовые, и их стоимость в большинстве случаев значительно ниже ценности того интимного ознакомления с вещами, кото-

1 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С.61

рое получается у ребят именно путем движения и осязания. Краеведческий музей, в котором вещи опутаны колючею проволокою, и где детей то-и-дело пугают окриком „не трогать!“ - не выполнит своей педагогической функции, как бы красноречивы ни были объяснители-руководители»¹.

Говоря об актуальности взглядов Ф.И. Шмита на создание музейной экспозиции, необходимо подробнее рассмотреть вопрос об использовании при ее создании воспроизведений музейных предметов и внемузейных объектов. Как отмечают современные исследователи, «одной из наиболее острых тем, волнующих искусствоведов, критиков, художников, в последнее время является проблема сравнительной ценности копии и оригинала»². Ф.И. Шмит в своих суждениях по этому вопросу оказывается ближе веку двадцать первому, а не первой половине двадцатого. Ещё в 1900 году в письме историку искусства, археологу Адриану Викторовичу Прахову, рассказывая о посещении Исторического музея в Москве, он пишет: «Допущение копий в музей, кажется, впервые было допущено у нас. Только таким образом и можно дать полную картину развития русского искусства, а главное сделать его изучение доступным. Ведь, в самом деле, такие произведения искусства, каковы, например, миниатюры, заставки, заглавные буквы рукописей, не могут быть общедоступными – без толку ветшают они. Тут же, в витринах, коллекция копий может быть изучена всеми, кто пожелает»³.

В современной экспозиционной практике воспроизведения музейных предметов используются в случае утраты подлинника, его недоступности (в том числе и по причинам, связанным с сохранностью), в работе с категориями посетителей. для которых важно ознакомление с предметом через осязание.

Нельзя обвинять Фёдора Ивановича Шмита в пренебрежении к музейному предмету-подлиннику. Он прекрасно осознаёт различия между копией и подлинником, а также – различия между копиями произведений различных видов искусства. Говоря о посещении Мюнхенской Глиптотеки, в письме А.В. Прахову, Ф.И. Шмит восклицает: «И какая разница между оригиналами и всякого рода воспроизведениями! Сколько раз видал я фотогра-

1 Там же. С. 239

2 Дриккер А.С. Электронное будущее изобразительного искусства// Вестник Санкт-Петербургского Университета. 2006. Серия 6, вып.1. С.19

3 ОР ГРМ, фонд № 139, ед. хр.№ 882, л.1 (об.)-2

фии и слепки с Барберинского сатира, и никогда я не подозревал, что это такая дивная вещь»¹. Используя терминологию информационного подхода, в основе которого лежит представление о том, что воздействие искусства реализуется за счет передачи художественной, эстетической информации, можно утверждать, что для произведения графического искусства существует возможность замены уникального носителя информации на универсальный без больших потерь этой самой информации. Этим объясняется, например, возможность проведения Интернет-аукционов работ графического искусства.

М.Е. Каулен отмечает, что «с наименьшими потерями могут быть использованы воспроизведения тех предметов, в которых главным источником информации, экспрессивности, аттрактивности является содержание или иконография...; практически сводится на нет при воспроизведении ценность уникального (в том числе мемориального) предмета, реликвии»².

Об использовании в экспозиции воспроизведений музейных предметов и внемузейных объектов Шмит говорит и в связи с его концепцией учебного музея. Если это художественный учебный музей, то есть учебный музей при художественном или художественно-промышленном образовательном учреждении, то он «должен хранить лишь наиболее характерные и типичные для каждой фазы изучаемого эволюционного процесса произведения искусства», и слепки, модели, копии могут, по мнению Ф.И. Шмита, применяться при создании экспозиции такого музея весьма широко³. Ф.И. Шмит утверждал, что «Учебные музеи должны быть музеями слепков статуй и рельефов, моделей зданий, копий или фотографий памятников живописи», так как оригиналов на все подобные музеи хватить не может»⁴. Эта вполне обоснованная концепция словно в кривом зеркале отразилась в экспозиционной практике рубежа 1920-1930 гг. В это время создатели экспозиций, стремясь показать, в первую очередь, процесс развития искусства в соответствии с историей общественно-экономических формаций, за-

1 ОР ГРМ, фонд № 139, ед. хр. № 882, л. 6.

2 Каулен М.Е. Воспроизведение музейного предмета // Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1. С. 121.

3 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 74.

4 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 42 (Школьная и внешкольная библиотека под редакцией Д.Г. Панаяди).

частую вместо подлинников выставляли копии картин, «более «типичных» для данной эпохи»¹.

Ф.И. Шмит, напротив, сознавал всю ценность музейного предмета – носителя уникальной социокультурной информации. Выявить эту информацию, заставить предмет «заговорить» и организовать экспонаты таким образом, чтобы в совокупности они раскрыли некую идею, концепцию, тему – вот задача создателей экспозиции.

«Нет неинтересных вещей, есть только неумные и неумелые люди», – писал Ф.И. Шмит². «Дело музееведа – так расположить выставленные в музее вещи, чтобы они не галдели каждая свое, а стройным хором возвещали то нужное и ценное, ради чего народ приглашается в музей»³.

В современной экспозиционной практике с этой целью все чаще применяется метод театрализации. Театрализация – это особый метод создания экспозиции, основанный на применении средств, традиционных для театрального искусства – элементов сценографии, аудиовизуальных средств и игры актеров. Экспозиция становится спектаклем, но кто же становится «актером»? В первую очередь – сам предмет. Дизайнер в этом случае становится режиссером, постановщиком, художником-декоратором и осветителем. Необходимо «выстроить мизансцену», которая поможет раскрыть гамму значений, которую несет предмет.

Работа экскурсовода также может быть одной из важнейших составляющих моделирования действительности. То есть в работе экскурсовода может применяться актерское мастерство. «Актером» может стать и сам посетитель. В этом случае особый прием экспозиционной работы заключается в создании для посетителя особых ситуаций, заставляющих его почувствовать себя другим человеком, примерить непривычную социальную роль. В особенности это касается детских экскурсий, где маленький зритель с удовольствием «выходит на сцену» в качестве, например, своего ровесника из эпохи средневековья или исследователя (этнографические программы).

Главная особенность приема театрализации – создание «ощущения присутствия», подобного тому, которое возникает

1 Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 387.

2 Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 88.

3 Там же. С. 86-87.

у зрителя в театре. Посетитель чувствует себя участником или зрителем некого процесса и получает возможность занять более активную позицию, вступить в диалог с музейным предметом, с создателем экспозиции, с экскурсоводом.

О театрализации обычно говорится в связи с современными тенденциями развития музейной экспозиции, но, изучая труды Ф.И. Шмита, можно обнаружить, что смелые новации сегодняшнего дня были предложены им в далеком 1929 году. Говоря о краеведческом музее, Федор Иванович утверждает, что в нем «должна царить динамика производства, а не статика готовых вещей»¹. «Нельзя соху вешать на стене... нужно дать кусок почвы, чтобы было видно, как соха ковыряет землю!», - восклицает Ф.И. Шмит². И не только в краеведческом музее, но и в любом другом, где это только возможно, наглядность должна стать «динамическою - зоологический сад неизмеримо лучше, чем зоологический музей с его мертвыми чучелами и спиртными препаратами; и где есть машины, они должны быть показаны в действии, а не в виде консервов... говоря выше о дворцах-музеях я просто не решился предложить одеть надзирателей в мундиры соответствующих эпох и устраивать инсценировки дворцовых церемоний и празднеств, потому что серьезным музейщикам такой маскарад покажется нестерпимым легкомыслием»³. Сегодня «нестерпимым легкомыслием» подобные предложения уже не кажутся и слова Ф.И. Шмита о том, что «Киевская Лавра непонятна без монахов, Гатчина сразу станет живою, если охранника-сторожа нарядить в форму Павловского солдата» поразительно созвучны применяющимся в музейной практике приемам, связанным с театрализацией.

Подводя итоги, хочется отметить, что не смотря на то, что личности Ф.И. Шмита посвящена монография С.Л. Чистотиновой, вышедшая в свет в 1994 году, а сами работы ученого доступны для посетителей Российской Национальной библиотеки, всё же было бы крайне желательно более пристальное внимание к жизни и деятельности этого смелого и талантливого деятеля культуры.

1 Там же. С. 238.

2 Там же. С. 238.

3 Там же. С. 198.

В.А. Елисеева (Пушкинские Горы)

**К вопросу о методе тематического показа
(Интерпретация метода учеником Ф.И.Шмита
С.С.Гейченко в литературно-мемориальном
заповеднике А.С.Пушкина)**

Ф.И. Шмита С.С. Гейченко, директор Пушкинского заповедника (с 1945 по 1989 гг.), всю жизнь считал одним из своих первых учителей музейного дела. С Федором Ивановичем Семен Гейченко общался в Обществе по истории и теории искусства (в университете Ф.И.Шмит преподавал с 1925 г.; Гейченко в 25-м закончил его, т.е. мы не можем с уверенностью сказать, были ли они знакомы до 25 года). Общество было создано в 1925 г. Входили в него выпускники Факультета общественных наук и преподаватели (Б.Ф.Фармаковский, Н.П.Сычев, А.А.Починков, Ф.И.Шмит, М.Д.Приселков, А.И.Пиотровский, Н.Н.Пунин и др.) Председателем Общества был Э.Э.Эссен – будущий директор Академии художеств, среди членов – будущие создатели музея Академии художеств. Общество ставило целью «привлечение молодых сил к лабораторной разработке проблем как теоретического, так и музейного прикладного искусствоведения, а наряду с этим популяризацию этих вопросов в широких массах».

Метод «тематического показа» или «метод тематической экспозиции» «объявился» в середине 1920-х годов практически, теоретически сформулирован в 29-м году. В это бурное время для музейной науки и практики сотрудники различных музеев путем проб и ошибок, в дискуссиях и публикациях решали, как экспонировать предметы быта, произведения искусства, целые дворцы и дворцовые комплексы, ставшие музейным имуществом. Особенно бурно развивались историко-бытовые музеи и выставки.

В это время Семен Гейченко вместе со своим университетским товарищем Анатолием Шеманским создали несколько экспозиций в Петергофе. Самой шумевшей была экспозиция в Нижнем дворце – дворце Николая II. Само существование дворца как музея было под вопросом. Как поздняя постройка дворец не был отнесен к категории историко-художественных музеев, подлежащих сохранению, как, например, дворцы XVIII века. Обычным решением таких вопросов было использование дворца для утилитарных нужд с распродажей имущества с аукциона.

Музейные работники, понимая ценность подобного рода памятников, и, понимая, что всеобщее прозрение насчет эстетической ценности “поздних” дворцов придет завтра, но это завтра для этих дворцов может и не наступить, кинулись спасать дворцы путем создания в них не историко-бытовых экспозиций, не историко-художественных, а политпросветительских, сохраняя в то же время дворец как художественное целое. Новый подход был в аранжировке материала – была создана экспозиция под названием “Крах самодержавия”.

Экспозиция была создана в большой спешке. А затем, в течение четырех лет совершенствовалась. На основе метода тематического показа возникали экспозиции и в других дворцах, находившихся “под подозрением” – поздних, а также – и в более ранних дворцах. Например, в Большом дворце.

По путеводителям тех лет можно отчасти представить те экспозиции. В 1995 г. один такой путеводитель (Путеводитель по Большому дворцу, 1930 г.) был переиздан в альманахе “Лукоморье” Пушкинским обществом Латвии. Выпуск, посвященный памяти Гейченко. Путеводитель по Большому дворцу, 1930г. Думается, современному читателю – без комментария – трудно понять, почему авторы каждую комнату дворца используют как предлог, чтобы прочесть лекцию по истории России. Ну, ладно бы только о быте того времени. А то и о внутренней и внешней политике с осмыслением всеобщей истории и с выводами. Почему, например, в разделе “Большая гостиная” речь идет о пугачевщине, а в “Малой гостиной” (последней по маршруту комнате) речь идет о крепостном хозяйстве, опять о пугачевщине, Новикове и даже... белогвардейщине.

Мы привыкли к иным путеводителям, где коротко изложена информация о комнате, названы имена, даты, перечислены произведения искусства и предметы быта. В путеводителях Гейченко и Шеманского комментарий к содержанию комнат имеется. Причем, читается, не смотря на истекшие десятилетия с большим интересом, легко и выдает в авторах глубокое знание истории, знание культуры и быта “изображаемой” эпохи, чувствуется, что экспозиции и путеводители по ним - надводная часть айсберга знаний. И этот айсберг впечатляет как обширными и разносторонними познаниями, так и свободой владения материалом, умением его интерпретировать.

В конце путеводителя по Большому дворцу авторы пользуются случаем упомянуть о спасенном детище - дворцах Алек-

сандрии, памятниках XIX и XX веков, имеющих “наряду с бытовым - историко-революционное значение: они переносят нас в эпоху все расширявшегося революционного движения и подводят вплотную к крушению царской России и рабоче-крестьянской революции 1917 года”.

Большую часть посетителей тех лет “историко-революционное значение” царских дворцов вполне устраивало. Современный неискушенный читатель может эту интерпретацию оценить однозначно - как вульгарный социологизм и, не раздумывая - зачеркнуть. А явление требует понимания, хотя бы уже за одно то, что та интерпретация, то осмысление дворцов с точки зрения революционного движения, позволило эти дворцы спасти от уничтожения и разграбления, спасти от ненависти революционных масс к последнему царю, от агрессии руководителей страны и культуры.

Парадокс истории – царский дворец спасен темой... “Крах самодержавия”! Таково, по-видимому, проявление диалектики исторического процесса. То же самое было со Святогорским Успенским монастырем, спасенным и сохраненным во времена самого крутого атеизма именем и присутствием Пушкина: в монастыре – могила национального поэта, в соборе поэта отпевали - достаточное основание для любого представителя власти, чтобы сохранить все, что окружает место упокоения любимого народного поэта. Так, Пушкин, которому при жизни приходилось не раз страдать от своего ярлыка “атеиста” – “спас” и сохранил – через музей – храм. Музей, построенный на основе той же идеи - того же метода тематического показа.

Теперь этого метода как бы нет: забыт – не забыт, признан – не признан. Но нельзя уничтожить совсем любое беззащитное перед временем и людьми дело, произведение, если оно воплощено в слове. Метод тематического показа был заявлен авторами – Шеманским и Гейченко, их учителем Федором Ивановичем Шмитом уточнен, конкретизирован. Роль каждого из них троих в разработке метода требует отдельного исследования.

Метод отпочковался от своих авторов, пережил их. А смертная жизнь бывает гораздо дольше, чем реальная.

14 января 1929 г. тт.Шеманский и Гейченко представили на обсуждение 44-го заседания Научной части Государственных Петергофских музеев доклад о своих экспозициях, построенных на основе нового метода, предложили, как бы сейчас сказали,

концепцию музеефикации дворцов. Доклад был издан отдельной брошюрой тиражом 400 экземпляров.

Первая задача музейных работников: “в неприкосновенности сохранить (здесь и далее выделено мной – В.Е.) эти подлинные, исторически сложившиеся собрания вещей...” . Но сохранять, консервировать и даже демонстрировать экспонаты мало – как показала “утомительная и никчемная выставка костюмов Николая II в Александровском дворце Детского Села”. Необходима экспозиционно-цельная и исторически значительная тема. Структурообразующая, как бы сейчас сказали.

Главное требование метода (научного построения музея, а не “забивания гвоздей фарфоровыми чашками”) – требование ее тематичности, тщательно обдуманной и с величайшей четкостью и экономией осуществленной. В композиционной ясности и законченности – основная задача и главная трудность.

Сначала авторы “неточно и частью неверно” определили темы, как они себя критиковали в докладе, объясняя это срочностью работы. Но недостатки исправили, совершенствуя экспозицию. Не было также “надлежащей интерпретации историко-бытового материала. Темы не были обусловлены бытовым материалом”.

“Надлежащей интерпретации” материала предшествовал сбор материала. Была произведена фундаментальная исследовательская работа: изучена литература (мемуары, переписка, опубликованные документы), архивы петергофского дворцового правления, дворцового коменданта и агентуры, камер-фурьерский журнал, личный архив обитателей Знаменки (вел.кн.Петра Николаевича и его жены Мелицы), Музей Революции Ленинградский и Всесоюзный в Москве, фотографическое собрание Ленинградского Музейного Фонда, другие резиденции Николая II: Зимний дворец, Детское Село, Гатчина и Ливадия.

Результаты исследования введены в рамки экспозиции при помощи следующих тем: 1. Введение: даты пребывания Николая II в Петергофе. История строительства. Характеристика царской охраны и петергофских покушений на царя. Цель введения - заставить посетителя воспринимать дворец не только как бытовой памятник. Развернуто введение в той камердинерской комнате, где предполагали бросить снаряд в 1907 г. 2. Кабинет Николая II. Основная тема – “1905год”. Комната, связанная с выполнением правительственных обязанностей, что удобно для характеристики самодержавной политики и тех коллизий во

внешней жизни, которые определили тему следующего отдела: религиозные и идеологические метания Романовых, хаос и тупик их жизни. Следом за кабинетом – столовая, отделанная под кают-компанию яхты “Штандарт” (царской яхты). 3, 4. “Божьи люди”, поставляемые из Знаменки. Рождение Алексея - наследника. Акцент на французе Филиппе. 5. Последний раздел – вне бытовых помещений, представляет несколько возможностей для заключения. Характеристика внутреннего убранства дворца сравнением с ходовыми образцами модного буржуазного жилища; расходы по министерству двора на содержание царских резиденций и царской фамилии. И заканчивается рассказ 1914 годом, Пуанкаре и объявлением войны. Каковые события направляют экскурсантов в Детское Село.

Главное достижение работы в Нижнем дворце, – считали авторы, – “оправданность каждого из этих пунктов и крепкая увязка отдельных тем между собой и в одно экспозиционное целое”. В Большом дворце, открывшемся весной 1928 г., такой крепкой увязки не получилось, по признанию авторов. По причине большого хронологического охвата (все 18-е столетие) исключительной стилистической путаницы, и неудобствами маршрута - создание тематической экспозиции было затруднено. От себя добавим: может быть, времени авторам не хватило, а, может быть, метод оказался не всесильным.

“Научно-построенная” экспозиция Большого дворца включала: Введение из двух тем: 1. Строительство дворца и 2. Классовое назначение дворца и охрана Романовых в Петергофе. И 7 тем в порядке, соответствующем назначению и особенностям зал: 3. Придворные увеселения. 4. Отражение внешней политики в дворцовом быту и строительстве. 5. Свита и представительство. 6. Парадный обед как демонстрация. 7. Парк – продолжение увеселительного дворца. 8. Гвардия и дворцовая революция 1762 г. и 9. Обожествление царской власти в 18 веке. Общая тема: Парадный императорский быт в 18 веке и его политическое значение.

Что давала посетителю “социологическая трактовка “узких” тем по истории быта”? “Экскурсант подводился к явлениям широкого социального и политического значения. Дело не в широких и узких темах, а в том, как достичь наибольшего эффекта в усвоении массовым посетителем широких выводов на узком материале”.

Если мы сегодня войдем в эти дворцы, спасенные и сохраненные для нас – массового посетителя, или почитаем современные путеводители, то ясно поймем, что авторов экспозиций и путеводителей не волнует проблема “широких выводов” и тем более – подведение к этим выводам широких масс. Может быть, миновала пора “широких выводов” вообще, а, может быть, представитель масс стал настолько “подготовленным”, что без всякой тематической экспозиции сам способен выявить “потенциально скрытую в материале тему”: глядя на роскошь быта дворцов способен сам понять, что революция оттого и произошла, что кто-то жил в таких вот дворцах, а кто-то...

Современные экспозиционеры не смущаются совершенно естественным интересом у посетителей: как жили, как пили и ели прежние обитатели дворцов. Интерес, который Ф.И.Шмит, А.Шеманский и С.Гейченко считали мещанским и обывательским. Сейчас нет страха, что музей, представляющий быт, может стать “кривым зеркалом”, искажающим “правду прошлого подчас до неузнаваемости”, – как писал другой музейщик тех лет, причем, маститый, не такой “зеленый” и горячий, как Шеманский и Гейченко. В книге “Историко-бытовой музей. Задачи. Построение. Экспозиция” М.Д. Приселков писал: “Например, XVIII век оказывается населенным величайшими эстетами: все цари были эстетами, эстетами были все вельможи. Современная тому времени мода и условности тогдашнего расточительного парадного быта возводятся в личную заслугу лиц, о которых история давно сказала свое слово, как о невежественных и ничтожных людях.

Поскольку подлинного быта в этих парадных залах дворцов и особняков нет, а есть лишь золоченая рама, в которой когда-то протекал этот быт своею парадною стороною, постольку перед посетителем прием этот может нарисовать, под эту раму, картину какой-то сказочной жизни, жизни высокой красоты и неиссякаемого изящества: хорошо было жить в такое волшебное время! Хотя тогдашний подлинный быт, взятый не через вещи парадных комнат, а легко воспроизводимый обильными категориями других источников, нас ужаснул бы и в этих дворцах, и в особняках своею грубостью нравов, от которой мы далеко ушли вместе с ликвидациею рабства, духотою и грязью обихода, которые нам, в век водопровода, электричества, личной чистоплотности, как массового явления, трудно себе теперь просто представить”.

Мы стали более искушенными – нам не нужна “тематическая экспозиция” в дворцах, но не думаю, что мы очень далеко ушли от наивного посетителя 20-х годов, полагающего, что, пройдя по дворцу, он познает жизненно-необходимую для себя истину, науку жить и т.д., когда, глядя на демонстрируемую нам “золоченую раму”, восстановленную в 40-50-е и последующие года нашего века, прекрасно понимая, что в далекие XVIII и XIX-е века были и другие материалы и другие технологии, все-таки убеждаем себя, что лицезреем картину, благоговей перед списком.

От метода тематического показа, осталась, пожалуй, только вводная часть, принципиально измененная, конечно, чаще всего, представляющая собой отдельные, наиболее важные этапы из истории дворца.

В прошлом музейные бури. Уже давно никто не считает, что во дворце “должна быть четко определена экспозиционная тема”, и притом – не любая тема, а “потенциально скрытая в бытовом комплексе”. А создатели метода полагали, что для раскрытия этой темы всегда необходимы дополнительные материалы, даже те, которые заведомо не были и не могли быть (в данном месте – В.Е.), а для темы имеют первостепенную важность. Картина, репродукция, архивный документ и т.д. Все это должно быть смонтировано и снабжено этикетажом, чтобы разобщенные зрительные образы привести в стройную систему”. И что: “Без обобщающих материалов нет подлинно-музейной экспозиции”. И категорично, но очень верно: “Экскурсант должен не анализировать, а синтезировать”. Может быть, сейчас наступило время анализировать?

Против привнесения в экспозицию материалов, которых заведомо не было “до того”, и тогда, и сейчас, через 70 лет, обычно возникающее возражение – опасность нарушения подлинности быта. “Нарушается не быт, – возражали создатели метода, а – мертвое собрание вещей. Задача новой экспозиции – оживить статические и на первый взгляд безразличные вещи, найти скрытую в них динамику событий и идей и тем приблизить и сделать понятнее подлинный и исторически-значительный быт. А доведенный до логического конца принцип голой консервации стал бы в явное противоречие со всяким показом, а потому что уже наличие самой экскурсионной группы в какой-то мере нарушает и “подлинность” и “эстетическую цельность” ансамбля».

Доклад полемичен по содержанию и порой запальчив по форме. Не будем забывать, что авторам не было и тридцати лет. Не так, может быть, горячо и самозабвенно разрабатывали идею “тематической экспозиции” другие музейные работники - сотрудники историко-бытового отдела Русского музея. Идея носилась в воздухе. Поистине это была “идея времени и форма времени” (В.Г.Белинский).

Нельзя поддаваться первому порыву заклеить как проявление вульгарного социологизма метод, обязывающий экспозицию быть тематичной. Нужен соответствующий магический кристалл, взгляд сквозь который даст возможность оценить метод всесторонне, а не только его спасательную функцию по отношению к обреченным дворцам. Без этого кристалла нельзя воспринять правильно отдельные декларации докладчиков. Например: “пусть новая экспозиция не будет радовать эстетствующего любителя созерцательных прогулок: в Советской России музеи существуют не для него...”.

Тут, если обидишься на тон и категоричность заявлений (вполне объясняемые требованиями эпохи), то с водой можно выплеснуть и ребенка. То же самое, но сдержанно, выразил М.Д.Приселков, который стремился сделать экспозицию методом изучения законов быта: “обычна до сих пор старая манера складывать выставку в расчете на несуществующего посетителя, адекватного устроителю. Существующий же посетитель просто скучает...”.

Дискуссию в наши дни, можно сказать, подытожил Ю.М.Лотман: “Искусство рассчитывает, главным образом, на непосредственного “наивного” зрителя и читателя, создается именно для него, а не для ученого-эстетика”.

Искусство жизненно необходимо человеку, – считал Ф.И.Шмит. И музейное искусство, в данном случае – историко-бытовые музеи создаются для того, чтобы представить историю не как сборник занятных анекдотов и не сборник фактов. А как систему фактов, «из которых вытекают какие-то нужные всем и каждому выводы». “Если на истории можно сделать какой-либо совершенно бесспорный и, вместе с тем, чрезвычайно-нужный вывод, так именно тот, что “все течет, все меняется, ничто не остается неизменным”.

Музеи должны показать «... все более убедительные случаи проявления диалектического материализма, все новые конкретные примеры, недвусмысленно доказывающие закономерность

развития экономики и общественности, необходимость классовой борьбы, неизбежность революций. Только тогда граждане привыкнут уже сами всякое явление понимать, как возникшее и обусловленное, как стадию дальнейшего развития, перестанут приходить в отчаяние от трудностей момента и временных неудач, с уверенностью будут смотреть в будущее”.

Ф.И.Шмит возглавлял в 20-е годы Институт истории искусств, он организатор Общества по истории и теории искусства. В своей книге “Музейное дело. Вопросы экспозиции” Шмит высоко оценил попытку превратить Нижний дворец в подлинный музей, музейный текст он прочел как конкретную повесть о том, как “последний из Романовых пытался бороться с Революцией, и как Революция сломила его”.

Учителем и вдохновителем Шеманского и Гейченко в деле создания тематической экспозиции и метода тематического показа был человек академических знаний и подлинной культуры, настоящий русский интеллигент, без снобизма отнесшийся к поискам метода, который музейеведы последующих поколений охотно похоронили и каждый раз готовы это сделать вновь и вновь, как только метод обнаруживает свое существование.

Так вот, Федор Иванович Шмит в своей книге прочел динамичную повесть Гейченко и Шеманского “Крах самодержавия” (которую они впоследствии назвали менее экспрессивно “Последние Романовы”).

От “камердинерской”, где посетитель “получает яркое представление о том страхе за свою жизнь, под гнетом которого с детства жил Николай II, также, как его отец и его дед – страхе ежедневном и ежечасном, который загнал Николая II в самый дальний угол Петергофа и совершенно отрезал его от всего мира и, более всего, от собственных “верноподданных”. Шмит прослеживает развитие этой темы во всем дворце (заметим, сохранившем весь комплекс вещей), все одоблив, сделав одно только замечание, что можно было бы показать и эволюцию Александры Федоровны, поместив в ее комнату ее диплом доктора философии, который среди православных икон и картин протестантского толка, красноречиво рассказал бы, как... “В XX веке немка, протестантка, доктор философии, принцесса крови с жадностью припадает, как последняя баба-кликуша из сибирского захолустья, к грязной руке проходимца... Трагедия кончена. Революция, еще не совершившаяся “де-юре”, уже “де-факто” изломала, исковеркала до неузнаваемости, изуродовала, морально

убила своих противников, победила и убила последнего русско-го самодержавца, потому что подточила и сокрушила самодержавие”.

Такой конец у “Повести”. Тогда было обычным и необходимым “мазать сажей” императорскую фамилию, чтобы герой был отрицательным. Гейченко и Шеманский пошли по другому пути. Они показали не круглых дураков, пьяниц, развратников и лжецов. А как люди (Романовы) «по своим природным задаткам и воспитанию были не хуже и не лучше всех прочих людей своего времени и своего класса... и что недаром на молодого Александра I, на молодого Александра II, даже на молодого Николая II именно передовые общественные круги возлагали определенные надежды!» И «...все Романовы потом обманывали эти надежды». Что это неизбежно. Но «не самодержцы сами по себе плохи», а «самодержавие, сначала законный продукт такого-то уровня общественного развития, со временем, разлагалось, путалось в неразрешимых противоречиях и делало венценосцев тем, чем они все становились, по необходимости и независимо от природных данных». И только такой взгляд может устранить обывательское отношение к царям, вроде того, что... “вот если бы Николай II в 1905 году дал конституцию”, или – “вот если бы у наследника Алексея да не эта гессенская болезнь!”, или: “вот Александра-то Федоровна их всех и погубила!” и т.д

“Повесть” Шмита – увлекательное прочтение экспозиции Шеманского и Гейченко – нельзя отрицать, как можно отрицать метод, похороненный за давностью лет. Повесть эта уже в наше время произвела странный и неожиданный эффект – вряд ли сам автор мог предугадать такую реакцию, поистине: “Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется”. Музеевед Т.Г.Поляков, написавший для Пушкинского заповедника сценарную концепцию экспозиций, метод тематического показа объявил ... несуществующим и несуществовавшим: “ересь несуществующего метода”. При этом он сделал еще одно “открытие”: ничего подобного (имеется в виду «повесть» о конце Романовых в книге: Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции – В.Е.) Шмит в экспозиции увидеть-вычитать не мог. В силу своей талантливой натуры, он все... придумал! По экспозиции дворца написал сценарий, а Гейченко уже использовал эту интерпретацию Шмита при создании экспозиций Пушкинского заповедника. Как «великий дилетант» с его «единственным приемом», с его «гениально нелепыми «средовыми законами», с его «наивным музейным

реализмом» То есть, Гейченко «гениально» интерпретировал интерпретацию своего несуществующего метода. Т.е. метода нет, а интерпретация есть, которую можно, в свою очередь, интерпретировать.

Не лучше ли признать существование метода? А со временем – повторимся – разобраться во вкладе каждого: Шмита, Шеманского и Гейченко – в создание метода. Безусловно, Ф.И.Шмит имел большую склонность и ярко выраженную способность классифицировать все, что его интересовало. Он классифицировал законы истории, законы развития искусства, законы психологии творчества... И предложил ли он - как учитель (Шеманский и Гейченко занимались у него в кружке) этот метод, а ученики воплотили его? Или же ученики предложили метод, а Шмит как человек щедро талантливый помог его более четко сформулировать, уточнил и конкретизировал? Вопрос остается открытым. Сейчас – в начале пути изучения этого вопроса: истории возникновения и существования “метода тематического показа” - нам важно не сколько у метода авторов: три, два или один и кто первый сказал “слово” – это важно, и вопрос (повторимся) открыт. Сегодня – в эпоху тотальных разрушений экспозиций, созданных этим методом нам важно уяснить себе, прежде всего, что метод реально существовал – жил, а затем понять, какие положения метода могут жить в наше время.

Ф.И.Шмит метод “тематического показа” сформулировал таким образом (не называя его методом; методом он назван в докладе Шеманского и Гейченко и в предисловии к докладу Н.Архипова): 1) дворец-реликвия в дворец-музей превращается лишь тогда, когда четко продумана та специфическая тема, которая может и должна быть выявлена данным вещественным ансамблем; 2) для выявления темы необходимо устранить все лишние вещи, хотя бы они достоверно принадлежали к дворцовой обстановке, и добавить из иных фондов все нужные для показа вещи; 3) наряду с вещами, необходимо тут же, где осматриваются вещи, выставить и те документы, фотографии и проч., которые надобно не только устно, во время экскурсии процитировать посетителю, но требуется показать в натуре, чтобы достигнуть полной ясности и убедительности повести; 4) маршрут самой экскурсии должен быть составлен так, чтобы последовательность развития основной темы и весь показ не превышал того промежутка времени, в течение которого посетитель способен напрягать свое внимание...»

В докладе Гейченко и Шеманского такого деления на четыре положения нет. Нет четкого деления второго и третьего пунктов, не разделены понятия “тема” и “композиция”. Но ... это доказывает не отсутствие метода, а его способность развиваться, совершенствоваться, т.е. жить.

Если сейчас метода как бы нет, то во времена его появления он вызвал бурные дебаты. И были у него, как сторонники, так и противники. Как выразился Приселков: “все начинается ересью, а кончает “пережитком” . Можно сначала не признать как ересь, а потом похоронить как пережиток. А в момент появления метода было совсем интересное “обвинение”: экспозиция Нижней дачи -дело легкое и почти само собою разумеющееся – ничего иного, кроме того именно, что сделали тт.Гейченко и Шеманский, так и сделать было нельзя. На что возражает Шмит: ”еще летом 25- го года вся Нижняя дача находилась под угрозой полной ликвидации, потому что никто не знал, что надо с нею делать». «Бесценный и единственный в своем роде дворец Палей в Детском Селе, для сохранения которого надо было пойти на какие угодно жертвы, ликвидирован был исключительно потому, что никто не догадался, как его превратить в музей: а это было бы не легче и не труднее, чем превратить в музей Нижнюю дачу Николая II”.

Каждый пункт метода, особенно второй и третий вызывали жаркие дебаты. Но – заметим в скобках – авторы боялись не противников – больше они боялись... последователей: “попыток вульгаризации нового метода – попыток, которые опасней явно-го противодействия, ибо могут дискредитировать серьезное и ответственное дело”.

Споры практически остались без разрешения по сей день. По второму пункту, позволяющему в экспозицию вводить вещи, не бытовавшие во дворце до его музеефикации, велся такой спор. В экспозицию Нижнего дворца была введена заводная парижская игрушка – клоун, раскачивающийся меж двух стульев под звуки марсельезы. Принадлежал клоун царской семье, но хранился в Зимнем дворце, откуда был передан в Госфонд и как обезличенный и бессмысленный предмет был предназначен в продажу. Авторами экспозиции клоун был помещен в гостиную Александры Федоровны, как “достоверно великолепно выражающий политические симпатии” царицы. А по мнению противников: лучше пусть такой предмет пойдет в продажу, лишь бы не “фальсифицировать” бытовую ансамбль!

Подобный спор о подлинности и достоверности давний – и каждый музей, и каждый музейщик решает его каждый раз заново, не имея возможности опереться на теоретическую базу, а чаще всего, к сожалению – в меру своего вкуса. Вкусовщина – норма современной экспозиционной работы. Для себя эту проблему мы сводим к разногласиям натуралистической и реалистической школ. И, думаем, что спор не разрешим по чисто психологическим причинам. Всегда были, есть и будут музейщики, о которых в те же 20-е годы писал М.Д.Приселков: “только очень упорные музейные люди, сами никогда не поднимающиеся от изучения вещей до построения выводов, замкнувшиеся в своем предварительном изучении, как в самодовлеющем задании...” Но всегда была, есть и будет и другая категория музейщиков – стремящаяся к “построению выводов”. Например, тогда же М.Фармаковский считал музей – одним из методов научной работы в области определенной дисциплины, методом исследования со своей методологией, с признанием роли интуиции, т.е. вневовлевого, подсознательного критического процесса.

Что касается 4-го пункта: маршрут должен быть точно выверен и т.д., то Шмит писал: “т.т. Гейченко и Шеманский, у которых теперь вышло так просто и естественно, долго ломали голову над тем, что показывать и что “выбросить”, прежде, чем решились выбросить из плана экспозиции, напр., весь 3-й этаж с “Корабельною” комнатою Николая II (где его можно было показать в нетрезвом виде – какой “эффектный” и какой дешевый номер!)... от показа “классной” комнаты детей, где на черной доске еще написана последняя диктовка...».

Т.е. тема требует не использования эффектных “номеров”, хотя бы и имевших место быть, а наоборот – требует материал, как бы теперь сказали, структурировать и организовывать композиционно. Тематическая экспозиция – в результате применения всех приемов – должна представить посетителю “некое гармоническое целое”. “Музей не тем становится музеем, - писал Шмит, - что в нем соберутся редкости, а исключительно тем, что организующая мысль поставит самые обыденные и всем ведомые вещи в определенную связь между собой и выявит посредством вещей ту или иную истину”.

Чтобы “выявить истину” (добавим от себя) экспозиционно, нужно ее добыть, нужно, чтобы она превратилась в художественную идею – только тогда она сможет явиться в материале – выявиться.

Те же цели, что и в Петергофе, ставил Гейченко в Пушкинском заповеднике. Только “тема” была другая, материал другой – соответственно и музеи – другие. Но, прежде всего, это были музеи другого типа. Если в Петергофе были исторически сложившиеся комплексы – естественные, то в Михайловском был искусственно собранный комплекс вещей, т.е. кроме места и отдельных построек (послепушкинских) и очень небольшого количества вещей, как пушкинских, так и околопушкинских. Комплекс пришлось создавать.

Встали вопросы: что и как экспонировать. Вопрос “кому” перед Гейченко никогда не стоял – это можно сказать с полной уверенностью: как можно большему количеству людей – народу. Метод развился, трансформировался применительно к новому материалу. При помощи метода тематического показа (тематической экспозиции) создавался уже не историко-бытовой музей, а литературно-мемориальный. И метод настолько усовершенствовался, что стал... не виден.

Не будем сейчас теоретизировать, решая, прав ли был С.С.Гейченко, в докладе 1960 г. назвав метод, по которому создавалась экспозиция в Тригорском “ансамблевым с использованием принципа “дополнительной экспозиции”. По сути это был тот же метод тематического показа. Вообще, автор в теоретические тонкости не вдавался, действуя по-видимому, по принципу: “хоть горшком назови – только в печку не ставь”. Поэтому теперь приходится его метод реконструировать. Все у него сформулировано, хотя по пунктам не пронумеровано, в одну статью не собрано и не на специальном языке выражено – не в музееведческих и культурологических терминах.

Первое обязательное требование метода – тематичность. Причем, тема, только та, которая может быть выявлена данным вещественным ансамблем, т.е. потенциально скрытая. Все предметы должны быть приведены в стройное единство, подчиненное теме. И тема эта – “Пушкин в Михайловском”. Какие же предметы объединены? Специфические: “дома, рощи, парки, отдельные насаждения, исторические памятники глубокой древности, небо, природа, живая и мертвая. Скворец, поющий у окна кабинета Пушкина, соловей, щелкающий в кустах сирени около домика няни, всплеск лебеди в Сороти, крик цапли, шум зеленой листвы кленов и лип, врывающийся внутрь дома, – все это и многое другое есть составные элементы ансамбля Михайловского наряду со старинными креслами, стульями, книгами,

портретами современников Пушкина и т.д.” Такой “невещественный” ансамбль. Это не просто слова – формулировка замысла – концепции.

В тексте доклада Гейченко читаем: “Иволга, поющая под окном дома Пушкина, такая же важная деталь интерьера, как портрет Жуковского на стене в комнате поэта, или “Четьи-Минеи” на книжной полке в той же комнате”. И «экспозиционер – художник на живой природе – нельзя разредить заросли лещины на окраине сада» – иволге может не понравиться – “экспонат” пропадет.

На поверхностный взгляд может показаться, что природа сама по себе, отдельно от автора, нет, просто – “аранжировка” искусна. “Специальная экспозиция элементов природы в Михайловском”, – писал он в том же докладе, – требует особой методики, особых знаний и умения. Много для нас самих в этом деле не ясно, ясно же одно: в музее-заповеднике должны быть экспозиционно раскрыты строки «формулы» Пушкина: «В гармонии соперник мой Был шум лесов, иль вихорь буйный, Иль иволги напев живой, Иль шепот речки тихоструйной”.

Автор ставил задачу: “сделать у себя в Михайловском зримым все, но зримым не вообще, а конкретно, т.е. иначе, чем Пушкин зрим на Мойке или в г. Пушкине”. Присутствие Пушкина создать музейно – через его поэзию, которой создавался природный музейный адекват – музейная экспозиция. И дом Пушкина – не бытовое собрание бытовых вещей, а «Поэзия, как ангел-утешитель, Спасла меня, и я воскрес душой” и «На свете счастья нет, но есть покой и воля...” и т.д.

Если в 20-е гг. тема должна была быть «выявлена данным вещественным ансамблем», то в заповеднике тема выявлена местом. А вещественный ансамбль – искусственно составлен. И тема, а вернее, идея подчиняла себе – увязывала и оправдывала каждый экспозиционный пункт, добивалась некоего гармонического единства. Не вдаваясь в подробности, скажем только, что все музеи заповедника создавались как пушкинские музеи: и дом Осиповых-Вульф, и дом Ганнибалов, и баня в Тригорском. И только в таком качестве они и возможны и их существование оправдано в этом месте – Пушкинском заповеднике.

Хочется “вдаться” только в одну подробность, насущную сейчас. Как идея Гейченко структурировала материал, что добавлялось, что убиралось. Доподлинно известно, что в 1837 г. на околице Михайловского росла капуста. Также известно, что она

росла там и в начале XX века. Капусту посадить несложно. Но... Для нас это место - пушкинская околица – музейный адекват пушкинских стихов: «Вот холм лесистый, над которым часто Я сживал недвижим – и глядел На озеро, вспоминая с грустью Иные берега, иные волны...»

Нынешним авторам адекват не интересен, их сердцу милее тождество. То самое, которое недостижимо в принципе. “Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь”. Нынешних авторов – тех, от кого зависит дух и облик Михайловского сегодня, другая “тема” ведет: «следы довольства и труда». И, если все-таки нельзя на околице музея, рядом с домом Поэта, посадить капусту, то акцент на хозяйственной деятельности дворянской усадьбы сделать ой как хочется! Пушкин капусту видел и даже ел. Но музей в Михайловском не поэтому всегда возникал на пепелище. А потому, что Пушкин был Поэт. И, не смотря на всю съеденную и увиденную капусту, был не так мал, как мы, и не так ничтожен, как мы. И к нему не зарастет народная тропа. И проходить в Михайловском народная тропа должна не по капустным грядкам.

С.С.Гейченко знал, что чрезмерные следы хозяйственной деятельности погубят поэтику пушкинского поэтического уголка. “Сегодня вокруг заповедника не “барство дикое”, а новая неугомонная жизнь”, – писал он о Болдино. Расстроился, увидев в Болдино огороды, разведенные, может быть, на их “достоверном” историческом месте: “несомненно, если продолжать такие работы, это приведет к губительным результатам, а именно: полной ликвидации заповедника”. Хозяйственной деятельности должен быть минимум в Пушкинском заповеднике – Тема не позволяет.

Автор задумывал заповедник как “храм”, как “место духовного откровения и насыщения души”. “Посетителя должен порадовать воссозданный мир поэта”. Но мир не вещей, а мир души и поэзии. Он никогда не забывал, что музей – поэтический – литературный и мемориальный. Он не мог этого забыть. Потому что с самого начала музейной деятельности усвоил, что не следует “затевать покушение с негодными средствами” (Шмит: на материале краеведческого музея нельзя создавать историко-художественный музей и наоборот).

“Именно гармония суть нашего поиска”, – говорил С.С.Гейченко. Это понятно – для нас всех Пушкин – гармония. А капуста – потом и настолько, насколько она созданию гармонии со-

действует. Тема “Пушкин в Михайловском” проста. Идея ее претворения сложна. Автору важен не “наивный реализм” (который никогда не был ему свойственен) – поставить по своим местам его небогатые вещи” (т.е. вещи Пушкина, которых, кстати, раз-два), а показать “обитель души поэта”, “мир поэтических чувств”, “дух поэта”, гармонию, чудо, тайну, власть стиха, “поэзию вообще, поэзию природы, поэзию всего сущего на земле. Стихию как « удел души поэта” – ни более – ни менее.

Разве могут понять современные реэкспозиционеры и реконструкторы про стихию как удел души? Конечно, нет – это неподвластно натурализму. Ну, что ж “Музейщики – особая людская порода”, – писал Н.И.Архипов, музейщик, из тех 20-х, начальник молодого Гейченко по Петергофу. И встречаются реже, чем кажется (добавим от себя).

Чтобы выстроить экспозицию – “обитель души поэта” – второе положение метода (самое спорное) требует введения любых нужных материалов – для полного выявления темы. И через 70 лет – опять спор о подлинности и достоверности, которые каждый понимает в силу своего... собственного понимания. Когда ушел старый хранитель и унес с собой свой метод, камнем преткновения в Михайловском стала пушечка-мортирка и кусок одной из “трех сосен” («три сосны, растущие на границе владений дедовских» – А.С.Пушкин «Вновь я посетил»). Ведь при Пушкине их быть не могло в доме. Как-то не подумалось: да и всего остального не было и быть не могло! И как-то забылось, что и дома-то самого уже давно нет. А тот, что есть – макет, который в память тому – подлинному – дому поставлен, специально, чтобы быть музеем-памятником и, насколько возможно, – “обителью души”. Души поэта. А с этим куском сосны в дом вошло то, что самое главное в заповеднике – природа и поэзия, сам Пушкин, эту сосну в стихах упомянувший. Что музей и должен быть поэтическим – особенным, как-то стало забываться. Не просто обитателем дома был “меморируемый”, не помещиком, не чиновником, не сыном, отцом, внуком, племянником, другом и т.д. – прежде всего, Поэтом, глашатаем истины, устами народа – как называл художника Шмит. Музей начал становиться историко-бытовыми вариациями на тему Пушкина, а вернее под его предлогом.

Кусок сосны был “наглядным и эмоционально убедительным” экспонатом как того требовал метод, а потом стал слишком наглядным и... иллюстративным, за что из дома был уда-

лен. Один из самых наглядных и убедительных экспонатов. Если не самый...

Помимо наглядности и убедительности, метод требовал такой выстроенности этих экспонатов, чтобы они «громко и внятно и убедительно рассказывали даже и не подготовленному посетителю именно то, что этому посетителю непременно нужно для жизни...». Автору в Пушкинском музее важна не «громкость», а другой эффект: «Мы соткали этот мир из тысяч деталей и мелочей, глазу посетителя совсем незаметных». Соткан такой «мир», в котором каждый создаст «своего Пушкина», который у каждого «мой».

Словесный образ Лотман определяет как виртуальный. «Он и в читательском сознании живет как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее, как пучок возможностей. В экранизации герой предстает как законченный, опредмеченный. Он полностью воплощен. А у каждого читателя свое представление о герое романа, не совпадающее с персонажем экранизации». Так и образ Пушкина в музее (в любом произведении искусства) виртуален. И не стоит его опредмечивать. И автор его не опредмечивал, а создавал условия каждому сотворить свой образ. В то время как современное музейное искусство ищет себя в другом направлении – и уже от музейного натюрморта пришло к музейному ребусу, что, по-нашему мнению, является тупиком, выход из которого: из музея – на выставку.

Чтобы посетитель не анализировал (не разгадывал ребусы?), а синтезировал, метод обязательно в третьем своем пункте требует наличия дополнительной экспозиции. Заметим, что синтеза экспозиции Пушкинского заповедника требуют, не столько интеллектуального, сколько чувственного, – сенсорного. Ибо «дополнительная экспозиция» наполнена такими материалами и организована таким образом, что в музеях заповедника просто трудно разделять экспозицию на дополнительную и основную, в силу специфичности материала. Некоторые музейщики автоматически к дополнительной экспозиции относят рукопись Пушкина (конечно, в музеях выставляются копии рукописей) на том основании, что она помещена в витрину, забывая, что, если, что и может свидетельствовать о поэте, так это его рукопись, тем более, такая выразительная как пушкинская.

Четвертый принцип – маршрут экспозиции должен быть четко выверен, последовательность обозреваемых комнат долж-

на соответствовать последовательности развития темы – кажется простым и не особенно достойным обсуждения. Только почему-то, когда в музеях Пушкинского заповедника к 200-летию происходила реставрация и резэкспозиция, то не было представления не только о четком маршруте, увязанных пунктах, чем-то объединенных, но даже вопрос о входе в дом-музей оказался настолько сложным (!), что и вход и маршрут решили оставить прежними.

Как мы помним, в Нижнем дворце Николая II, молодые экспозиционеры не включили в экспозицию третий этаж. Включить все невозможно, когда “всего” много. Но выстроить маршрут сложно, оказывается, также, когда и “всего” мало. Но, когда есть свобода владения материалом – эта трудность преодолима. Но преодолима только с помощью четко осознанной и на внутреннем уровне прочувствованной темы. Шире – идеи. Шире – понимания назначения музейного объекта. Четко выверенного маршрута не будет, пока не будет понимания музейной экспозиции как музейного текста, единого, композиционно выверенного. В 1929-м году Гейченко и Шеманский писали, что “в композиционной ясности и законченности основная задача и главная трудность”. Успех той своей экспозиции они тогда объясняли “оправданностью каждого из экспозиционных пунктов и крепкой увязкой отдельных тем между собой и в одно экспозиционное целое”. И, наверное, действительно – большая доля успеха экспозиции может объясниться решением проблемы композиции. Проблемы, от решения которой зависит успех любого произведения любого вида искусства.

Метод тематического показа прошел проверку временем. Историко-бытовые музеи от него отказались. Но, нужно сказать, что они получили статус историко-художественных музеев. Рожденный в условиях историко-бытовых музеев, метод оказался приемлемым в литературно-мемориальных. Созданные на его основе экспозиции музеев Пушкинского заповедника просуществовали около 30 лет (60-80-е гг.) – это и есть проверка временем.

Более того, он может развиваться и дальше, трансформироваться, совершенствоваться. Во всяком случае, для музеев-заповедников, возникших на “пустом месте” (на пепелище), он апробирован. Но усвоить и освоить любой метод мало – нужна интерпретация, углубление, трактовка, развитие, механически

применять его нельзя, дабы не “дискредитировать серьезное и ответственное дело”.

Метод сейчас интересен сам по себе, имеет историческую и практическую ценность. Сотрудникам Пушкинского заповедника он интересен еще и как детище С.С.Гейченко. Метод, им созданный, которому он остался верен всю свою музейную жизнь, нам нужно понять, только тогда можно будет вполне понять автора. Как сказал Пушкин: “Судить ... писателя нужно по законам, им над собою признанным”. Мы же судим, даже не зная этих законов. Потому экспозиции 20-х годов легко сводим к вульгарному социологизму, а экспозиции 60-70-х годов - к иллюстративности, ереси, просветительству и т.д. А чтобы понять метод – сиречь автора – правильно, нужен тот самый магический кристалл.

Не каждый умеет читать между строк, не каждый улавливает подтекст, не каждый может отшелушивать поверхностное и наносное – издержки возраста, веяния и требования времени, частая, если не постоянная необходимость “жертвовать всем”, чтобы пестовать, лелеять замысел-детище. Нужна подсказка.

Такой кристалл, на наш взгляд, понимание роли Федора Ивановича Шмита, учителя Семена Гейченко и Анатолия Шеманского, и в их музейной деятельности и в становлении их мировоззрения. Роль эту предстоит выяснить, представляется, что она велика.

Федор Иванович Шмит из тех, кто погиб дважды. Физически – в 37-м году, И умерщвлен умолчанием. “Замолчаны” его работы по истории и теории искусства, не оценена преподавательская деятельность. В последние годы начался процесс его реабилитации: сначала имя стало проникать в искусствоведческие и музееведческие работы мелким шрифтом в примечания, сноски, теперь ему посвящены публикации, диссертации и даже конференция. Ф.И.Шмит должен “воскреснуть”, если не переизданием книг (к которым тоже нужен, конечно, “кристалл”), то исследованиями о нем, обязательно. Как человек и исследователь он достоин признания и известности.

Чувствуется, что свое понимание искусства и назначения искусства, он сумел передать своим ученикам, сумел привить понимание искусства как чего-то жизненно-необходимого каждому человеку, уберечь от снобизма (которым грешат некоторые музейные современные “художники”, на самом деле – дельцы от музееведения), когда автор – он же и единственный цени-

тель своего произведения. Шмит знал, что искусство есть средство общения и общения эмоционального. И это знание сообщил ученикам. Художник “обнаруживает перед другими мир своих образов для того, чтобы их “заразить” своими переживаниями”.

“Каждое произведение искусства объединяет известное количество людей и именно в этом объединении заключается огромное общественное значение искусства. Но произведение художественное может объединить, конечно, только людей внутренне однородных, как по строю воображения, так и по душевным переживаниям». “Искусство существует для того, чтобы посредством образов, выражать эмоции художника – и, притом, именно те эмоции, которые в целях согласования действий разных (многих) живых существ имеют наибольшую ценность”.

“Заразить”, “объединить”. В Петергофских экспозициях – поддержать, дать уверенность в завтрашнем дне. Искусство эмоционально не стерильное, а положительно заряженное. Чтобы до конца понять С.С.Гейченко как автора экспозиций Пушкинского заповедника, мы должны понять, что в основе его метода – зерно доброго стремления дать людям духовную опору. В Пушкинском заповеднике – это импульс – через Пушкина, его поэзию, природу – увидеть лучшее в жизни, в людях, в себе – творческое начало.

Если работы Ф.И.Шмита (теоретика и практика музейного дела) сейчас, наконец, начали изучаться, то изучение творческого метода С.С.Гейченко (практика музейного дела) впереди. В немногочисленных диссертациях, написанных на материалах экспозиций Пушкинского заповедника, цель постичь творческий метод автора этих экспозиций – С.С.Гейченко – не ставится. В данной работе сделана первая попытка, реконструировав метод, представить его на рассмотрение и обсуждение.

Поскольку это попытка именно реконструкции, то в статье большое количество цитат из работ авторов метода тематического показа (тематической экспозиции).

С.И. Побожий (Сумы)

**Из истории украинского искусствознания.
Феномен Харьковской университетской
школы искусствознания**

Развитие науки об искусстве – неотъемлемая часть художественного процесса, а изучение творчества искусствоведов так же важно, как и исследование творчества отдельного художника. Немало блестящих искусствоведов преподавали в университетах, имеющих в своем составе кафедры теории и истории искусства. Например, венская школа искусствоведения, связанная с именами О. Бенеша, А. Ригля, М. Дворжака, Э. Панофского, сформировалась именно в стенах Венского университета. Настоящим центром искусствознания в России был и остается Московский университет, в котором преподавали и работали выдающиеся историки искусства: И. Цветаев, В. Мальмберг, Б. Виппер, В. Лазарев, А. Федоров-Давыдов.

Развитие науки об искусстве в университетах Российской империи было связано с утверждением в них кафедры истории и теории искусства с 1863 года. В Европе кафедры истории искусства были открыты ранее – в начале XIX века в Кенигсбергском (1825), а потом в Берлинском и Венском университетах. После 1873 г. такие же кафедры были утверждены в Лейпциге, Бонне и Страсбурге. Многие видные представители академического искусствознания занимались в разное время преподавательской деятельностью: Ф.И. Буслаев, А.И. Кирпичников, Н.П. Кондаков, В.Н. Щепкин. Со временем сформировалась определенная преемственность и традиции в университетской науке. Как бы ни относился ученый к тяжелому преподавательскому труду, именно такой вид деятельности определял его учеников, которые в дальнейшем продолжали развивать идеи учителя. В Новороссийском университете в Одессе преподавал Н. Кондаков и А. Кирпичников. В Казанском университете занимались преподавательской деятельностью Д. Айналов и В. Мясоедов.

Одним из центров искусствознания в Украине был Харьковский университет. На протяжении XIX-начала XX вв., вплоть до его реорганизации в 1920-х годах, в университете наряду с гуманитарными науками развивалось искусствознание. Основными направлениями деятельности харьковской универ-

ситетской школы искусствознания следует считать исследования ее представителями явлений и памятников византийского, классического и украинского искусства. Их имена и труды в XIX и начале XX в. были хорошо известны в научных кругах Европы. Однако, их имена знала и украинская, в частности слобожанская, интеллигенция. Их труды имели определенный резонанс в провинции, стимулируя к научной деятельности местную интеллигенцию.

Написание истории украинского искусствознания невозможно без осмысления феномена харьковской университетской школы искусствознания. В диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствознания, автор проанализировал искусствоведческую деятельность и труды ученых первого в Украине университета¹. Интеллектуальное наследие Е. Редина, Н. Сумцова, А. Белецкого, Ф. Шмита, Д. Гордеева, С. Таранушенко, Е. Никольской, имеющее общие методологические установки и научную направленность, привели автора к выводу о существовании в этом высшем учебном заведении искусствоведческой школы. Дальнейшее углубленное изучение феномена школы в своей основе имело монографический подход. Исследование творческого наследия ее представителей обусловлено вниманием к личности искусствоведа-творца, чей жизненный путь часто дает более глубокое понимание генезиса его творчества. В итоге эти статьи составили основу книги «Из истории украинского искусствознания»².

Книга состоит из восьми разделов: 1. Харьковская университетская школа искусствознания. 2. Историк искусства Е. Редина – знаток византийской и слобожанской культур. 3. Материалы к указателю трудов Е.К. Редина и публикаций о нем. 4. В мечтах о Византии. Александр и Платон Белецкие. 5. П.А. Белецкий. Библиографический указатель. 6. Елена Никольская. Портрет на фоне тоталитарной эпохи. 7. «Необходимо пожертвовать... честью». О трагической судьбе музейного сотрудника. 8. Развитие искусствоведческих традиций на Слобожанщине. Разделы книги были опубликованы в разных изданиях на протяжении 1986-2003 годов, ныне малодоступных не только

1 *Побожій С.І.* Становлення й розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805-1920-і рр.): Автореферат на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства. – К., 1993. – 18 с.

2 *Побожій С.І.* З історії українського мистецтвознавства. – Суми, 2005. – 184 с., іл.

для широкого читателя, но и для специалиста. Однако, это не републикация. Некоторые из статей значительно переработаны и дополнены новыми материалами. Значительно дополнен и расширен справочный аппарат.

Несмотря на то, что в Харьковском университете лишь с 1893 г. фактически началось систематическое преподавание теории и истории искусства, что и обусловило собственно развитие искусствоведческой мысли в Харькове, истоки ее, на наш взгляд, следует искать в начальном периоде развития университета. Становлению искусствоведческой школы способствовали следующие факторы: преподавание теории и истории искусства и эстетики, развитие музейного дела в университете, интеллектуальная деятельность ученых этого высшего учебного заведения в области гуманитарных наук. Огромная роль в развитии харьковской университетской школы искусствознания принадлежала Ф. Шмиту. Молодой ученый попал в университет, в котором уже существовали искусствоведческие традиции, восходящие к истокам университета. Благодаря энергичной деятельности коллекционеров – воспитанников Харьковского императорского университета И.Е. Бецкого (1818-1890) и А.Н. Алферова (1811-1873) университетский музей изящных искусств и древностей пополнился в XIX в. целыми коллекциями произведений искусства. Музей стал своеобразным эстетическим и культурным центром, в котором проводили свои занятия преподаватели по истории искусства и эстетике. Значительный импульс искусствознанию получило в результате деятельности Д.И. Каченовского, Г.С. Чирикова, А.М. Деревницкого, А.И. Кирпичникова, А.А. Потебни. Новый этап начался со времени прихода на кафедру теории и истории искусств Е.К. Редина (1863-1908). Е.К. Редин пришел в университет уже сформировавшимся ученым, последователем «кондаковской школы» в российском и украинском искусствознании. Во втором разделе книги анализируется творческий путь этого авторитетного ученого в научных кругах Европы, его деятельность в Харьковском университете. Если в начале предметом его научного интереса в основном были памятники византийского и древнерусского искусства, то с приходом Е.К. Редина в университет в сферу его интересов попадают явления харьковской художественной жизни и украинского искусства. Во многом этому способствовало и проведение XII археологического съезда в Харькове в 1902 году, в подготовке и проведении которого ученый

принимал активное участие. Приведена библиография трудов с перечнем публикаций о нем. Отдельного внимания заслуживают надписи Е.К. Редина на книгах и отдельных оттисках его трудов. В некоторых случаях они дают представление о круге знакомств и общений ученого, его связях с библиотеками и научными организациями. Если основы московской школы искусствознания заложил Н.И. Романов, то харьковской университетской школы – Е.К. Редин. Он разработал систематические программы курсов, принял активное участие в формировании коллекции музея и научной библиотеки университета.

Значительный вклад в становление искусствознания в университете принадлежит историко-филологическому обществу, основанному в 1877 году. Цель этого общества состояла в способствовании развитию и распространения исторических и филологических знаний. На страницах «Сборника историко-филологического общества» со временем появляются искусствоведческие статьи, в которых предметом исследования становится украинское искусство. Особо следует отметить труды по истории искусства историка литературы и этнографа Н.Ф. Сумцова (1854-1922). Оригинальная интерпретация творчества Леонардо да Винчи дана украинским ученым в исследовании об этом художнике эпохи Возрождения. Круг интересов Н.Ф. Сумцова был широк и охватывал классическое и украинское искусство. Выделим также его работу «Рисунки и картины Т.Г. Шевченко», опубликованную в сборнике Харьковского историко-филологического общества в 1905 году. В ней, помимо ценных наблюдений, высказывается глубокое понимание значения творчества Т.Г. Шевченко. Оно заключается, по мнению Н.Ф. Сумцова, в оценке его литературных и художественных произведений и с разных исторических точек зрения. Эту точку зрения разделял литературовед А.И. Белецкий и его сын – историк искусства П.А. Белецкий. Новый этап в развитии университетской школы искусствознания наступает в 1912 году со времени прихода в университет Ф.И. Шмита.

В отличие от Д.В. Айналова и Е.К. Редина, Ф.И. Шмит не был учеником Н.П. Кондакова в прямом смысле слова, но он принадлежал к школе Н.П. Кондакова по содержанию задач и решению тех проблем, которые входили в сферу его исследований. Положительные отзывы на деятельность Ф.И. Шмита при избрании его на должность профессора кафедры теории и истории искусства свидетельствовали о глубоких исследованиях

ученого в области византийского и болгарского искусства¹. Харьковский период творческой и преподавательской деятельности Ф.И. Шмита с 1912 по 1921 гг. был необычайно плодотворным. В немалой степени этому способствовало и то, что его встретили в университете «с явной симпатией»². В Харькове увидели свет новые труды ученого по истории и теории искусства, музейному делу, психологии искусства. Особо отметим появление исследования по музееведению, частично не потерявшего значения и в наше время³. Музееведческие штудии Ф.И. Шмита имели не только теоретический фундамент, но и практические последствия. Почти все его ученики (Д.П. Гордеев, Е.А. Никольская, К.А. Берладина, С.А. Таранушенко, Б.К. Руднев) работали в музеях. Именно они были продолжателями славных традиций харьковской университетской школы искусствознания в 1910-е – 1920-е годы на кафедре истории европейской культуры института народного образования (К. Берладина, Т. Ивановская, Е. Никольская, М. Лейтер). В январе 1926 г. постановлением президиума Укрнауки при кафедре была открыта секция общего искусствознания под руководством профессора Д.П. Гордеева. Вскоре секция была присоединена к Киевской научно-исследовательской кафедре искусствознания. Созданными двумя подсекциями – украинского искусства и архитектуры и восточного искусства – руководили профессор Д.П. Гордеев и С.А. Таранушенко. Продолжалась практика организации научных экспедиций на Кавказ, начатая еще ранее по инициативе Ф.И. Шмита. В книге «Из истории украинского искусствознания» опубликована редкая фотография из частного архива, на которой изображены Е. Никольская и Б. Руднев во время одной из экспедиций на Закавказье в 1910-е годы. Педагогический метод Ф.И. Шмита опирался на тщательное изучение памятников культуры и был четко сформулирован ученым: «Я сам описываю и учеников своих учу описывать памятники мелочно точно, полагая, что общие знания по истории искусства весьма, конечно, необходимы и существенны, но что дальнейшее обогащение и углубление этих знаний может

1 Сумцов Н.Ф. Труды Ф.И. Шмита по истории искусства. – Х., 1912. Бродович И.А. О трудах Ф.И. Шмита по истории византийского искусства. – М., 1913.

2 Афанасьев В.А. Федор Иванович Шмит. – К., 1992. – С. 30.

3 Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. – Х., 1919.

быть достигнуто лишь детальным изучением (т.е. описанием памятников)¹. В творчестве Ф.И. Шмита харьковского периода университетская школа искусствознания достигла своего апогея развития.

Опубликованные статьи учеников Ф.И. Шмита в сборнике «Искусствознание» еще раз подтвердили преданность всех авторов в следовании научным принципам своего руководителя². В книге «Из истории украинского искусствознания» помещена репродукция титульного листа этого сборника с надписью: «Дорогому патрону от учеников. 21. V. 1930» с автографами авторов статей, помещенных в этом сборнике: Д. Гордеев, О. Степанова, Е. Никольская, С. Таранушенко, Т. Ивановская, М. Лейтер, К. Берладина³. Одним из существенных недостатков статей учеников Ф.И. Шмита в этом сборнике его рецензенты отмечали мелочную описательность памятников, что составляло собственно основу научного метода представителей университетской школы искусствознания. Уничтожающая критика этого издания со стороны официальной власти послужила тревожным сигналом для Ф.И. Шмита и его учеников. Тяжелая психологическая обстановка этого времени передана в письме Ф.И. Шмита к его ученику Д.П. Гордееву (1889-1968) от 24 марта 1932 г. В сокращенном виде его текст впервые опубликован в книге⁴. На протяжении октября 1933 г. была арестована вся харьковская секция кафедры искусствознания. В их числе была арестована и Е.А. Никольская, жизни и творчеству которой в книге посвящен отдельный раздел. В круг ее интересов входило византиноведение в широком смысле этого слова, включая христианский Восток, в том числе Армению и Грузию. В своих немногочисленных работах она строго придерживалась методики изучения памятников искусства Ф.И. Шмита. Нам показалось важным сделать републикацию части ее труда «К изучению армянской миниатюрной живописи: армянская рукопись XI века Эчмиадзинской библиотеки № 283», опубликованного в издании «Научные записки. Труды научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры» за 1929 г. В фондах от-

1 *Афанасьев В.А.* Федор Иванович Шмит. – К., 1992. – С. 33.

2 *Мистецтвознавство.* – Х., 1928.

3 Экземпляр сборника хранится у искусствоведа В.Г. Пуцко (Калуга).

4 Копия машинописи письма Ф.И. Шмита к Д.П. Гордееву от 24.03. 1932 г. хранится в архиве УСБУ по Харьковской области, д. № 1029, т. 1, лл. 55-57.

дела редкой книги Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина хранится отдельный оттиск этой статьи с инскриптом «В библиотеку научного института Армении от автора»¹. Тексты Е.А. Никольской предназначены не для чтения, а для изучения. В них она продолжает развивать традиции университетской школы, заложенные предшественниками.

Лекции по византийскому искусству Е.К. Редина оказали огромное и едва ли не решающее значение на выбор профессии литературоведа А.И. Белецкого (1884-1961). Под влиянием Е.К. Редина он написал несколько работ на искусствоведческую тематику². А.И. Белецкому и его сыну – историку искусства и художнику П.А. Белецкому (1922-1998) в книге посвящен отдельный раздел. В Харькове, по воспоминаниям дочери Ф.И. Шмита, «ближе всего родителям был молодой и талантливый профессор Александр Иванович Белецкий и его жена Мария Ростиславовна»³. С Ф.И. Шмитом Белецкого связывала работа по созданию в Харькове в 1919 г. Вольного факультета искусств. Идея его создания и функционирования, по мнению Ф.И. Шмита, состояла в создании идеальной художественной школы в губернском городе. Ядром этой школы должен был стать институт теоретических знаний об искусстве, а вокруг него располагались бы специальные мастерские: архитектурные, живописные, литературные, драматические, балетные и музыкальные.

Впервые имена Е.К. Редина и Ф.И. Шмита автор книги услышал из уст профессора Киевского художественного института П.А. Белецкого во время частых бесед после лекций. Именно П.А. Белецкий и указал тему нашей диссертации, которая определила сферу дальнейших научных интересов. В книге осуществлена републикация рецензии А.И. Белецкого «В защиту национальной святыни» на книгу Ф.И. Шмита «Искусство древней Руси-Украины», изданную в Харькове в 1919 году. В свое время рецензия была опубликована в газете «Новая Россия», которая выходила в 1919 г. во времена денкинской оккупации Харькова. С ней, а также с редким экземпляром книги Ф.И.Шмита «Искусство – его психология, его стилистика, его

2 Белецкий А. И. Отдел церковных древностей на XIV археологическом съезде в Чернигове. – Х., 1909 – 20 с. Белецкий А. Е. К. Редина как историк византийского искусства. – Х., 1910 - 27 с.

3 Афанасьев В.А. Федор Иванович Шмит. – К., 1992. – С. 32.

эволюция» нам удалось познакомиться в библиотеке П.А. Белецкого. Теоретический труд, который был закончен «на Рождество 1918» имел дарственную надпись автора: «Дорогому соратнику Александру Ивановичу Белецкому от автора. 11. III. 1919. 11 марта – день рождения этой книжки».

Рассматривая феномен харьковской университетской школы искусствознания на фоне развития европейского искусствознания, хотелось бы отметить роль и значение Санкт-Петербурга – Ленинграда в этом процессе. В Санкт-Петербургском университете некоторое время (в 1890-е годы) читал лекции по истории искусства византист Н.П. Кондаков. «Архистратиг национальной русской археологии», по выражению В.В. Стасова, был учителем у Е.К. Редина и Д.В. Айналова. В этом университете 19 января 1897 г. состоялась успешная защита диссертации Е.К. Редина «Мозаики равеннских церквей» на соискание степени магистра истории и теории искусств. В начале XX в. историк искусства Д.В. Айналов читал лекции по русскому искусству в Петроградском университете. В Ленинграде жил и работал Ф.И. Шмит. С 1925 по 1930 г. Ф.И. Шмит – директор Государственного института истории искусств (ГИИИ), о котором его руководитель говорил, что «ГИИИ во всем СССР – единственное научное учреждение, где искусствоведение поставлено так, как, по-моему, нужно»¹. В Ленинграде он и был арестован 26 ноября 1933 года. 5 ноября (по ст. ст.) в Петербурге родилась одна из самых преданных Ф.И. Шмиту учениц – Елена Александровна Никольская (1892 – 1943 ?). Вместе с другими искусствоведами – К. Берладиной и Т. Ивановской она выезжала в Ленинград, где встречалась с Ф.И. Шмитом. В киевском архиве сохранилось письмо К. Берладиной к Д.П. Гордееву от 16 августа 1931 г. Приводим отрывок из него без изменения авторской стилистики и орфографии: «Сейчас мы в Питере. Я, в частности, живу на квартире Patron'a (Ф.И. Шмита – С.П.). Елена и Таня (Е. Никольская и Т. Ивановская – С.П.) в общежитии науч.[ных] работников. Подготавливали работу для Горбенка. Между прочим, я была с Patron'ом в Новгороде, до чего достойный городок! У Patron'a настроение – хуже всякой критики. В ГАИМКе ему не совсем везет, в университете кажется часы сильно сократили. Он все время мечтает о штатном месте в ВУАНе, но выйдет ли из этого что-либо – неизвестно. Он не

¹ Афанасьев В.А. Федор Иванович Шмит. – К., 1992. – С. 114.

смог попасть на весеннюю сессию и это говорят, даже хорошо. Вся сессия прошла под знаком ругни Скрипника, между прочим, здорово влетело Новицкому и ВУАК'у. Новицкий подал в отставку, но его отставка пока не принята. Осенью предполагается реорганизация академии и тогда-то Patron'у нужно быть обязательно. Все эти слухи привезли Лена и Таня из Киева, куда они попали во время сессии. Patron'у хочется какой-то живой деятельности, кот.[орой] ему не достаёт здесь»¹. Приведенный отрывок из письма свидетельствует о той непростой обстановке, которая сложилась в начале 1930-х годов в советском искусствознании.

Для ведения переговоров с представителями Эрмитажа и Артиллерийского музея об устройстве в Харькове выставки оружия, в Ленинград неоднократно выезжал сотрудник Харьковского художественно-исторического музея О.Ц. Поплавский (1903-после 1956). Непродолжительное время он обучался в Киеве, в Археологическом институте (1923-1924 ?). В это время ректором этого института был Ф.И. Шмит. Как показали дальнейшие события, эта выставка инкриминировалась ее устроителям в качестве главного обвинения, предъявленного харьковским искусствоведам – ученикам Ф.И. Шмита.

В последнем разделе книги «Из истории украинского искусствознания» анализируется развитие искусствоведческих традиций на Слобожанщине. В первой четверти XX в. оно связывается нами с музейной деятельностью Б.К. Руднева (1879-1944) – первого директора историко-краеведческого, а впоследствии – художественного музея в городе Лебедине. Будучи членом Харьковского епархиального церковно-археологического общества Б. Руднев, вместе с Ф.И. Шмитом и Д.П.Гордеевым выезжал в села для обследования икон, собирал старинное оружие, много фотографировал. Посвятив свою жизнь созданному музею, постоянно жил в Лебедине, изредка переписываясь с Д.П. Гордеевым. Эти письма, текст одного из них приводится в книге, свидетельствуют о неприятии им со-

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства (Киев). – Ф. 208, оп. 1, ед. хр. 128, л. 50. *ГАИМК* – Государственная (Российская) академия истории материальной культуры. *ВУАН* – Всеукраинская академия наук. *ВУАК* – Всеукраинская археологическая комиссия. *Новицкий Алексей Петрович* (1862-1934) – украинский историк искусства, академик. *Скрипник Алексей Петрович* (1872-1933) – нарком просвещения, репрессирован в 1933 г. Публикуется впервые.

циалистической действительности и ощущения того, что он «должен начать какую-то новую настоящую жизнь». Опубликованные в книге отрывки из дневника Б.К. Руднева времен оккупации города Лебедина немецко-фашистскими захватчиками, позволяют по-новому посмотреть на трагическую историю из музейной жизни.

Искусствоведение стало неотъемлемой частью творчества Н.Х. Онацкого (1874-1937) – первого директора Сумского художественно-исторического музея. Автором нескольких очерков по истории декоративно-прикладного искусства была научный сотрудник этого же музея Н.Л. Столбина (1885-после 1950). Если традиции харьковской университетской школы искусствознания на Слобожанщине в 1920-40-е гг. продолжал Б.К. Руднев, то в 1960-70-е годы сумской литературовед и искусствовед Ю.П. Ступак (1911-1979) проявлял интерес к истории украинского искусствознания. Автор содержательных и увлекательных исследований «Выдающиеся художники на Сумщине» (1969) и «Крамской и Украина» проявлял также интерес к истории искусствознания. В последнем разделе книги «Выдающиеся художники на Сумщине» дается краткий обзор вклада в искусствознание тех ученых, жизнь и творчество которых была связана с нашим краем. Отдельный интерес он проявлял к истории харьковского и петроградского искусствоведения. В одном из исследований им был сделан обзор деятельности общества исследователей украинской истории, письменности и языка, которое функционировало в Петрограде с 1921 по 1933 год. Общество сыграло заметную роль в развитии гуманитарных наук России и Украины в 1920-е годы. Ю.П. Ступак акцентирует внимание на интересных и содержательных докладах украинских искусствоведов - Е. Спасской и Е. Берченко, которые выступали на заседаниях секций и собраниях общества. В книге приведены также тексты писем С. Таранушенко к Ю.П.Ступаку из Сумского областного архива и фотокопия одного письма. Архивные материалы подтверждают серьезные намерения сумского ученого написать историю украинского искусствознания.

Н.А. Алимова (Рязань)

Наследие А.А. Мансурова и его значение в музейной теории

Заметное место в структуре музееведческого знания всегда занимало т.н. «областное музееведение». Этот термин стал активно употребляться в середине 20-х г. XX в. и впервые был введен в оборот на Первой конференции музейных работников Центрально – промышленной области в 1924 году, которая проходила в Рязани.¹

Он означал попытки решения и теоретического осмысления проблем, вызванных практической деятельностью музеев глубинки. Зачастую им обозначается все, что характеризует духовно-интеллектуальный аспект музейного дела – от представления о музее, памятниках, наследии и их роли в жизни общества до конкретных методик хранения, учета, экспонирования и научной обработки отдельных видов музейных предметов. Словом, от философских, этических, социально-политических идей, оказывающих влияние на музейных работников, до узкоспециальных профессиональных знаний.²

Появлению новых музееведческих концепций способствовали насыщенность и разнообразие, а главное, новое качество музейной жизни первой трети XX в. Среди ее новых явлений, стимулирующих процесс изучения музейной деятельности, выделяется практика создания специальных музееведческих центров.

Одним из таких центров была Рязань с ее крупным Краеведческим музеем, Институтом практикантов и Обществом исследователей Рязанского края, весьма универсальным по составу специалистов. Большую роль в создании этого центра сыграл Алексей Алексеевич Мансуров.

Алексей Алексеевич Мансуров родился 28 (15) марта 1900 г. в г. Касимове, Рязанской губернии в семье провинциального чиновника. В 1918 г. он окончил Касимовскую мужскую гимназию и поступил на физико-математический факультет Московского университета.

¹ Вопросы областного музейного дела. Рязань, 1925. С.125.

² Балакирев. А. С. Духовно-идеологические факторы развития отечественного музееведения. // Сборник научных трудов ГЦМСИР. М., 2000. С.12.

После окончания университета до 1924 г. Алексей Алексеевич служит в г. Касимове, в должности заведующего уездным Отделом народного образования. Эта деятельность нашла свое отражение в печатных работах Алексея Алексеевича. В те же годы он создает Касимовский музей местного края, который существует до сих пор и является уникальным музеем, потому что объединил в себе памятники православной и мусульманской культуры.

С 1924 г. А.А.Мансуров работает в Рязанском музее в должности старшего научного сотрудника, ученого секретаря, а позже директора музея.

В 1933г. А.А. Мансуров был переведен в Москву, где работал в Московском областном музее, Центральном и Областном бюро краеведения, затем преподавателем и секретарем кафедры музееведения на Высших музейных курсах, во Всесоюзной Книжной палате, в Музее игрушки. В начале Великой Отечественной войны Алексей Алексеевич вступил в ряды ополченцев и погиб в одном из первых сражений.

Научное наследие Мансурова А.А. велико. За период с 1921 по 1940 гг. им было написано более 150 работ, 98 из которых были опубликованы. Это работы по археологии, этнографии, библиографии. Работы, посвященные музейным проблемам, занимают не самое большое место, но они настолько весомы, что оказали существенное влияние на развитие музееведческой мысли.

Научные исследования А.А. Мансурова по музееведению можно разбить на цикл работ по следующим проблемам: исследовательская деятельность в музеях; основные направления фондовой работы музея; музейная экспозиция; вопросы просветительской работы, библиография музееведения. Его работы по музееведению выходили в виде отдельных брошюр, публиковались в журналах: «Советский музей», «Краевед-массовик», «Советская библиография», «Советское краеведение», «Советская археология», «Труды общества исследователей Рязанского края», «Советская этнография», а так же в виде рукописей хранятся в научном архиве Рязанского историко-архитектурного музея – заповедника и Российского института культурологии.

Интерес к личности этого неординарного человека неслучаен. Развитие музейного дела, а в особенности переходный период 30-х годов, очень интересен для отечественного музееведения, потому что за небольшой промежуток времени происходит

трансформация понимания смысла существования музея, и его социального предназначения.

Формирование А.А. Мансурова как ученого приходится на 20-е годы – один из наиболее заметных периодов взлета музееведческой мысли. Большую роль в выборе будущей профессии сыграл его дед А.П. Мансуров, член Рязанской ученой архивной комиссии, археолог и этнограф.

Примечательно то, что Мансуров «познал музейную работу от самых истоков: начиная с собирательной работы, систематизации, регистрации и учета музейных предметов, кончая методом построения экспозиции и просветительской работы»¹. Под термином «музееведение» он подразумевал методику и технику музейного дела, совокупность знаний о музее.

Для послереволюционного периода характерно то, что теорией музейного дела занимались не только работники музеев, но и учителя, журналисты, коллекционеры-любители, библиофилы. Все они, в той или иной степени, пытались ответить на вопрос: каково место музея в жизни общества.

Когда в 20-е годы Мансуров А.А. реорганизовывал музей, созданный еще его дедом в Касимове, то пытался на примере конкретного музея проследить историю музейного дела и определить социальные функции музея.

Он выделил три этапа в жизни Касимовского музея: дореволюционный период (кон. IX в. – 1917г.), период революционного стихийного роста и глубокой реорганизации (1918-1924) и, наконец, период организованного и планомерного строительства (с 1924).

Первый период. Музей – учреждение внешкольного образования, дающее знания в очень конкретной, наглядной, очень осязаемой форме – предметы, говорящие за себя. Не существовало системы просветительной работы. Не было методики музейно – популяризационной деятельности. Вместо них существовали точки зрения. Музей признавался, как собрание интересных, но мало понятных для обыкновенного посетителя вещей.

Второй период. Музей – орган революционной власти. Музей-спаситель гибнущих в пожаре революции произведений искусства и научных ценностей. Вся деятельность – спасти не

¹ Бадер О.Н., Вагнер Г.К., Кригер Н.И. Роль А.А.Мансурова в изучении Рязанской земли.//Археология Рязанской земли.М,1974.

только вещи от гибели, но и заставить их служить делу просвещения народных масс.

Третий период. Музей на службе краеведения. Основной задачей музея 20-х годов было – способствовать поднятию культурного уровня трудящихся масс, поставив в центре работы музея краеведение, как фактор возрождения народного хозяйства страны»¹..

Придя на службу в Рязанский музей в середине 20-х годов, он осознает, что музей «не имеет самых элементарных руководств по музейной технике, то, что делает в этой области, делает, несогласованно, часто кустарничает и бредёт ощупью. Ни одна практическая работа в музее не может воспитать подлинного музейоведа, для этого необходимо углубленное понимание смысла и значения музейной работы»².

Спустя полгода, он выступает инициатором Первой конференции музейных работников Центрально-промышленной области. Эта конференция стала настоящим прорывом в музейном деле. В работе конференции приняли участие музеи Москвы и Ленинграда, 24 губернских и уездных музея. Почетными гостями и активными участниками конференции были: профессор Богданов В.В., профессор Городцов В.А., профессор Гревс И.М., профессор Семенов-Тянь-Шанский В.П., профессор Соколов Б.М.

На конференции решались организационные и научные вопросы музейной жизни: вопросы принципов построения отделов музея, вопросы классификации музейных предметов, методы учета музейного материала, вопросы собирательной деятельности, вопросы создания научных парков при областных музеях, основные черты музейно – просветительской работы. Один из вопросов, который остро стоял на повестке дня – это вопрос подготовки музейных кадров. Конференция решила: что необходимо организовать временные музейные курсы. После конференции Мансуров приступает к созданию Института практикантов в Рязани, который, по сути дела, стал своеобразным музейведческим ядром Центральной промышленной области.

1 А.А. Мансуров. Этапы развития просветительской работы музея. н.а.РИАМЗ.Д.387.Л.4

2 А. А. Мансуров. Техника музейного дела. Учет и хранение коллекций. М.,1931.С.4

Учебный процесс в Институте практикантов длился два года. Программа первого курса включала в себя следующие дисциплины: Принципы построения краеведческого музея; Основы построения музейной экспозиции; Вопросы художественного оформления музейной экспозиции; Научно-исследовательская работа краеведческого музея; Организация источников изучения (система учета и хранения музейного материала, библиотека, научно-справочная картотека, научный архив, фототека, издательство).

«Теоретический курс расширял музееведческий кругозор, готовил к практической работе, подводил под практические навыки принципиальное теоретическое основание, облегчал дальнейшее творчество в музейном деле»¹.

Второй курс начинался с обобщения пройденного материала, а также включал в себя «Историю музейного дела» и два специальных курса: «Устройство музейных зданий и их оборудование»; «Консервация музейных материалов». В конце курса предполагалась практика в музее и зачетная работа на конкретную тему по специальностям. Помимо музееведческих дисциплин читали общеобразовательные предметы преподаватели Рязанских школ.

Большинство лекций по музееведению читал А. А. Мансуров, сохранились их рукописные наброски. В основу его лекционного материала были положены теоретические разработки Первой конференции музейных работников Центрально-промышленной области, которые вышли в свет в виде методического пособия «Вопросы областного музейного дела» небольшим тиражом. Его размышления концентрировались вокруг проблемы соотношения прикладного и теоретического знаний в музейной деятельности.

«Бедность литературы по музееведению, отдаленность многих пунктов страны от крупных центров, могучий соблазн традиций прошлого все это – преграды, стоящие на дороге музейного работника и требующие преодоления»,² – пишет Алексей Алексеевич. В результате того, что в России отсутствовали центральные печатные органы по музееведению, а периодиче-

1 А.А. Мансуров. Доклад о работе музея с практикантами. 1928. Н.А.РИАМЗ. Д.481.

2 А.А. Мансуров. Библиография литературы по музейной технике. Списки 1 и 2// Советский музей.1934.№1

ское издание «Казанский музейный вестник», не было широко доступно для музейных работников, т.к. выходило небольшим тиражом, работы помещались в самых разнообразных и разнообразных журналах, неперiodических сборниках, нередко даже там, где меньше всего можно было ожидать их найти. Только в середине 20-х годов мы можем говорить о создании некоей системы музееведческой литературы. Получают распространение: методические рекомендации по организации музеев, в которых разработаны общие вопросы музееведения и музейного дела, тезисы докладов съездов и конференций, указатели руководящих материалов в области музейного дела. Огромная заслуга в создании системы принадлежит А. А. Мансурову. Алексей Алексеевич, прекрасный знаток иностранных языков, начинает составлять библиографию музееведения и музейной техники. Значительная часть была опубликована в журналах «Советский музей»¹ и «Советская библиография» №1 1940г., но полностью труд Мансурова А.А. под названием «Библиография музееведения и музейной техники» в 2-х томах хранится в научном архиве Российского института культурологи. Эта работа не потеряла значимости и в наши дни, ибо музееведы до сих пор не имеют полного библиографического справочника.

Большой интерес представляют работы конца 20-х годов – начала 30-х годов. Прежде чем, приступить к характеристике работ, позволю себе напомнить исторический контекст.

В конце 20-х годов формируется советский тоталитарный политический режим, что в частности нашло свое отражение в духовной сфере общества. Музееведение, как и остальные общественные науки на долгие годы было поставлено на службу государственной идеологии и во многом утрачивает свои исследовательские функции. Пропагандистская деятельность приобрела односторонний характер. Отношение к науке стало утилитарным. Марксистское миропонимание считалось основным нормообразующим учением в советском обществе.

К концу двадцатых годов руководство культурой стало чаще высказывать неудовлетворенность ориентацией музеев, прежде всего, на беспристрастное собирание и сохранение наследия прошлого. Необходимо было формировать определенный образ культурного наследия, как фундамента коммунизма. Музеи должны были занять свое особое место в формирующей-

1 Советский музей 1934г. №1,3,4; 1935 г. № 2,4,5,6; 1936 №4,6; 1937 №1,3.

ся общегосударственной пропагандистской машине. Эти новые задачи требовали реорганизации музейного дела в интересах всемерного приспособления его к важнейшим задачам строительства социализма. «Музей должен стать одним из инструментов культурной революции. Музей должен быть наглядным показателем и пропагандистом величайшей научной ценности принципов диалектического материализма»¹.

Первый музейный съезд четко определил задачи музейного строительства.

«Его главная задача – просвещение масс в духе коммунистической идеологии особым, ему свойственным методом наглядного ознакомления с тем, что было и что есть, под углом зрения того, что должно быть... Включение музеев в систему политикопросветительной работы означает принципиально новую целевую установку работы, изменение качества работы»², – писал нарком просвещения Бубнов А.С.

В начале 30-х-г. Алексей Алексеевич начинает активно публиковаться в журнале «Советский музей», редактором которого в 30-е г. был И.К. Луппол, который четко определил задачи своего издания: «Путь «Советского музея» вместе с основной массой музейных работников есть путь одного из бойцов, участников великой социалистической стройки. «Советский музей» должен подводить к революционному пониманию и вплотную подводить к революционному действию».³ Понятно, с их подходами, сегодня трудно согласиться. Но возникает вопрос, что стоит за подобными высказываниями? «Приспосабливались» ли маститые музееведы к политической конъюнктуре, испытывали ли давление тоталитарной системы или, в какой-то степени и по каким-то причинам были искренни?

Советское музееведение состоит из двух мало связанных друг с другом пластов знаний. **Первый пласт** сориентирован на решение партийно-государственных задач в области просвещения масс и поэтому представлял собой, с одной стороны, набор неких идеологических, этико-эстетических стереотипов, с другой – «переложение нормативов, относящихся к сфере государственного управления музейными учреждениями. **Второй**

1 А. Бубнов. О музеях. М-Л.1931.С.3.

2 Там же С.5.

3 И.К. Луппол. «О задачах «Советского музея»// Советский музей 1931, №1.С.5.

пласт – это прикладные, технические задачи учета, хранения и научного описания музейных собраний»¹.

Наследие Мансурова включает в себя работы двух «пластов», причем второй «пласт» представлен значительными работами по технике музейного дела. Не будем забывать о том, что Алексей Алексеевич был по образованию математик, и это принесло свои плоды. Его разработка по учету и хранению музейных предметов («Учет и хранение коллекций». М., 1931) была положена в основу современных методов учета и хранения музейных предметов.

Автор, анализируя теорию музейного дела, указывает на то, что вопросы описания и хранения музейных коллекций, научного архива, библиотеки, вопросы экспозиции и т.д. разработаны фрагментарно. Назрела необходимость общепризнанной теоретической основы музейного дела. Тем более что многие просветительные учреждения, к коим относит себя музей, такие как школы и библиотеки, уже имели свою методику и технику².

Первая брошюра цикла «Техника музейного дела» включала в себя методические рекомендации по вопросам учета и хранения музейных предметов.

Вопрос о принципах и методах учета музейных коллекций наиболее трудный и сложный вопрос музейного дела вообще. С другой стороны, целесообразно поставленный научно-охранный учет музейных коллекций представляет собой по существу дела, одно из самых необходимых условий правильного функционирования всякого музея, нормального выполнения им задач и целей.

Теоретическая литература того времени³, выдвигала мысль об известном согласовании, известной унификации форм и приемов учета музейных коллекций в различных музеях, однако, А.А. Мансуров впервые, прежде чем, собственно описывать способы учета, пытается дать определение музейному предме-

1 Гнедовский. М.Б., Дукельский В.Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования// Музейное дело: музей-культура - общество. Сб. науч. тр. Вып. 21. М., 1992. С.8.

2 А.А. Мансуров. Учет и хранение коллекций. М. 1931. С.5.

3 В. В. Богданов Музейная техника краеведения. Вологда. 1923.; Б. Ф. Адлер. Инвентарь, каталог и их значение в музее.//Казанский музейный вестник. 1920. №3-4., Г.Л.Малицкий. Методы учета музейного материала.// Вопросы областного музейного дела. Рязань 1925.

ту. Музейный предмет – это «предмет, через который исследователь узнает естественные и общественные явления и изучает воздействие на них законов природы и общественного развития...Музейный предмет – документ самого точного и достоверного знания того места, которое он занимал в комплексе своего бытования и тех взаимоотношений с окружающей жизнью, в которых он фигурировал»¹.

Теория и практика музейного дела различала три основных метода учета музейных предметов: регистрацию, инвентаризацию и каталогизацию². Мансуров добавляет еще один метод учета: «Научные описания исследовательского характера».

Достаточно интересен цикл работ, вписывающийся в этот же «пласт», по созданию вспомогательных структур для музея: лабораторий, мастерских, библиотек, научных архивов. Работы включают в себя руководства по организации и технике работы этих подразделений.³

«Краеведческий музей – очень сложный механизм; его сложность заключается как в широком охвате изучаемых явлений, так и в чрезвычайно длительных процессах обработки своего материала. Музей должен организовывать экспедиции и научные командировки, производить сбор материала, часто очень сложным и ответственным способом (теологические исследования, археологические раскопки), описывать свои материалы, хранить их и консервировать, научно их обрабатывать, привлекая обширную литературу, ряд лабораторных методов, издавать свои научные работы, популяризовать свои достижения путем экспозиционного показа и изданием популярных его описаний, изучать воздействия его на посетителя, заботиться о передаче результатов своих исследований соответствующим организациям и учреждениям для их практического использо-

1 А.А.Мансуров. Техника музейного дела. М, 1931. С.6.

2 Г.Л.Малицкий. Методы учета музейного материала.// Вопросы областного музейного дела. Рязань, 1925. С.63.

3 А.А. Мансуров. Кабинеты, лаборатории и мастерские краеведческого музея.//Сов. муз1932г.№5 А.А. Мансуров. Вспомогательные учреждения краеведческого музея. Научные архивы, фототеки, библиотеки//. Сов. музей 1932.№1; А.А. Мансуров. Кабинеты, лаборатории и мастерские краеведческих музеев.// Сов. музей 1932 №5.; А.А.Мансуров Научный архив краеведческого музея (краткое руководство по организации и технике работы). М., 1936.

вания, изучать эффективность своих предложений»¹. Алексей Алексеевич описывает структуру идеального музея, «служащего интересам социалистического строительства». По мнению автора, внутреннее устройство должно состоять из ряда вспомогательных подразделений: кладовой (фондохранилище), лабораторий: химические, почвенно-геологических, биологических (место научной обработки вещевого материала), кабинета (место теоретической работы), мастерской (техническое изготовление необходимых музею материалов, например, таксидермической).

Вызывают интерес его работы по экспозиционному оборудованию.² Музееведы интересовали вопросы освещения экспозиции, вопросы отопления и вентиляции музейных помещений³.

Так называемый «первый пласт», сориентированный на решение партийно-государственных задач представлен в наследии музееведа в работах, посвященных научной, экспозиционной и просветительной деятельности музея.⁴ Алексей Алексеевич пытался следовать политическим установкам, т.к. большинство его работ публиковались в журнале «Советский музей», редактором которого был воинствующий марксист, но к счастью, сохранились рукописи некоторых его публикаций, с пометами на полях, и это, в конечном счете, поможет ответить на вопрос: приспосабливались ли музееведы к политической конъюнктуре или были искренни в своих убеждениях?

Просветительную работу музея Мансуров рассматривал как экспозиционную. «Всем давно известно, — пишет Алексей Алексеевич, — что центральное место в просветительной работе

1 А.А. Мансуров. Вспомогательные учреждения краеведческого музея. Научные архивы, фототеки, библиотеки. Сов. музей 1932. №1.

2 А.А. Мансуров. Экспозиционная музейная мебель в краеведческом музее Сов. музей 1932, №4 А.А. Мансуров. Устройство и оборудование экспозиционных музейных зал Сов. Музей 1936 №3).

3 А.А. Мансуров Об использовании света и цвета в музеях. Сов. музей 1935. №3; А.А. Мансуров. Вопросы отопления и вентиляции музейных зданий. Сов. музей. 1935 №5 А.А. Мансуров. Искусственное освещение в музеях. Там же. А.А. Мансуров. Освещение музеев. // Сов. музей 1935. №3.

4 А.А. Мансуров. Место научно- исследовательской работы в музеях Сов. музей 1931 №3; А.А. Мансуров План новой экспозиции Рязанского музея. Краевед- массовик 1931 №6. А.А. Мансуров. К истории музейного этикетажа н.а. РИАМЗ Д470, А.А. Мансуров. Этапы развития просветительной работы музея н.а. РИАМЗ Д.387.

музея занимает экспозиция. Весь музей часто с ней отождествляется. Все, что знает музей, он должен сказать, а говорит он показом вещей»¹. Алексей Алексеевич в своей работе дает многозначную интерпретацию экспозиционных решений в развитии, останавливаясь на 20-годах, когда, по его мнению, начинается строительство экспозиции, цель которой дать посетителю законченную и логическую картину края в разнородных объектах и социологическом освещении. «Музей включается в систему народного образования. Основные идеи современности это его идеи. Задачи выработки современного мировоззрения – его задачи. Вне этих задач и идей он работать не может. Здесь требуется от него не слепое повторение брошенных лозунгов, не подсвистывание в такт идущим строителям новой жизни, а творческая и упорная работа по существу музейного дела. Это то, что могут сделать только музейные работники то, от чего они не могут отказаться»². Этот труд был написан в конце 20-х годов, еще в провинции, и восходит своими традициями, скорее всего, к эпохе «общедемократического просветительства в России».

Три года спустя он пишет статью «Место научно-исследовательской работы в музее».³ Эта работа имеет свой подтекст, она написана в переломный момент, когда музей становится частью механизма государственной идеологии, а музееведение, соответственно, должно рассматриваться как теория и методика ее реализации специфическими средствами музея.

«Музеи завоевали место в ряду научно-исследовательских учреждений, – пишет Мансуров. Экспозиция есть завершение всякой научно-исследовательской работы. Она тот язык, на котором говорит музей. Вся научная работа музея должна быть подчинена экспозиционной, не случайно, потому что проработка вопросов о структуре музея очень часто сводится к плану экспозиции».⁴

«Цель музея, научного и политико-просветительного учреждения – строить новую жизнь. Все, что служит этой цели – срочно и необходимо; все, что не служит должно ждать своей

1 А.А.Мансуров. Этапы развития просветительной работы музея н.а. РИАМЗ Д.387.Л.2.

2 А.А.Мансуров. Этапы развития просветительной работы музея н.а. РИАМЗ Д.387.Л.11.

3 А.А.Мансуров. Место научно-исследовательской работы в музее.Н.А.РИАМЗ.Д.384.

4 Там же. Л.9.

очереди. Правда, в определении полезного и не полезного, срочного и несрочного много неточностей и погрешностей. Грандиозные задачи сегодняшнего дня неизменно являются основными задачами музея и основными направлениями его работы. Музей превратился в органическое звено советской системы и связан с советской общественностью всеми гранями своей жизни»¹.

«Важнейшая задача каждого музея. Часто даже вопрос его жизни и смерти заключается в том, чтобы показать и доказать свою органическую необходимость в системе местной советской жизни. Если продукция научно-исследовательской деятельности становится пригодной для различных участков социалистического строительства, то музей выживет. Музей должен работать не только над глобальными вопросами пятилетки, но и быть постоянным консультантом по всем вопросам краевого строительства»².

Это одна из самых, наверное, откровенных статей.³ Алексей Алексеевич убежден в правильности выбранного направления. Он полон сил и энергии. Но эта и последняя статья, где Мансуров высказывает свою позицию по отношению к происходящему. Все остальные работы были посвящены технике музейного дела и библиографии, в них отсутствует политический контекст. Скорее всего, сотрудничество Мансурова, (а он активно публиковался в журнале «Советский музей» вплоть до 1940 г) с властью мотивировалось, его стремлением использовать новую ситуацию для реализации своих просветительных идей в области музееведения.

Последняя его работа «Генрих Гейне о музеях»⁴ это, отчасти, попытка высказать свои мысли устами великого поэта. Мансуров был разочарован происходящим, он видел, как отношение к вещи, как памятнику той или иной культуры, пытаются заменить отношением к ней как к «отражению» социологических законов социально-экономических процессов и даже более того – просто как к наглядному подтверждению того или иного тезиса официальной партийно-государственной трактов-

1 Там же. Л10.

2 Там же. Л.13.

3 Эта работа легла в основу статьи «Место научно-исследовательской работы в музеях». Сов. Музей. 1931. №3.

4 А.А.Мансуров. Генрих Гейне о музеях. Сов. музей, 1939. №10.

ки исторического материализма. Он пишет: «Для него (Генриха Гейне), образованнейшего, культурного человека, музейные вещи – источники мысли и чувства. Он их воспринимает так же непосредственно и остро, как и все другие стороны жизни. Музейные предметы для него не только документы и памятники, но и источники размышлений и переживаний. Генрих Гейне нигде прямо не говорит о желательной для него системе музейного показа, но различные его высказывания дают нам право считать его сторонником такой экспозиции, где вещи не вырываются из своей среды бытования, где не нарушаются сложившиеся связи и взаимодействия».¹

Мансуров Алексей Алексеевич – действительный представитель отечественного музееведения, поскольку он был не столько кабинетным теоретиком, сколько музейным практиком. Многие из замыслов и идей, которые были накоплены А.А.Мансуровым в период практической деятельности, получили развитие в обобщенных теоретических концепциях и являются ценнейшими источниками по истории отечественной музееведческой мысли.

¹ А.А.Мансуров. Генрих Гейне о музеях. Сов музей 1939 №10.С.37.

А.В. Лучкин (Москва)

**Жизнь для музея.
Музейная деятельность А. Н. Бенуа**

В работах последних лет, посвящённых истории музейного дела пристальное внимание уделяется музейным деятелям и музеям, которые на сегодняшний день стали именами первой величины и всемирно-известными местами паломничества туристов, забывая имена людей имевших для истории музейного дела огромное значение. К числу этих имён можно отнести и художника Александра Николаевича Бенуа (1870-1960).

В многочисленных работах посвящённых Александру Николаевичу особое внимание уделяется его деятельности в зданиях музея Эрмитажа первых лет советской власти, до начала 20-х годов. При этом полностью остается неисследованным вопрос о теоретических взглядах Бенуа на сущность музея, его организацию, комплектование, функционирование, цели и задачи, которые наиболее полно и интересно раскрылись уже в период эмиграции Александра Николаевича. Фрагментарное упоминание имени А. Н. Бенуа в исследованиях, связанных с историей Музея Старого Петербурга и музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица, является также мало изученной частью биографии художника как музейного деятеля.

В данной работе хотелось бы остановить внимание на теоретических взглядах А. Н. Бенуа дореволюционного периода и периода эмиграции, а также рассмотреть их реализацию на примере основанного художником Музея Старого Петербурга.

Говоря об Александре Николаевиче, как о музейном деятеле, всю его жизнь можно разделить на несколько этапов так, или иначе связанных с музеями и частными коллекциями Петербурга и Западной Европы.

К первому этапу можно отнести период, начавшийся с домашнего воспитания художника и заканчивающийся в 1898 году организацией объединения “Мир искусства”. В этот период А. Н. Бенуа знакомится с музеями Санкт-Петербурга и Западной Европы во время учёбы в Париже и в самостоятельных путешествиях.

Ко второму этапу можно отнести теоретические и практические работы художника в области музейного дела в рамках

выставок, организованных объединением, на которых А. Н. Бенуа и С. П. Дягилеву предстояло свершить переворот в музейно-выставочном мире Петербурга. Хронологически этот период можно ограничить рамками существования объединения - 1898 – 1904 гг.

Третий этап стал наиболее плодотворным для Бенуа как теоретика и практика музейного дела. После распада “Мира искусства” художник целиком посвящает себя рубрике “Художественные письма” в газете “Речь”, где с 1905 года с определённой периодичностью А. Н. Бенуа публикует статьи по вопросам музейного дела, а также об основанном им Музее Старого Петербурга. Данный период можно ограничить с 1905 – 1917 гг.

К последнему этапу можно отнести сразу два периода в жизни художника – первый из которых связан с музейным строительством советской республики 1917 – 1926 гг., а второй, период эмиграции, где Александр Николаевич не занимался практической музейной деятельностью. Однако, ставший не менее плодотворным для развития теоретических взглядов А.Н. Бенуа на музей – 1926 – 1960 гг.

Как отмечал в своих воспоминаниях Александр Николаевич, его интерес к произведениям искусства и музеям не мог стать случайным для человека рождённого и взращённого в художественной семье, где культ искусства был поставлен на самую высокую ступень, а “живое прошлое” жило в каждой комнате дома Бенуа “у Николы Морского”¹.

Будучи сыном придворного архитектора Н. Л. Бенуа, а, также общаясь с семьёй Сомовых, глава которой Андрей Иванович Сомов был одним из главных хранителей Императорского Эрмитажа, художник постоянно находился среди бесценных сокровищ музеев и частных собраний Петербурга. Свою практическую деятельность как хранитель Бенуа начал, работая в 1895 году именно с частной коллекцией княгини М. К. Тенишевой при её разборе и каталогизации².

Для Бенуа музей – это храм, которым он “может, да и должен быть. Большая беда грозит культуре именно потому, что

1 Бенуа А. Н. Мои воспоминания В 2 т. Т 1. М., 1980. С. 176, 181.

2 Более подробно этот вопрос рассмотрен в статье Яльшиевой Ю. А. Роль А.Н. Бенуа в создании коллекции акварелей и рисунков русского музея императора Александра III // Русский язык, культура, история. М., 1997. С. 48-53.

это забывают”¹. Народное значение всякого художественного хранилища в его храмовом, религиозном смысле.

Последние десятилетие XIX в. – начало 1900-х гг. А. Н. Бенуа считал периодом глубокого кризиса отечественного музейного дела говоря, что “область искусства в настоящее время отчуждена: ни наверху, ни внизу им не интересуются”². На страницах периодических изданий и в павильонах выставочных помещений художник совместно со своими сторонниками старался обратить внимание общественности на подобные упущения. Ни Эрмитаж, в стенах которого он формировался как художник, ни Русский музей, открытия которого он был свидетелем, не являлись для него музеем-храмом.

Основная цель существования музея в жизни общества, то чему он должен служить – это “воспитание вкуса публики, сохранение традиций культуры... являться памятником прошлого и средством развития национальной гордости”³. Сам А.Н.Бенуа, вращаясь среди крупнейших частных коллекций, имея доступ в святилища храмов Аполлона считал, что открытость для немногих не приемлема. Принципы формирования коллекций различных музеев, в виде случайных приобретений, и попытки выставлять их без чёткого плана, он считал самым неудачным выходом в сложившейся ситуации кризиса. “Если уж задаваться целями воспитывать чувство прекрасного в публике, то необходимо всё лучшее выставить и окружить почётом и по возможности спрятать все недостатки. Музей же в данную минуту служит только рядом печальных контрастов этому принципу”⁴.

Ни менее важной функцией музея А. Н. Бенуа считал образовательную говоря, что “только такие собрания, как Лувр, как Эрмитаж, сложившиеся в сплочённые организмы и постоянно пополняющиеся, двигают наше познание настоящим его последовательным ходом, – и поэтому-то к ним надлежит относиться с глубочайшим вниманием и пиететом”⁵.

Революционные события в России художник приветствовал, как спасение отечественных музеев, обращая внимание на то, что “все мы были свидетелями того изумительного явления,

1 Бенуа А. Н. Приобретения Эрмитажа // Речь. 1909. № 284. С. 2.

2 Там же.

3 Бенуа А. Н. Приобретения музея Александра III // Речь. 1909. № 256. С. 2.

4 Там же.

5 Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 629.

что наиболее критические моменты русской революции прошли почти без ущерба для исторических и художественных памятников”¹.

Будучи членом Коллегии по делам музеев при Наркомпросе он участвует в музейном строительстве молодого государства: работает в Музее города, Русском музее, Эрмитаже². Как член различных комиссий А. Н. Бенуа обследует частные коллекции в домах Юсуповых, Строгановых, Шереметевых, Шуваловых, в императорских резиденциях, спасая их от разграбления и уничтожения, включая в фонды Русского музея, Эрмитажа и музеев Москвы, следуя тем самым одной из своих мыслей, высказанных ещё до революции о том, что музей существует только тогда, когда пополняется. В это же время им составляется программа мероприятий, связанных с музеефикацией бывших императорских дворцов, которая работала вплоть до эмиграции А. Н. Бенуа и включавшая пять основных положений:

1. Необходимо в ближайшее время перейти к созданию координационного органа, который должен объединить всю деятельность дворцов-музеев и центральных музеев;
2. Точная фиксация в каждом дворце-музее вещей и целых ансамблей;
3. Организовать отбор произведений искусства для центральных музеев по признаку мирового исторического значения;
4. Выработка положений, определяющих особые задачи каждого из дворцов-музеев;
5. Создание особых собраний, выявляющих лицо каждого музея, а также для руководства всей дальнейшей объединённой жизнью дворцов-музеев. В данный совет должны входить как заинтересованные учреждения, так и компетентные лица со стороны: историки искусства, археологи, художники и техники³.

Не менее важный вопрос, в решении которого участвовал Александр Николаевич, был вопрос о создании нового специального органа, объединяющего и координирующего работу

1 Там же. С.71.

2 Наиболее подробно работа А. Н. Бенуа в Эрмитаже 1917-1920-х годов рассмотрена в монографии: *Эткинд М. Г.* А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX - начала XX века. Л., 1989.

3 Александр Бенуа размышляет... С. 82-83.

центральных музеев. Бенуа был категорически против создания подобного органа, говоря: “Создавать же новый специальный орган представляется лично мне совершенно лишней и едва ли целесообразной роскошью, тем более что и его функционирование при нашей относительной бедности в людях высшей художественной культуры невозможно”¹.

В 1926 году А. Н. Бенуа выезжает со своей персональной выставкой за рубеж и больше в Россию не возвращается. Но и за пределами своей родины он не переставал интересоваться проблематикой, связанной с музейным делом. Александр Николаевич ведёт рубрику “Художественные письма”, но уже в парижской газете “Последние новости”. В период эмиграции Бенуа резко пересматривает свои прежние приоритеты. Если до эмиграции художник писал, что Эрмитаж “это не храм и не архив, а хуже – это роскошная кладовая или просто кладбище”², то в эмиграции “всё для меня самое дорогое, всё, из-за чего стоило жить, получало свою духовную вершину, свою сердечную точку – в Эрмитаже”³.

Самым сильным потрясением для А. Н. Бенуа стали события по распродаже сокровищ Эрмитажа. То, вокруг чего вращалась жизнь художника, то, что было смыслом всей его деятельности, теперь гибло и уходило с молотка: “почему бы и музеи не рассматривать, с одной стороны, как некие склады товара, всё ещё пригодного для тех дураков, которые, как дикари за погремушки, готовы платить золотом за каких-то там Рембрандтов и Рафаэлей”⁴. Эти строки стали едва ли не последними, посвящёнными музеям России.

Александр Николаевич долгие годы собирался вернуться в стены родного Эрмитажа. В своих многочисленных письмах друзьям и коллегам по музейной работе он говорил о том, что возвращение его на родину лишь дело времени, что он полон сил и идей по сохранению исторических и культурных ценностей. Последние события, связанные с распределением музейных ценностей и их распродажей, полностью изменили планы художника.

1 Там же. С. 79.

2 Бенуа А. Н. Приобретения Эрмитажа // Речь. 1909. № 248. С. 2.

3 Бенуа А. Н. Художественные письма: Париж 1930-1936. М., 1997. С. 162.

4 Там же. С. 163.

В последние годы жизни А. Н. Бенуа и его сторонники по объединению “Мир искусства” стали участниками создания последнего музея в своей жизни, Русского культурно-исторического музея в Праге. Руководитель музея В. Ф. Булгаков вспоминая об этом событии, называл А. Бенуа чутким ценителем искусства и увлечённым деятелем музейного дела¹.

Ещё задолго до революции Александр Николаевич постарался применить свои теоретические взгляды к деятельности совершенно конкретного музея, в жизни которого он принимал участие с самого начала. Им стал Музей Старого Петербурга.

Современные исследователи истории музейного дела говорят о том, что “организаторами музеев и хранителями музейных коллекций (на рубеже XIX - XX вв. - А. Л.) становились энтузиасты, общественные деятели, государственные служащие, художники, учёные”². Эти слова можно отнести и к выше указанному музею, основатели которого принадлежали к художественному миру Петербурга³. Основанный в 1907 году музей стал своеобразной экспериментальной лабораторией музейного дела, где старались применять наиболее передовые идеи Европейских музеев.

Называя музей храмом и источником знания, А. Н. Бенуа и его сподвижники старались привлечь в музей людей, истинно любящих свой город и его историю. А. Бенуа писал: “Хотелось бы, чтобы в музей приходили не только поучиться русские художники, которые хотели бы продолжить в Петербурге традиции, оборванные общественным катаклизмом середины XIX века, не только, историки, но и все петербургское общество, которое здесь занималось бы со своими источниками, со своими предками, и в этом знакомстве черпали бы более глубокое понимание настоящего времени”⁴.

Вопрос о комплектовании музея решался через печать. Музей не имел материальной поддержки государства, и дирекция была вынуждена в конце 1909 года распространить листовки следующего содержания: “Дирекция Музея обращается к лю-

1 Булгаков В.Ф. Встречи с художниками. Л., 1969. С. 176.

2 Музейное дело России М., 2003. С. 117-118.

3 История Музея Старого Петербурга подробно освещена в книге: Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 2. От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга: Исследования и материалы. СПб., 1997.

4 Бенуа А.Н. Музей Старого Петербурга // Речь. 1909. № 283. С. 2.

бителям искусства и старины с просьбой помочь Музею пожертвованием гравюр и оригинальных рисунков, чертежей, книг, скульптурных и архитектурных деталей различных домов, старинной утвари и т. п.”¹. Александром Николаевичем была предложена программа комплектования музейного фонда, основанная на принципе изучения и дополнения тематических коллекций. Концепция постоянной экспозиции также была составлена по инициативе А. Бенуа, в ней был применён историко-хронологический принцип, который он применит при составлении своего “Путеводителя по картинной галерее императорского Эрмитажа”, вышедшего в 1911 г. Принцип используется и в наши дни при составлении экспозиций и путеводителей музеев исторического профиля.

Программа работы музея была составлена разнопланово, что позволило охватить огромный круг посетителей. В период с 1911 по 1917 гг. количество единиц хранения увеличилось в четыре раза, в основном за счёт пожертвований. А. Н. Бенуа совместно с бароном Н. Н. Врангелем составлял программу пешеходных экскурсий по городу, что было чуть ли не единственным примером подобной формы работы с посетителем. Посещать экспозицию музея могли все желающие независимо от возраста и происхождения. При музее был организован кружок Друзей Старого Петербурга с членским взносом в 5 руб. в год.

Самым масштабным проектом, в котором принимал участие музей, стала Историческая выставка архитектуры 1911 года, проходившая в залах Императорской Академии художеств. Каталог выставки составлялся под редакцией и с предисловием А. Н. Бенуа. Создатели Музея Старого Петербурга вносили в эту выставку смысл того, что восстанавливать культуру нужно на основе прошлого наследия.

Выставку вполне справедливо можно назвать логическим продолжением Таврической выставки, организованной С.П.Дягилевым в 1905 г. Это объясняется тем, что обе выставки организовывались по концепции А. Н. Бенуа. Результатом на обеих выставках явилась перепланировка необъятных помещений путём деления их выгородками, обтянутыми материями различных цветов. Получившиеся таким образом отдельные залы были выделены под различные царствования от Петра I до со-

1 Марголис А.Д. Музей Старого Петербурга // Архитектура Петербурга: Материалы и исследования. Ч. 2. СПб., 1992. С. 143.

временности. Единственным отличием выставки 1911 года от выставки 1905 стало то, что на ней не было доминирующих над остальными отдельно помещённых экспонатов. На Исторической выставке портретов такими экспонатами были портреты императоров и императриц той или иной эпохи. Своеобразным применением решения выставочного пространства, предложенного А. Бенуа, можно назвать выставку, проходившую в здании московского Манежа и посвящённую юбилейному сезону Большого театра в 2001 году.

В заключении можно сказать, что вклад А. Н. Бенуа в музейное дело был велик. По его инициативе в музейную практику внедрялись инновации, которые используются в музеях и сейчас. Разработанные программы пешеходных экскурсий легли в основу многих экскурсионных проектов 20-х годов XX в., а также в большом разнообразии вошли в современную практику работы с экскурсантами. Составленный художником путеводитель по галерее Эрмитажа не потерял своей ценности и в наши дни (переиздание Путеводителя было осуществлено в 1997 году), а концепция построения экспозиции и выставок используется многими музеями нашей страны, тогда как современники предсказывали подобным проектам скорое забвение. По инициативе А. Н. Бенуа создавались музеи, функционирующие и в настоящее время. Музей Старого Петербурга превратился теперь в один из интереснейших музеев современного Петербурга, а в стенах любимого им Эрмитажа Александр Николаевич удостоился мемориальной выставки¹.

Нельзя забывать, что в мировой истории музейного дела именно частная инициатива играла первенствующую роль в создании музеев, их развитии и жизни, в том числе и ныне всемирно известных. Россия не была исключением из этого правила.

¹ Выставка “Александр Николаевич Бенуа и Эрмитаж: к 200-летию жизни и деятельности семьи Бенуа в России” проходила в Эрмитаже в 1994 году.

С.В. Дмитриев (Санкт-Петербург)

**К истории развития идеи создания
Российского национального музея в XIX в.:
Концепция князя Г.Г.Гагарина (1855 г.)**

На протяжении почти всего XIX в. в России с разной степенью интенсивности обсуждалась идея создания «Отечественного» или «Национального» музея. Идея эта впервые была сформулирована в рамках так называемого «Румянцевского кружка», возникшего вокруг канцлера Н.И.Румянцева в начале XIX в. В 1817 г. Ф.П.Аделунг опубликовал свое предложение об учреждении Русского национального музея.¹ В 1821 г. было опубликовано подобное же предложение В.Г.Вихмана.² Несколько позже с инициативой об организации «Отечественного Российского Музеума» выступил журналист, издатель, путешественник и коллекционер П.П.Свиньин.³ Известны также некоторые другие, более поздние попытки создания такого музея. Например, в начале 1870-х гг. Санкт-Петербургское собрание художников сделало попытку учреждения Русского историко-художественного музея при Всероссийской мануфактурной выставке в Соляном городке в Петербурге.⁴

В данной статье мы хотим представить материалы, обнаруженные в архиве Института истории русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге, касающиеся еще одной концепции создания Отечественного музея. Материал этот находит-

1 Аделунг Ф.П. Предложение об учреждении Русского национального музея// Сын Отечества. 1817. №14.

2 Вихман В.Г. Российский отечественный музей// Сын Отечества. 1821. №33.

3 Дмитриев С.В. Проект создания «Отечественного Российского Музеума» П.П.Свиньина и его место в истории русской музеологической мысли// Археология, история, нумизматика, этнография Восточной Европы: Сборник статей памяти проф. И.В.Дубова. СПб., 2005.

4 Указатель Русского музея, учрежденного Санкт-Петербургским Собранием художников при Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. СПб., 1870; Устав Русского историко-художественного музея и состоящего при нем Общества, учрежденных Санкт-Петербургским собранием художников. Проект. СПб., 1871.

ся в архиве князя Григория Григорьевича Гагарина (1810-1893), генерал-майора, художника-любителя, обер-гофмейстера, вице-президента Академии художеств (1859-1872 гг.).

Личность Г.Г.Гагарина достаточно известна специалистам разных областей – как историкам русского искусства, так и этнографам и историкам Кавказа. Образование он получил в Париже и Риме. В 1829 г. он поступил на государственную службу по дипломатическому ведомству, служил в русских посольствах в Париже, Риме, Константинополе, Мюнхене. В 1832 г. Г.Г.Гагарин вернулся в Россию, где одно время был чиновником особых поручений при Азиатском департаменте (с 1840 г.). Он участвовал в Кавказской войне 1841-1842 гг., где за личную храбрость был награжден орденом св. Анны 3-й степени; затем с 1848 г. он состоял при главнокомандующем Кавказским корпусом М.С. Воронцове. В 1850 г. Г.Г.Гагарин в составе так называемого Чеченского отряда участвовал в делах против горцев, а в 1852 г. – в военной экспедиции в Дагестан. В 1854 г. он был назначен состоять при президенте Академии художеств вел. княгине Марии Николаевне. Он отличился в ряде дел в ходе Крымской войны, был награжден. Во время коронавания Александра II находился в Москве и затем получил поручение заведовать художественной частью в «Описании коронационных торжеств». Произведенный 30 августа 1858 г. в генерал-майоры с зачислением в свиту, Гагарин 27 мая 1859 г. был назначен вице-президентом Академии Художеств и занимал эту должность до 19 апреля 1872 г. В 1864 г. получил чин тайного советника и звание обер-гофмейстера. 11 января 1874 г. награжден орденом св. Александра Невского и 19 февраля 1880 г. пожалован в обер-гофмейстеры.

Князь Г.Г.Гагарин состоял действительным членом общества поощрения художников и помощником председателя Императорского Русского археологического общества. По мнению специалистов, он был одним из самых талантливых русских художников-дилетантов XIX в. Он много жил за границей, особенно много в Италии, что способствовало развитию его талантов на поприще художественного творчества. Во время своих путешествий он делал многочисленные зарисовки. Особенно известны его кавказские циклы, нередко используемые и в научных целях при иллюстрации материальной культуры

горцев.¹ Под сильным впечатлением Айа-Софии в Константинополе, поразившей его величию византийского искусства, Г.Г.Гагарин увлекся изучением византийского стиля и с этой целью посетил многие места азиатской и европейской Турции, а также Италию. С особой ревностью он изучал русские памятники, сохранившие следы византийского влияния. Им был расписан в византийском стиле Сионский собор в Тифлисе (1853), а также составлены планы многих церквей на Кавказе. Кроме того, им были написаны иконы для дворцовых церквей вел. Княгини Марии Николаевны, принца Ольденбургского и многих других. При Академии художеств он основал Музей древнего христианского искусства, в котором по его инициативе собирались образцы русской церковной живописи. По инициативе князя в Академии художеств был также открыт класс православного иконописания, просуществовавший, правда, недолго.

Публикуемая концепция Отечественного национального музея, показавшаяся мне довольно интересной, была оформлена в качестве докладной записки,² написанной писарским почерком, датированной 1855 годом и адресованной великой княгине Марии Николаевне, возглавлявшей Академию художеств с 1852 по 1876 гг. после смерти мужа, герцога Максимилиана Лейхтенбергского, и при которой князь тогда состоял. На концепции, изложенной Г.Г.Гагариным, лежит влияние его глубокой увлеченности византийским искусством и связанные с этим общие воззрения Г.Г.Гагарина на задачи и цели национального искусства. В дальнейшем текст первой части записки был им использован при составлении введения «Краткой хронологической таблицы в пособие истории Византийского искусства», опубликованной в Тифлис в 1856 г.

Впоследствии некоторые положения, сформулированные при выдвижении как этого, так и других, более ранних и более поздних проектов, принадлежащих другим упомянутым выше авторам, были использованы при образовании Исторического музея в Москве и Русского музея в Санкт-Петербурге.

Публикуемый ниже текст представляется с незначительными грамматическими правками, произведенными в соответст-

1 Доногоно-Каркмас М. Кавказский художник князь Г.Гагарин. Махачкала, 1993.

2 РГЛИ (Пушкинский дом), ф.66, фонд Г.Г.Гагарина, №122. (1855 г.), л.13-16.

вии с современными нормами языка. Кроме того, для придания большей стройности в изложении концепции музея при публикации сделаны некоторые перемещения отдельных отрывков текста, которые в первоизданном виде выглядят повторами основных идей.

Начинается записка следующими вводными словами, звучащими как эпиграф:

«Искусство может существовать только мыслью.

Мысль для своего поддержания нуждается в восторге.

Восторг нуждается в стремлении к цели.

Начертить эту цель – значит направить мысль, которая связывает художника с публикою и публику с художником.

Делаясь истолкователем национальной мысли, художник выказывает свое сочувствие нации, дает видимую форму своему вкусу, своему характеру и своей мысли. Если он остается великим, простым и верным, он содействует облагораживанию и очищению стремлений своего времени и отечества.

Если это патриотическое побуждение происходит из Академии [художеств, то] Дирекции предстоит показать славную цель и не позволять терять ее из виду, а заставить чувствовать всю ответственность, которую на себя принимает тот, чьи произведения представляют не только его собственную личность, но также характер его отечества.

Национальное искусство не выдумывается в один день; оно – предание, оно — следствие истории. Искусство ныне в России не национальное, потому что оно принесено к нам недавно извне. [Однако,] если, вообще, в остальных частях Европы, как и в России, Академии испортили путь [естественного развития искусства], то при хорошем направлении они могут воротить искусство на хороший [т.е. национальный] путь. [Лишь] то искусство, которое оживляло Россию в течение осьми столетий, может быть достойным этого названия, несмотря на временное пренебрежение, в которое оно упало, когда думали, что одно только искусство на Римском основании достойно уважения.

Чем более нация чувствует свои силы, тем более ее природные влечения возвращаются и, вопреки ее бессознательным действиям, ныне можно засвидетельствовать возвращение искусства.

Восточное искусство, или искусство на Греческом основании, как все малоизвестное, и как то, что нуждается в новых усилиях, находит много противников. Самый важный упрек,

который ему делают, состоит в том, что оно не достигло в России полной зрелости и совершенства, и потому будто не доставляет ученикам хороших сюжетов.

Этот упрек, напротив, указывает на одно из главных достоинств Русского искусства: именно потому-то ему и предстоит вся будущность, что оно не окончено. Вполне развившееся искусство, которое сказало уже свое последнее слово, не оставляет пути ни к изъяснению, ни к изобретению, которое есть жизнь искусства. Тот же, кто им [т.е. искусством] занимается, не может его изменить иначе, как только с тем, чтобы его испортить: он будет или подражатель, или собиратель, то искусный, то не искусный — но он не будет иметь требований на гениальность.

Греческое искусство, которое имело самую широкую будущность, с включением и римского искусства далеко еще не истощилось. Разнообразие стилей им порожденных, везде, где оно распространилось, служит доказательством этому.

Весьма замечательно, хотя до сих пор не достаточно указано, что Греция, принимая христианство и разрушая храмы языческие, не забывает первоначальных правил, основанных на преданиях о прекрасном в тех размерах, которых научит его великий век Перикла. Это подтверждается соответствием между средним диаметром Парфенона и диаметра куполов в церквах, а позже в мечетях Востока. Эти начала дают единство меры всех частей здания.

С появлением христианства Греческое христианское искусство или Византийское искусство было внесено в Россию. То же Византийское искусство уподобляется цивилизации Аравитян и почерпает из него удивительные силы развития. От Аравитян оно переходит в Персию, из Персии в Индию и обратно приходит к нам с Татарским игом; в XIII и XIV-м столетиях оно дает Русскому искусству новое выражение.

В XV и XVI-м столетиях Итальянцы, пришедшие в Россию, приносят западные изменения, в подробностях не нарушая общепринятых планов.

Очевидно, чтобы получить полное, резкое и ясное понятие об искусстве в России, должно с твердостью приступить к археологическому и артистическому изучению всех разных переходов Византийского искусства.

Обозреть все художественные памятники России недостаточно, должно иметь возможность их анализировать и объяс-

нять, сравнивая их с теми, которые были источниками, причинами или образцами.

Для того чтобы такое изучение принесло пользу для всех, убеждало бы публику и прояснило бы ее мысли, я предложу иметь в виду основание национального музея, разделенного на два этажа [на которых должны размещаться два основных раздела]. Первый должен представлять полный курс истории, национального искусства и промышленности в России, со времен христианства до нынешнего времени. [Этот] нижний этаж будет посвящен [также] современному изучению всех стран, составляющих наше обширное отечество.

[Таким образом], залы нижнего этажа будут представлять все страны, составляющие наше обширное отечество в их настоящем состоянии. Здесь посетителям можно будет познакомиться со всеми народами [России], начиная с Лапландцев до живущих у границ Персии, начиная с Европы до последних пределов Азии. Во всякой зале видны будут раскрашенные группы людей настоящей величины, показывающие тип племени, костюм, обряды и занятия, сверх того будут находиться в залах самые предметы, которые производят промышленность или почва той страны, в которой посетитель, по-видимому, будет находиться.¹

Взойдем на верхний этаж. История России [здесь] будет занимать середину. Галереи, окружающие внутренние дворы и совпадающие со среднею линиею, будут определены к тому, чтобы показывать источники, которые служили основанием национальному стилю.

Таким образом, здесь, во-первых, будет выставлено Греческое искусство времен Перикла, так как оно соединяется с христианским искусством, родившемся на одной и той же почве; потом Византийское искусство Греции, в Малой Азии, в Сирии, на Кавказских берегах Черного моря, в Армении, в Грузии, в Равенне, в Венеции, во Франции, в Германии до деревянных церквей Норвегии включительно. Тут [же] показаны будут переход Византийского стиля в Арабский; Арабского, сливающегося с Персидским; развитие прекрасных произведений расписанных изразцов; влияния Арабо-Персидского стиля на Индию через завоевание [ее] Мусульманов.

1 Т.е. этот раздел должен быть собственно этнографическим – С.Д.

По систематическому распределению веков эти сюжеты могли бы найти для себя приличное место в подобном здании, которого план, разумеется, будет рассчитан на наибольшую, по возможности, историческую ясность.

Галереи будут разделены на центральный отдел и на боковые, с освещением сверху, подвижным по середине, и постоянным по сторонам.

Центральная часть, поддерживаемая сводами, устроенными в стиле эпохи, к которой принадлежит и самая зала, обнаружит изображение исторических памятников, сильно освещенных светом, падающим сверху.

Действие будет так обдуманно, чтобы можно было, если угодно, сосредоточить свет на живопись памятников или ровно разлить и на среднюю галерею, которая служила бы так же для выставки любопытных вещей: оружия, ваз, утварей, картин и других произведений той эпохи и той страны, куда полная гармония стиля должна перенести воображение посетителя.

Чтобы не пропустить в этом сложном деле изваяний, средняя галерея будет украшена скульптурными изображениями замечательнейших лиц дальнего времени и места.

Чтобы понять освещение сверху, надо объяснить устройство крыши. Она будет чугунная и хрустальная в стиле крыш второй эпохи Русского искусства и будет состоять из рядов дуг пирамидально поставленных одна на другую, так, чтобы верхняя приходилась в промежутке нижних дуг. Купола этих дуг связываются между собою удобопроходимыми лестницами.

Крыши эти, равно как и лестницы, на поверхности самых дуг будут из чугуна, а в полукруглом фасаде – из хрусталя, таким образом, металл будет держать на себе всю тяжесть снега.

Подобная крыша, крепкая и дающая много света, соединит современную промышленность с национальной формою искусства, а ее вид приличен будет прекрасным сочетаниям линий.

Цель этого национального музея состоит в том, чтобы показать Россию в ее самом привлекательном виде в прошедшем и настоящем, и через то заставить полюбить ее, ибо можно чувствовать влечение к неизвестному, но сознательную любовь можно питать только к знакомому вполне.

Обдуманный таким образом музей составит естественную связь между искусством и промышленностью. Одни уже первоначальные занятия, исследования, путешествия, предназначенные к исполнению сведений, необходимых для этого плана, воз-

будят столько же ревность в художниках, сколько и внимания в публике. Просвещенные люди всей Империи будут, по всему вероятно, охотно способствовать по возможности этому национальному делу.

Когда музей будет окончен, когда исторические картины развития искусства будут хорошо поняты, когда национальный дух прочно утвердился на своем естественном основании – тогда настанет уже очередь работам Русских художников. Хорошо зная основания этого, так сказать языка, Русский художник может его употребить на то, чтобы высказать на нем новые мысли; ему можно будет говорить на нем и тогда только начнется для России творчество в искусстве.

Будет ли принят этот план или нет, исполнится ли он когда-нибудь или останется только предположением – во всяком случае было бы полезно оставить его в будущем, в воображении художников, которые займутся приготовительными работами с новою отчетливостью и с новою ревностью, если они будут ожидать, что их произведениям предстоит гласность в настоящем и оценка в будущем; ничего подобного нельзя ожидать, если их произведения останутся скрытыми для публики».

Е.А. Окладникова (Санкт-Петербург)

Кунсткамера как «музей-первопроходец» и история его тлинкитского собрания

Несмотря на то, что выдающийся английский музеолог К.Хадсон не спешил причислять этнографические музеи к числу выдающихся, или, как он их называл, «влиятельных музеев» мира, мы рискуем выступить с другой идеей. Мы попытаемся отнести Петровскую Кунсткамеру – ныне известную как музей этнографии народов мира, к числу «музеев-превопроходцев». Термин, «музей-первопроходец» также принадлежит К. Хадсону. Этим термином он обозначал те музеи, которые кардинальным образом изменили музейный ландшафт, оказали принципиальное влияние на профессиональную и общественную ситуацию отдельных государств, и в итоге, мирового сообщества в целом¹. Философия музейного дела в России допетровского и петровского времени сводилась к созданию «витрин национальных сокровищ», притом витрин несистематизированных. Таким в те времена выглядел и музейный ландшафт. В качестве музейных предметов-сокровищ могли выступать как драгоценное оружие, картины, ювелирные драгоценности, так и естественно-научные раритеты. Вещи в таких музейных экспозициях представляли специфический способ бытования вещей как «чистых» идей, которые осуществляли трансляцию социокультурных идеалов петровской и допетровской эпох к следующим поколениям россиян. Неудивительно, что музей петровской эпохи, собственно Кунсткамера, стал выполнять функцию «рассадника» нового мировоззрения, вытесняя идею церковных реликвариев как хранилищ духовных ценностей и трансляторов социокультурных идеалов.

Возникновение Кунсткамеры как первого естественно-научного музея России, т.е. миссия Кунсткамеры как «музея-первопроходца» в области естествознания, разделом которого были анатомия и этнография, было подготовлено процессом секуляризации мировоззрения, охватившем в конце XVII - начале XVIII вв. всю Европу. В этот период становления европейской культуры интерес к символическому значению вещей, их месту

¹ Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф.- 2001.- с.6-7.

в божественной теории спасения человечества сменился интересом к их утилитарному, историческому и эстетическому значению.

В петровскую эпоху сбор музейных коллекций становится государственной политикой, а Петр I создает передовые по тому времени музейные коллекции. На содержание музейной экспозиции Кунсткамеры петровской и екатерининской эпох большое влияние оказывали стили культуры. Экстатическое и синкретическое мироощущение эпохи барокко способствовало появлению экспозиций, поражающих воображение, но не претендующих на четкую систематизацию и классификацию предметов. Последующие эпохи внесли коррективы в построение экспозиций, в которых стало просматриваться рационалистическое, классификаторское и историческое мироощущение эпохи классицизма. Со временем в Кунсткамере возникли систематические экспозиции, четко организованные, разворачивающиеся во времени, наделенные обучающей функцией. К середине XX в. экспозиции Кунсткамеры все более явно приобретали сходство с экспозициями ведущих научных музеев мира, в частности с экспозицией Британского или Каирского музеев. Перепрофилированное из «витрины национальных сокровищ» в образовательно-просветительское собрание кунсткамеры потрясало посетителей внушительностью своих размеров. В начале XXI в. экспозиции Кунсткамеры стали переживать кризис в силу того, что ни одна из этнографических экспозиций не смогла передать коренных особенностей общества, которому она была посвящена. Эти экспозиции во многом проигрывают кинофильмам, телевизионным передачам, т.к. представляют только вырванные из контекста повседневности традиционного быта этнографические экспонаты, слишком многое должно дорисовывать воображение посетителя.

В конце XX в., ознаменованном экономической нестабильностью и процессами адаптации учреждений культуры к рыночным отношениям, музейные работники оказались в ситуации, которая требовала обращения к маркетинговой стратегии в экспозиционной и научно-просветительской деятельности. Музей стал трактоваться как социально-культурное явление, в котором приоритетной становилась развлекательная функция. В роли субъекта, формирующего музейное сообщество (публику, посетителей), стал выступать музейный работник, в роли вто-

рого субъекта – воспринимающая музей аудитория, а музейному собранию отводится роль посредника¹.

Но, несмотря на критику, мы не можем не констатировать тот факт, что Петровская Кунсткамера в XVIII в. реально повлияла на становление нового мировоззрения и гражданского общества, функционирование механизма трансляции светской рационализированной культуры².

Нет ни одного этнографического и анатомического собрания в Кунсткамере, которое бы на примере своей истории не демонстрировало бы процесс становления светского, рационального мировоззрения, политическим последствием которого неизбежно становились механизмы создания и укрепления мировоззрения гражданского общества.

Наиболее яркими примерами такого становления, как нам представляется, может служить история формирования северо-американского собрания Кунсткамеры.

Кунсткамера – один из старейших музеев России. В 1714 г. Петр I основал его как музей естественной истории. В собрании Кунсткамеры, работавшей с 1726 г. в тесном контакте с Российской Академией Наук, были представлены не только коллекции по ботанике, зоологии, минералогии, анатомии, но и этнографии.

Коллекция этнографических предметов тлинкитов является одной из наиболее выдающихся в силу своей научной и художественной значимости. Эти коллекции в силу того, что они были собраны в тот исторический период, когда традиционные культуры коренного населения Северной Америки ещё не были тронуты влиянием европейской цивилизации, несут особенно яркий отпечаток общества, в котором они были созданы. В тлинкитское собрание входят предметы, которые характеризуют наиболее раннюю стадию развития традиционного искусства и культуры индейцев северо-западного побережья Северной Америки.

В тлинкитские коллекции Кунсткамеры попали предметы, переданные в Петербург через правителя Камчатки премьер

1 Акулич Е.М. Музей как социокультурное явление // Социологические исследования. 2004. № 10. С. 89-92.

2 Шипилов А.В. Кунсткамера Петра I: российский музей как форма и инструмент социокультурных изменений // Общественные науки и современность. 2003. № 5. С. 160-170.

майора М.Бёма. М.Бём – профессиональный военный, ливонец по происхождению, плененный в ходе Семилетней войны, был наделен Екатериной II широкими полномочиями, которые предоставляли ему власть над Курилами и Алеутскими островами. Он оказал радушный прием кораблям и команде капитана Кларка, который возглавил флотилию после смерти Дж.Кука. Англичане передали в качестве платы за радушный прием коллекцию этнографических предметов. Согласно первому журналу поступлений музея, эти вещи в 1782г. поступили как дипломатические подарки через князя А.А.Вяземского в Кунсткамеру. Так в Кунсткамеру попали «...Разные вещи, собранные славным путешественником Дж.Куком в Чукотской земле и в разных островах в проливе между Азией и Алеутским архипелагом»¹. В настоящее время из собрания капитана Кука в американском отделе Кунсткамеры хранятся тлинкитские одеяла из шерсти и шкурок кролика (колл. № 2520). Хотя идентификация последних не уточнена, гипотетически меховое одеяло из коллекции №2520 может быть изготовлено индейцами Калифорнии.

В число первых североамериканских собраний Кунсткамеры вошли вещи, привезенные капитаном О.Биллингсом (1761-1806) британским офицером, и главой секретной русской Северо-восточной географическо-астрономической экспедиции (1785-1794гг.) в 1794г. Об этом имеется запись в книге поступлений музея. Сопратник Дж.Кука, после путешествий с прославленным мореплавателем, в составе команды торгового судна прибыл в Петербург. В 1783 г. в возрасте 34 лет, О.Биллингс 8 августа 1758г. начал исследование Сибири и северо-западного побережья Северной Америки. Кроме научных целей, экспедиция ставила своей задачей усиление влияния России на обеих берегах Берингии и на севере Тихого океана. Его талантливыми помощниками были двадцатидвухлетний лейтенант Г.А. Сарычев, англичанин Роберт Холл, лейтенант Кристиан Беринг, внук Витуса Беринга, врач Михаил Робек, который занимался изучением языков, Мартин Сауэр, секретарь Биллингса, Карл Генрих Мерк работал как натуралист.

21 июля 1791г. члены экспедиции посетили остров Св.Лаврентия и высадились на мысе Родней. Первыми из европейцев

¹ Журнал поступлений МАЭ N1 (1837 до 1877) //Архив МАЭ ф. К-1V, оп. 1. N1. стр. 31.

после Г.Стеллера, они ступили на американскую землю, осмотрели острова Диомида. В 1791 Г.А.Сарычев собрал коллекции среди алеутов Уналашки. Научные результаты выразились в сборе этнографического материала, К. Мерк привез в Петербург большую коллекцию по зоологии, были сделаны карты-планы островов Алеутской гряды.

Этнографические наблюдения членов экспедиции были обширными. Г.А.Сарычев описал американских эскимосов, чукчей, алеутов. Художник Лука Воронин оставил рисунки, в которых запечатлел типы коренного населения Северной Америки, предметы материальной культуры алеутов, индейцев северо-западного побережья Северной Америки и эскимосов. Дневники Биллингса содержат большой этнографический материал¹. Академик П.С.Паллас составил инструкции для Биллингса по сбору зоологических, ботанических и этнографических материалов, а также сведений по языкам этих народов. В Архиве Военно-морского флота хранятся документы, в которых повествуется об отсылке в Академию наук, расположенную в историческом здании Кунсткамеры, редкостей «из животного, растительного и минерального царства», а также указ Екатерины II о передаче Академии наук, т.е. в Кунсткамеру «...разных редкостей и собрания до натуральной истории касающихся»². В перечне предметов упоминаются большое количество собранных этнографических предметов от «американцев»: алеутская парка из птичьих животов, рубаха из кишок морских животных, ожерелье из зубов, корзины и проч. Многие из перечисленных здесь предметов могли быть зафиксированы регистраторами Кунсткамеры как поступившие из старых собраний (старые поступления) и в настоящее время не войти в коллекцию Биллингса, а хранится неидентифицированными с именем собирателя в других собраниях музея. Коллекции О.Биллингса, Г.А.Сарычева и К.Мерка стали основой этнографического собрания Кунсткамеры. Этнографические предметы вместе с гербарием К.Мерка составили одну из наиболее ранних коллекций музея³. При регистрации в отделе Америки Кунсткамеры коллекция Биллингса получила номер 562. В нее входили 10 предметов. Среди них были камлея из кишок, деревянная скульптура тюле-

1 Там же. С. 37.

2 ЦГАВМФ, ф.214, оп.1, д.26.

3 Там же. С. 34.

ня, шляпы из дерева (промысловая) и корней ели, модель байдарки, стрелы с железными наконечниками и др. Тулья плетеной шляпы (№562-5) имеет вид усеченного конуса, покрытого темно-красной, коричневой, черной красками. «Глазной» орнамент с человекоподобными масками-личинам трехпалыми лапами. Другая шляпа (№562-4) имеет также форму усеченного конуса, на верхнем конце шляпы располагается надставка из четырех плетеных цилиндров. Этот головной убор был принадлежностью тлинкитского вождя. Согласно музейной описи, эти вещи принадлежали конягмиутам (эскимосы острова Кадык), которые были в тесном культурном контакте с тлинкитами¹.

Большую ценность представляют зарисовки, сделанные художником Лукой Ворониным (1765-1790гг.) во время экспедиции с натуры. Двадцатилетним выпускником Академии художеств в 1785 г. Л.Воронин отправился в путешествие с командой Биллинга-Сарычева. Во время путешествия художник запечатлевал жилища чукчей, их обряды и церемонии, оставил зарисовку русского поселения в заливе Трех святителей, основанном Г.Шелиховым в 1784г. сцены из жизни алеутов на Уналашке. В Атласе Л.Воронина сохранились листы с зарисовками традиционной одежды жителей острова Кадык, где помимо камлей из кишок и шкурок птиц помещено изображение плетеной из травы и корней шляпы, а также портрет «Мужчина с о-ва Кадык». На голове изображенного показана типично тлинкитская шляпа из травы и корней со сложным геометрическим орнаментом. По возвращению в Петербург с рисунков Атласа были сделаны гравюры.

Основные поступления в тлинкитскую коллекцию были сделаны участниками русских кругосветных плаваний (моряками, учеными, путешественниками), среди них выделяются имена Ю.Ф.Лисянского, Ф.П.Литке, В.М.Головнина.

Ю.Ф.Лисянский (1773-1837гг.) морской офицер и исследователь совершил первое русское кругосветное плавание вместе с И.Ф.Крузенштерном. Крузенштерн составил проект этого плавания с дипломатическими, политическими и научными целями. Проект был поддержан графом Н.С.Мордвиновым и адмиралом Г.А.Сарычевым. В ноябре 1804 г. Лисянский посещает Ситху и Кадык, где проводит зиму. 9 марта 1805 г. Лисян-

1 *Jacobi A. Carl Henrich mercks ethnographische Beobachtungen uber die Volker des Berigsmeers//Baesslers Archiv, Berlin-Leipzig, Bd.XX, Hf.34.*

ский вместе с Даниилом Калининым отправляется на исследование восточной части Кадыяка, в залив Трех святителей. 25 июля 1805 г. Лисянский и члены его команды осуществляют подъем на гору Эджекомб. Лисянский занимается наблюдениями, сбором этнографических коллекций, следуя инструкциям Академии наук, составным специально для участников первого русского кругосветного плавания естествоиспытателем, адъютантом, по естественной истории, ординарным академиком А.Ф.Севастьяновым. Специальная коллекция этнографических предметов №536, в которую входят алеутские, эскимосские и калифорнийские вещи (всего 56) под его именем хранится в собрании Кунсткамеры. В этой же коллекции сохранилось плоское блюдо в виде птицы, каменный молоток, лук, навершие церемониальной погремушки, небольшие деревянные маски-навершия культовых предметов. Вещи, привезенные Лисянским хранятся и в другой коллекции Кунсткамеры №2448-11. Это антропоморфная маска-личина. Она сделана из дерева, покрыта синей краской. Судя по типу лица, изображенного на маске, раскраске лица, орнаменту – это тлинкитская вещь. На обратной стороне маски фрагментарно сохранилась дата, написанная коричневыми чернилами «1807 г. ... употреблялась ...», что также свидетельствует в пользу того, что и этот предмет тлинкитского искусства был привезен Ю.Ф.Лисянским¹.

Рисунки аналогичных вещей, ныне хранящихся в собрании Кунсткамеры, сохранились в Атласе карт и рисунков, который дополнял сочинения Лисянского. В частности, на одном из листов Атласа, ныне находящегося в Архиве Военно-морского флота имеется лист с изображением тлинкитского металлического кинжала с изогнутой рукоятью и тлинкитской плетеной шляпы из травы и корней с девятью цилиндрами на макушке².

1 Ляпунова Р.Г. Коллекции экспедиции О.О.Биллингса-Г.А.Сарычева 91785-1794 в собрании МАЭ //СМАЭ Т.35, 1980.с. 174.; Кинжалов Р.В. К истории американских коллекций МАЭ// Традиционные культуры северной Сибири и Северной Америки. М.: Наука. - 1981, - с.270.

2 Окладникова Е.А. Кунсткамера и ее ранние северо-американские коллекции//Курьер Петровской Кунсткамеры. Вып.1. -1995.- с. 59; Она же. Электронная база данных этнографических предметов по Русской Америке МАЭ как новый тип источников в системе гуманитарного знания// Материалы международной научной конференции. – Владивосток, : Изд-во Влад.Универ. - 2001-с.17-18; Она же. Этнокультурная составляющая электронного «Кадастра» этнографических предметов отдела Северной Америки МАЭ//Курьер Петровской Кунсткамеры. Вып. 8-9, 1999 - с.78-104; Она же. Социальные

Большой вклад в дело сбора этнографических коллекций для Кунсткамеры внес В.М.Головнин, адмирал, исследователь, писатель, географ и коллекционер, который совершил два кругосветных плавания. Согласно инструкциям Академии наук, он собирал этнографические материалы, которые попали в разные собрания. Часть их была сначала передана в Музей Академии художеств С.Петербурга. Некоторые вещи оказались в Музее морского департамента. Часть вещей хранилась в личном собрании адмирала¹. В числе тлинкитских вещей в Кунсткамеру в 1820г. им были переданы плетеная из корней ели шляпа, остов трехлючной байдарки, железный кинжал, инкрустированный перламутром.

На шлюпе В.М.Головнина «Камчатка» работал художник М.Тиханов, который был рекомендован в 1817г. из числа выпускников академии Художеств для участия в кругосветном плавании. Головнин полагал, что присутствие художника на борту его корабля совершенно необходимо, т.к. в пути встречается много интересного и примечательного, но все это нельзя с собой увезти, однако, это можно запечатлеть на бумаге. Рисунки

институты в традиционной культуре эскимосов и алеутов (реконструкция по материалам мистерий)//Сборник научных трудов РЭМ. СПб.: Изд-во РЭМ.- 2002.- с. 45-49; Она же. Культурное наследие народов Сибири и Северной Америки в собраниях Кунсткамеры//Культурное наследие народов Сибири и Севера. СПб. С.32-38; *Окладникова Е.А.* Искусство тлинкитов и проблема Сибирско-американских культурных контактов в древности//Системные исследования взаимосвязи древних культур Сибири и Северной Америки. Вып. 4,СПб., 1996. с.39-47; Она же. История тлинкитских коллекций МАЭ//Материалы научно-практической конференции “Проблемы изучения и популяции традиционной культуры коренных народов Дальнего востока России”. Хабаровск, 1966. С. 74-79; Она же. Этнографические аспекты диалога культур и проблема заселения Северной Америки//Смыслы культуры международная научная конференция. 11-13 июля 1996. СПб. -1996. С. 300-302; *Окладникова Е.А., Ляпунова Р.Г.* Письма Е.Вениаминова к К.Т.Хлебникову // Русская Америка по личным впечатлениям миссионеров, землепроходцев, моряков, исследователей и других очевидцев. М. 1994. С. 151-191.

1 *Ляпунова Р.Г.* Записки иеромонаха Гедеона о Первом русском кругосветном путешествии 1803-1808гг.//Русская Америка. М.: наука. - 1994. С.85.; Этнографические материалы русских исследователей об испанской Калифорнии.// Форум «Санкт-Петербург – окно в Иberoамерику». Санкт-Петербург. 11-12 апреля 2003 г. – М.: Наука. - 2003. С.34-57; *Окладникова Е.А.* Российские Академии наук и художеств в судьбе американской этнографической коллекции В.М.Головнина в Кунсткамере//Кунсткамера: этнографические тетради. Вып. 2-3, 1993. С.232-249.

помогут правильнее отразить реальность. Во время путешествия Тиханов сделал девятнадцать рисунков на Аляске и Алеутских островах, пять в Калифорнии, а также много других зарисовок на Сандвичевых островах, в Перу и Бразилии. Согласно инструкциям Академии наук, он изображал представителей местного населения как в фас, так и в профиль, с целью дать более полное представление об их антропологическом типе. С особой тщательностью он передавал предметы вооружения, детали костюма, раскраску лиц. Это внимание к деталям делает его произведения ценными источниками для работы этнографов. Среди его акварелей выделяются изображение женщины с острова Кадьяк с ребенком, портреты «Тойона Нанкока с о-ва Кадьяк», при крещении взявшего имя Никита, но на портрете представленного с шаманской погремушкой с клювами топоров и в высоком головном уборе с перьями птиц и усами морского льва, украшенными бисерными бусами черного и белого цветов. Другая акварель изображает «Тойона тлинкитов Котлеана из Ситхи», который был известен среди тлинкиитов как сильный шаман, крупный военный предводитель, разбивший русских в Старой Ситхе в 1802 г. На голове у вождя Котлеана плетеный из травы и корней убор в форме конической шляпы с шестью цилиндрами на макушке, на плечах накинута традиционное тлинкитское шерстяное одеяло с геометрическим орнаментом, вытканное темно-коричневой нитью. Рядом располагается женщина-тлинкита, изображенная как в фас, так и в профиль, что позволяет рассмотреть выступающую колюжку на ее нижней губе. Тиханов изобразил воинственных тлинкитов, облаченных в воинские регалии и одеяла, украшенные «глазным» орнаментом, «Семейство колошей», причем в центре располагается портрет шамана с традиционной шаманской погремушкой в форме птицы в правой вытянутой руке. Лицо изображенного шамана покрыто, также как и лица других участников сцены, нанесенным краской геометрическим орнаментом символического характера. В настоящее время рисунки М.Тиханова хранятся в музее Академии Художеств в Петербурге.

Среди русских кругосветных мореплавателей, которые обогатили своими сборами американское собрание Кунсткамеры выделяется также имя Ф.П.Литке (1791-1882), адмирала, географа, исследователя, основателя Русского географического общества. С 1812 г. Литке попадает на русский флот, где судьба сводит его с В.М.Головниным, Ф.П.Врангелем. Он совершает

плавания на Камчатку, в Русскую Америку, на Алеутские острова. Его деятельность на северных рубежах России была тесно связана с деятельностью сотрудников Русско-Американской компании А.А.Барановым, К.Т.Хлебниковым в сферу интересов которых входили и этнографические наблюдения.

Коллекция Ф.П.Литке насчитывает два деревянных шлема, плетеную шляпу, резные деревянные сосуды, игральные палочки, два кинжала, лябретку, кисточку для раскрашивания. Эти вещи были переданы через посредников и попали в музей только в 1826 г.

Вместе с Ф.П.Литке на военном шлюпе «Сенявин» натуралистом и художником во время кругосветного плавания работал А.Ф.Постельс (1801-1871). Совместно с бароном Китлицем он сделал много зарисовок из жизни животных, а также собрал обширные коллекции по зоологии. В сферу его интересов входили и этнографические наблюдения, сбор коллекций. Начиная с 1829 г., он посвящает свою жизнь описанию собранных во время кругосветного плавания материалов и преподавательской деятельности в Петербургском университете. Коллекции по этнографии тлинкитов были зарегистрированы как поступившие от А.Ф.Постельса и горного инженера П.П.Дорошина, служащего РАК, хотя собраны они были в разное время. В число тлинкитских вещей из собрания Постельса входили антропоморфная маска, две корзины, сосуд, ложка, кинжал и шиферная трубка.

П.П.Дорошин отправился в Русскую Америку в 1847 г. для геологического обследования Ситхинского и Кенайского заливов. В ходе изысканий в поисках сначала золота, а затем каменного угля Дорошин занимался также изучением жизни местного населения. Дорошин передал в музей деревянную антропоморфную маску с птичьим клювом, которая надевалась во время церемонии в честь предков. По возвращении в Россию Дорошин написал несколько статей, в которых затрагивал вопросы геологического строения обследованных в Русской Америке территорий, а также описывал свое пребывание в Америке.

Определенный вклад в расширение коллекций по разделу Северной Америки внес еще один русский мореплаватель, И.А.Куприянов, вице-адмирал, правитель Русской Америки (1835-1840гг.). В 1822 г. отправляется в свое второе кругосветное плавание к берегам Русской Америки. После возвращения из плавания, в августе 1834 г. он был назначен на должность

правителя Российско-Американской Компании. 28 августа 1835 г. они прибыли в Ситху. Со священником Иваном Непцевым в 1836 г. он посещает Кадьяк, Атку, Уналашку, Амлю. В 1838 г. отправляется в Николаевский редут, редут Св. Дионисия у устья р. Стикин и осуществляет поездку в залив Якутат. Куприянов всячески способствует научному изучению района. В 1836 г. он организует экспедицию правителя Александровского редута Ф.Л.Колмакова на р.Кускоквим, в 1833 г. способствует проведению исследований лейтенантом В.К.Воронковского в южной части полуострова Аляска, в 1838 г. А.Ф.Кашеваровым исследования северных берегов Сибири, севера Аляски до мыса Барроу.

В американском отделе Кунсткамеры с 1830 г. хранится небольшая коллекция этнографических тлинкитских вещей, переданных И.А.Куприяновым. Среди них четыре каменные лябретки и несколько каменных орудий: молоток, наконечники, копья.

Помимо И.А.Куприянова, который заразился страстью к собиранию этнографических коллекций от своего учителя, капитана М.П.Лазарева, среди коллекционеров – служащих Российско-Американской компании – был А. Ф. Кашеваров, уроженец Аляски, сын русского и алеутки, находившийся на службе в Российско-Американской компании и командовавший судами под Ситхой, на Командорах и на северном побережье Чукотки. Он подарил Кунсткамере две коллекции. Одна из них была им приобретена на северо-западном побережье Северной Америки. В нее входили четыре тлинкитские ложки из рога горной козы. Ложки использовались во время церемоний и входили в число ритуальной посуды тлинкитов.

Основу тлинкитских коллекций Кунсткамеры составили вещи, привезенные выдающимся русским исследователем, зоологом, натуралистом И.Г.Вознесенским. Он внес, пожалуй, самый значительный вклад в дело составления коллекционных материалов по традиционной культуре тлинкитов в 1840-е гг. По заданию Академии наук он почти 15 лет собирал коллекции у индейцев Юго-Западной Аляски, индейцев Калифорнии, эскимосов Кадьяка, жителей Камчатки. Особую ценность коллекции придает ее подробная документальность, его дневниковые записи, ныне хранящиеся в архиве Академии Наук. Действуя строго по инструкциям своего наставника, академика А.Ф.Брандта, молодой собиратель (Вознесенскому, ступивше-

му на американскую землю в 1841 г, было всего 25 лет) указывал местное название вещи и способ, которым ею пользовались местные жители, название материала, из которого эти вещи изготавливались. Записи Вознесенского, благодаря их тщательности и полноте позволяют составить представление о многих утраченных элементах культуры тлинкитов. В коллекции МАЭ имеется полный набор предметов тлинкитского военного костюма, состоящего по традиции из рубахи, сделанной из грубо выделанной замши, панциря, забрала, шлема, предохранителя при стрельбе из лука для левой руки. Вознесенский привез четыре таких шлема.

В собрании И.Г.Вознесенского имеются предметы культового и церемониального характера. Среди них особое место принадлежит родовым тлинкитским эмблемам или гербам. Они уникальны, т.к. являются эмблемами-гербами определенных тлинкитских родов. Один из таких гербов передан в форме скульптурной головы медведя, вырезанной из дерева, другой в форме графического изображения тотема, на деревянной доске, который привез И.Г.Вознесенский. Два таких герба-эмблемы поступили о И.Г.Вознесенского вместе с двадцатью тремя деревянными сосудами и роговыми и деревянными ложками. Среди предметов тлинкитских коллекций МАЭ имеются очень редкие, например, накидки из шерсти для потлача и церемониальные шляпы из травы.

С целью запечатлеть сцены из жизни коренного селения Северной Америки и придать своим этнографическим работам большую документальность, И.Г.Вознесенский, пользуясь своим талантом рисовальщика, делал рисунки с натуры карандашом. В районе Ситхи он сделал 12 зарисовок. Особый интерес, конечно же, представляют четыре из них. Это крупного формата рисунок с подписью: «Острова Большой и малый Яблочный». В этом рисунок на переднем плане Вознесенский изобразил большую тлинкитскую лодку. Все аккуратно прорисованные детали рисунка позволяет зрителю рассмотреть изображение женщины-тлинкитки с лябреткой в нижней губе, ее прическу, носовые кольца в левой ноздре, а также «глазной» орнамент на носу лодки. Другой крупноформатный рисунок представляет «Похороны колошенского тойона». Он был сделан в 1844г. то время, когда И.Г.Вознесенский присутствовал на похоронах вождя. На заднем плане Вознесенский изобразит тело покойного завернутое в накидку. Рядом показаны церемониальные го-

ловные уборы присутствующих и стоящий шаман с бубном, группа женщин с длинными, спускающимися на грудь ушными украшениями. Детально переданные характеристики участников обряда, прорисованные предметы погребального культа, одежда и атрибуты участников церемонии могут служить материалом для этнографической реконструкции обряда погребения и являются ценным дополнением к этнографическим сборам Вознесенского.

И.Г.Вознесенский своей целеустремленной собирательской деятельностью вдохновил лейтенанта Л.А.Загоскина. Л.А.Загоскин (1808-1890), морской офицер, исследователь Аляски в 1838 г. поступил на службу в РАК. После знакомства с И.Г.Вознесенским в Ситхе, получив от Вознесенского первые навыки в области коллекционирования, собрал большую коллекцию по зоологии, минералогии. Во время экспедиции в глубинные районы Аляски 1842-1844 гг. Он собрал обширную коллекцию предметов материальной и духовной культуры эскимосов, куда также входили вещи тлинкитов, атапасков и чукчей, зарегистрированную в американском отделе Кунсткамеры под номером 537.

Немалый вклад в изучение быта и культуры коренного населения Русской Америки и в формирование американского собрания музея внесли подвижнической деятельностью русские миссионеры. Одним из них, Г. Чудновским, была приобретена и передана в музей коллекция уникальных культовых атрибутов тлинкитов. О жизни Чудновского мы знаем немного. В знаменитом биографическом справочнике Р.Пирса о нем вообще не упоминается¹. Известно, что в 1891 г. после осуществления своей миссии, в которую входил также и сбор коллекций по этнографии, в результате длительной болезни он был вынужден покинуть Америку и направиться в Ново-Архангельский монастырь. В 1891 г. в качестве миссионера, почти полгода Г.Чудновский побывал на о-ве Адмиралтейства. В течение этого времени построил часовню и крестил 500 индейцев. Среди крещеных были четыре шамана и четыре тойона. С помощью последних Чудновский приобрел большую часть культовых (шаманских) предметов тлинкитской коллекции для Кунсткамеры.

1 *Pierce R. Russian America: A bibliographical dictionary. Fairbanks.1990, Black L. Russians in Alaska 1732-1867. Fairbanks, Alaska.:Univ. of Alaska Press.-2004.-328P.*

Тлинкиты не кремировали умерших шаманов, а создавали для них воздушные погребения: покойного со всеми их культовыми атрибутами в ящиках подвешивали на стволах деревьев. Часть предметов, которые вошли в собрание Кунсткамеры Чудновский извлек прямо из таких погребений. В коллекцию Чудновского входят три передника, шесть головных уборов. Для изготовления одного из них, кроме птичьих шкурок, козьих рогов были использованы орлиные лапки, волосы с головы давно умершего шамана. Чудновский привез четыре шаманские погремушки и оставил название каждой из них, описал способы их применения в период шаманского сеанса, на которых сам не раз присутствовал.

В тлинкитской коллекции Кунсткамеры ныне хранится более сорока шаманских масок. Четыре из них принадлежат к числу вещей, привезенных Г.Чудновским. Эти маски шаман менял в процессе камлания, в тот момент, когда он вступал в контакт с новым духом. Среди таких масок есть и антропоморфные женские с лябретками в нижней губе. В число культовых шаманских атрибутов коллекции Чудновского входят и подвески к шаманскому костюму из дерева и кости с зоо-антропоморфным резным орнаментом. Помимо этих вещей в собрание Чудновского входят две лябретки и плитка морской капусты, ритуальная посуда.

Кроме относительно хорошо документированных коллекций по этнографии тлинкитов, имена собирателей которых были известны, в собрание Кунсткамеры поступали вещи через посредников, из других музеев. Установить имена собирателей в этом случае представляется иногда очень сложно. Можно лишь догадываться, что вещи эти могли попасть в XIX в. в Россию как от служащих Российско-Американской компании, так и от путешественников и военных моряков, среди которых могли быть А.К.Этолин, Ф.П.Врангель, О.Е.Коцебу и др. Затем тлинкитские вещи были преданы в Кунсткамеру из разных собраний, например, из Царскосельского арсенала. Одна из коллекций МАЭ, значащаяся ныне под номером 5795 включила в себя большое количество тлинкитских вещей, которые поступили сначала в Русский этнографический музей из Царскосельского арсенала в 1907г., Киевского университета и из собрания особняка графа Бобринского и только затем были переданы в Кунсткамеру. В 1928 г. Среди таких вещей, попавших в Кунсткамеру были шлем-маска в виде медвежьей головы, жезл вож-

дя, девять масок, три погремушки, корзины, шляпы, сосуды, девять шаманских амулетов-подвесок в виде зоо-антропоморфных фигурок, которые были обнаружены в особняке графа Бобринского.

Возвращаясь к проблеме, обозначенной в начале нашей статьи, а именно к проблеме Кунсткамеры как «музея-первопроходца», стоит подвести некоторые итоги и выявить основные идеи, изложенные в тексте статьи, подтверждающие нашу мысль.

Первой такой идеей стоит назвать сугубо светский угол зрения на культуру традиционных обществ собирателей коллекций, в частности тлинкитских. Широта охвата материалов была продиктована политической составляющей деятельности исследователей и коллекционеров. Не секрет, что экспедиционные исследования Северной Америки были частью геополитического проекта государственного масштаба. Именно это обстоятельство имело два важных следствия: 1. обеспечило регулярность и системность собрания Кунсткамеры, 2. предоставляло возможность вести разговор об экономических и политических уроках прошлого. Другим фактором, обеспечившим системность этнографических и исторических исследований в Северной Америке, стала деятельность ученых-профессионалов Академии наук, большая часть которых была естествоиспытателями.

Вторая идея связана с идеологией Просвещения, предполагавшей культивирование интереса к историческим, естественно-научным и точным наукам среди образованных людей XVIII-XIX вв. Идея «собирать коллекции», передавалась как интеллектуальный вирус от ученых к военным морякам, промышленным людям (купцам), священнослужителям, вдохновляя их не только на приобретение коллекций, но и составление описаний быта и культуры коренного населения Северной Америки. Так появились книги Л.А.Загоскина, Давыдова, И.Вениаминова, К.Хлебникова.

Третья идея заключается в том, что в силу обозначенных выше обстоятельств, Кунсткамера получает статус не только первого естественно-научного музея России, но и «полезнейшего в мире учреждения для ученых людей», а затем и студентов исторического и восточного факультетов Петербургского университета. Экспозиционные залы Кунсткамеры, организованные по строгим принципам естественно-научных экспози-

ций европейских музеев XIX в. на долгие годы становятся продолжением учебных университетских аудиторий. В конце XX в. музейные работники стали учиться с помощью этнографического собрания Кунсткамеры связывать прошлое с настоящим (например, через расширенный репертуар тематических экскурсий, музейную педагогику, лекции-представления, лекции-сказки для детей и т.п.).

Четвертая идея заключается в том, что Кунсткамера действительно может считаться музеем-первопроходцем, т.к. на протяжении истории её развития, начиная с конца XIX в. и по настоящее время она исполняет миссию демонстрации развития человеческой культуры в глобальных масштабах с научной фундаментальностью и глубиной. Примером такой глубины могут служить тлинкитские её коллекции и их история. Кунсткамера и её тлинкитское собрание является наглядным примером того, что музей не может решать своих существенных задач без серьезных исследовательских усилий.

Таким образом, Кунсткамера и её тлинкитское собрание, в частности, всей историей своего существования демонстрируют, что успешная популяризация¹, обеспечивающая выживаемость музея, возможна только на прочной научной основе и фундаментальном научном (в случае с Кунсткамерой, антрополого-этнографическом) знании.

1 Окладникова Е.А. Новый подход к интерпретации этнографии как науки о человеке: О временных выставках МАЭ// Курьер Петровской Кунсткамеры. СПб., 1995, N 1. - с. 92-99; Она же. Музейный маркетинг: Некоторые проблемы развития музейной жизни МАЭ в свете основных итогов//Курьер петровской Кунсткамеры. СПб.: Наука. - 1996. с. 3-24; Она же. Служба связей с общественностью в музее//Кунсткамера вчера, сегодня, завтра. Том. 2, СПб. 1997. - с. 139-166; Она же. Кунсткамера: этнопедагогика, первые опыты // Русская культура и образование (материалы и разработки по философии и педагогике культуры) Вып. 7, СПб., 1997. - с.120-124; Она же. Музейная педагогика в МАЭ: первые опыты.//Аничковский вестник. вып.6. СПб. 1998. - с.45-96; Она же Перспективы использования фактографической базы по коллекциям отдела Америки МАЭ: Виртуальная экскурсия по Русской Америке//Материалы конференции EVA ' 98. Москва. 26-30 окт. 1998. М.: Наука. - 1998. - с. 441-442; Окладникова Е.А., Дзенискевич Г.И. Россия—Америка: 300 лет в книгах, картах, документах. Каталог этнографических экспонатов. СПб.: Наука.- 2003.-121с.

Воробьева Н.Н. (Санкт-Петербург)

Предпосылки создания Египетского Музеума Императорской Академии Наук (по архивным документам)

Импульсом к созданию Египетского Музеума Императорской Академии Наук в Кунсткамере послужил не технический прогресс и параллельное с ним развитие промышленного производства и российской науки, в отличие от причин, повлекших появление других специализированных академических музеев.

В начале XIX века, несмотря на очень сложную структуру многочисленных коллекций, академические научные музеи Кунсткамеры входили в одно учреждение, имели общие залы, общий бюджет и общий штат сотрудников. Хранение огромного коллекционного материала требовало обширных помещений для фондов и экспозиций.

Научное исследование собрания разнородных памятников привело к их дифференциации и систематизации по отделам Кунсткамеры: становилось необходимым увеличить штат квалифицированного персонала музеев. Этот процесс, возникший в начале XIX столетия, был приостановлен объективным фактором – началом войны с Наполеоном.

По окончании этой войны зарождается ряд новых академических отделов, называемых кабинетами: Азиатский, Ботанический, Зоологический, Этнографический и Египетский, на базе которых впоследствии были созданы одноименные академические музеи.¹ Основной предпосылкой создания Египетского Музеума Кунсткамеры было появление в 1822г. во Франции новой области филологической науки – египтологии, благодаря уникальным достижениям Ж.-Ф.Шампольона в области дешифровки древнеегипетской письменности. В русской периодике в этот период времени широко освещалась исследовательская деятельность гениального французского филолога. Интересно отметить, что 10 января 1827 г. Ж.-Ф.Шампольон был избран в один день со знаменитым поэтом Гете почетным членом Петербургской Академии Наук.

1 Станюкович Т.В. Кунсткамера, Л.1953. л.10.

Необходимость учреждения Египетского Музеума в столице Российской империи отвечало общей европейской тенденции создания первых коллекций египетских древностей, в связи с открытием Египта – одной из древнейших цивилизаций Востока европейцами во время похода Бонапарта в Долину Нила в 1799г.

Издание в 1802г. в Париже и в России «Путешествия по Верхнему и Нижнему Египту» и знаменитого многотомного «Описания Египта» В.Денона¹, участника экспедиции Бонапарта, художника и дипломата, вызвало в Европе, и, в частности, в России, появление нового художественного стиля – «Retour d’Egypte», а также поездки в Египет в начале 20-х годов XIX в. русских художников и увлечение русских дипломатов дешифровкой египетских иероглифов. Все эти факторы привели к стремлению приобретать и изучать памятники загадочной культуры страны пирамид.

В начале 1822 г. еще до знаменитой даты 14 сентября – дня доклада Ж.-Ф. Шампольона (1790-1832) в Сорбонне о прочтении текста на Розеттском камне, в салоне великого русского историка Николая Михайловича Карамзина велась острая полемика между этим французским филологом и дипломатом П.А. Гульяновым по поводу правильного чтения древнеегипетских иероглифов. П.А. Гульянов был из тех фанатично настроенных дилетантов в области зарождающейся египтологии, которые в разных странах пытались найти свой собственный ключ дешифровки древнеегипетского письма, и рьяно отстаивали свои соображения, не подтверждая их научными обоснованиями.

Павел Александрович Гульянов был в то время влиятельным энергичным дипломатом при Дрезденском посольстве, он выступил под превдониом Ausonioli с первой попыткой дешифровки иероглифической части Розеттского камня, опираясь на знание коптского языка. На том же камне вырезаны еще две надписи 2 в. до н.э. аналогичного содержания демотическим письмом и на древнегреческом языке. Гульянов П.А. признавал символический характер иероглифического письма, но и не отвергал и фонетического значения иероглифов. Еще в 1804г. за двадцать лет до настоящей дешифровки Ж.-Ф.Шам-

1 Description de l Egypte ou Recueil des observations et recherches qui on ete faites en Egypte pendant l Expedition de l Armee Francaise, publie par les ordres de Sa Majeste l empereur Napoleon le Grand... Paris, 1809-1828.

польона в Дрездене вышла работа Гульянова П.А., посвященная анализу древнеегипетских письменных знаков. После открытия Ж.-Ф.Шампольона русский дипломат и его единомышленник – немецкий востоковед и путешественник Юлий Генрих Клапрот (1783-1835) стали упорными оппонентами первого настоящего египтолога. Гульянов П.А. написал в 1827 году «*Essai sur les hieroglyphes d'Horapollou*», в 1839 три тома «*Archeologie egyptienne ou recherches sur l'expression des signes hieroglyphiques et sur la langue sacree des Egyptiennes*». В числе задуманных, но не завершенных им трудов был такой любопытный, как «О сродстве славянского языка с египетским». В наши времена кажется удивительным, что книги Гульянова П.А. воспринимались европейской научной общественностью серьезно и даже переводились на другие языки.

Интерес к дешифровке древнеегипетской письменности в дипломатических кругах был столь велик, что граф Станислав Иосифович Коссаковский (1795 –1872), занимавший пост первого секретаря русского посольства составил специальный «Доклад об иероглифической системе Шампольона»¹. для русского посла в Риме Андрея Яковлевича Италинского (1743-1827), в котором изложил основные положения иероглифической системы согласно Ж.-Ф.Шампольону. А.Я. Италинский интересовался археологией и востоковедением, изучал восточные языки, в частности арабский и интересовался всем новым, что появлялось в исторической науке. Целью «Доклада» С.И. Коссаковского было правильно расставить акценты и дать верное представление об открытии Ж.-Ф. Шампольона. «Доклад» был написан в результате прослушанных С.И Коссаковским лекций самого Ж.-Ф.Шампольона, которые ученый прочел в июне 1825 г. в Риме для дипломатов и ученых. В письме от 22 июня 1825 г. французский филолог упоминает С.И. Коссаковского в числе слушателей его лекций.

В 1825-1826 гг. французский филолог предпринял путешествие по городам Италии, чтобы лично ознакомиться с наибольшим числом подлинных древнеегипетских памятников письменности, хранящихся в коллекциях Флоренции, Турина, Неаполя и Рима для апробирования и корректировки своей сис-

¹ Compte-rendu sur le hieroglyphique de M.Champollion fait pour son excellence M.d Italinsky par le compte Kossakowski. РО ИВАН РФ, р.3, оп.2, №46

темы дешифровки древнеегипетского языка. В этот период среди ученых образуется две группы – сторонников и пропагандистов его идей и ярых противников. С.И. Коссаковскому была адресована статья в форме письма Ж.-Ф. Шампольона «*Ecritures egyptienne. Lettre a M.Z.****»¹, в которой он выступал против несправедливых нападок аббата и арабиста Ланчи на положения его «Очерка иероглифической системы».²

Механизм своего долгожданного открытия – ключа чтения иероглифической письменности Ж.-Ф. Шампольон сначала изложил в «Письме к г-ну Дасье...»³, изданном в Париже в 1822г отдельной брошюрой. В 1824 г. выходит его основной труд, характеризующий древнеегипетскую письменность, вышеупомянутый «Очерк иероглифической системы»⁴. Ж.-Ф.Шампольон послал вышеупомянутую брошюру президенту Академии Художеств и директору Публичной Библиотеки Алексею Николаевичу Оленину, который пристально и дружественно следил за этим процессом. Интерес А.Н. Оленина к этой проблеме был настолько велик, что он успел ознакомиться с содержанием вышеупомянутой брошюры еще по экземпляру Президента Академии Наук Сергея Семеновича Уварова. С.С.Уваров стал впоследствии основателем востоковедческой школы в российской науке.

До наших дней сохранилась переписка А.Н.Оленина и Ж.-Ф.Шампольона. А.Н.Оленин не только восторженно отзывался о результате грандиозной и кропотливой работы гениального французского филолога, но даже послал ему приветствие, написанное древнеегипетскими иероглифами⁵. Позже в

1 Bulletin des sciences historiques,antiquites, philologie. Septieme section du Bulletin universel des sciences et de l'industrie, publie la direction de M. Le B. De Ferussac,t. IV,A Paris, 1825, c.85-92, №107

2 *Precis du systeme hieroglyphiques des anciens egyptiens, ou recherches sur les elements premiers de cette ecriture sacree, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce systeme avec les autres methodes graphiques egyptiennes*; Paris.1824

3 Champollion le jeune. Lettre a M.Dacier, secretaire perpetuel de l'Academie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relative a l'Alphabet des hieroglyphes phonetiques, employes par les Egyptiens pour

4 Champollion le jeune. *Precis du systeme hieroglyphiques des anciens Egyptiens...* Paris, 1824

5 *Мачинский А.В.*,Переписка Ж.-Ф.Шампольона с А.Н.Олениным. Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934, № 7, с.79

30-е годы именно А.Н.Оленин первым в России прочел надписи в картушах – имя царя Аменхотепа III на сфинксах, купленных по инициативе другого дипломата А.Н.Муравьева и установленных на набережной Невы напротив Академии художеств.

Из писем Ж.-Ф.Шампольона, адресованных его старшему брату Ж.-Ж.Шампольону-Фижаку и петербургскому книгопродавцу Сен-Флорану, стало известно, что этот французский ученый в 1823 г. обращался к А.И.Оленину с просьбой о том, чтобы он сообщил Александру I о коллекции собранных французским консулом в Египте Бернардино Дроветти (1776-1852) египетских древностей, предназначенной для продажи какому-либо государству¹.

К сожалению, заинтересовать Александра I приобретением замечательной коллекции Б. Дроветти не удалось, и она была куплена в 1824г. для Турина в Пьемонте и составила ядро одного из лучших собраний египетских памятников в Европе.² Несмотря на вышеописанные печальные для российского музейного строительства обстоятельства, все-таки в 1825 г. при Императорской Академии Наук создается Египетский Музеум, точную дату учреждения этого Музеума установить на данном этапе исследования не удалось.

Самый ранний документ, фиксирующий его существование на правах самостоятельного отдела Кунсткамеры, хранится в Архиве Академии Наук и датирован 10 ноября 1825г. Этот архивный документ представляет собой «Распоряжение Комитета правления Академии Наук», предписывающее «завести шнурованные книги во вновь учрежденном Египетском Музеуме и впредь записывать в оную книгу все вещи, которые для оного Музеума будут куплены».³

Основной причиной организации именно в 1825г. Египетского Кабинета Академии Наук явился результат переговоров, которые велись в этот период времени о приобретении первой огромной коллекции древнеегипетских памятников – собрания Ф.Кастильоне, позже ставшее ядром коллекции произведений культуры и искусства Древнего Египта. Оно включало разного типа памятники, выполненные как на ремесленном, так и на вы-

1 Лившиц И.Г. Два неизданных письма Ж.-Ф.Шампольона, ПС, №2, 1956, с.124

2 Лившиц И.Г. Из истории русской египтологии, ПС №3, 1958, 151

3 ААН, ф.4, оп.2, 1825, №75, л.8

сокохудожественном уровне и насчитывало более тысячи предметов: статуй, ритуальных фигурок, сосудов, папирусов и мумий.

В наши дни коллекция Ф.Кастильоне составляет одну десятую часть собрания египетских древностей Эрмитажа, и многие из них являются весьма значимыми памятниками современной экспозиции музея.

В Архиве Академии Наук хранится обширная и подробная переписка между Канцелярией Президента Императорской Академии Наук и разными учреждениями и лицами по вопросу покупки вышеупомянутой коллекции.¹ Эта переписка длилась в течение нескольких месяцев – с марта по октябрь 1825 года и отражает витиеватую работу громоздкого бюрократического аппарата в процессе приобретения Российским государством коллекции Ф. Кастильоне. В одном из документов – письме №336 Президента Императорской Академии Наук, князя Александра Николаевича Голицына бывшему министру Народного Просвещения Сергею Семеновичу Уварову от 24 марта 1825 г. сообщается следующее:

«Милостивый государь мой, Сергей Семенович

Находившийся в Австрийской службе Франциск де Кастильоне просил Государя Императора о покупке у него для музеев коллекции Египетских древностей, состоящей из 1200 штук.

Его Величество Высочайше повелеть соизволил, чтобы Действительный Статский советник Е.Е.Келлер осмотрел сию коллекцию и на счет оной представил бы свое мнение.

В следствие чего Г. Действительный Статский советник Е.Е.Келлер доносил, что коллекция де Кастильоне, по многим отношениям обращает на себя внимание, что де Кастильоне просит за всю свою коллекцию 60000 р., в том числе 5950 р. за скарабеев, что цена сия, по мнению его Келлера, весьма умеренна в сравнении с издержками, употребленными на подобные коллекции, виденные им в Париже.

По всеподданейшему моему о сем докладу Государь Император Высочайше повелеть соизволил купить для Эрмитажа только скарабеи (Scarabees) за означенную сумму, а прочие вещи предоставить Академии Наук осмотреть, и ежели найдет она возможным купить оные из собственных своих сумм, то в

1 Архив Академии Наук, ф.5, оп.1, 1825, дело № 168.

таком случае сделала бы она о сем представление по начальству своему установленным порядком.

Сообщаю сию Монаршию волю Вашему Превосходительству для надлежащего исполнения со стороны Академии Наук, я прилагаю при сем и ноту от Кастильоне мне доставленную о предметах у него находящихся.

Имею честь быть с совершенным почтением

Вашего Превосходительства

Покорнейший слуга

Князь Александр Голицин

НВ Сия нота отправлена в Комитет Прав.Имп.Ак. при предложении за № 167¹

(Оригинал письма публикуется впервые, текст передан с сохранением орфографии и пунктуации данного документа)

К сожалению, найти эту ноту, содержащую полный список вещей коллекции Ф.Кастионе, пока не удалось, что делает невозможным на сегодняшний день точное установление происхождения всех памятников в египетском собрании Эрмитажа: какие из вещей пришли из коллекции Ф.Кастионе, а какие - из других собраний. Автором этой статьи в более поздней описи 1861 г., составленной, возможно, в связи с первой передачей части коллекции Ф.Кастильоне в собрание Императорского Эрмитажа был найден только вариант ноты на немецком языке, который требует расшифровки по причине плохой сохранности документа и неразборчивости почерка, которым он написан.² В другом документе сообщается, что Действительный Советник Е.Е.Келлер, служивший хранителем Императорского Эрмитажа, «оставил предложенную Министерству Императорского двора коллекцию, состоящую из 1200 предметов – древнеегипетских древностей, чтобы составить о ней мнение»³. Келлер Е.Е. провел экспертизу и сделал первое заключение о художественной и исторической ценности коллекции Ф.Кастильоне, чтобы рекомендовать ее купить Министерству Императорского Двора, в ведении которого в то время находился Императорский Эрмитаж:

«Je observe enfin, que les 16 grands scarabees, les 160 petits, tous a hieroglyphes, ainsi que les 70 sans hieroglyphes, forment une

1 ААН, ф.5, оп.1(1825), № 168, л.1-1об.

2 ААН, ф.2 оп.1-1861, дело №11, л. -23 -34об.

3 ААН, ф.5, оп.1, 1825, №168, 1-1об.

suite tres precieuse. C'est la seule collection dans le cabinet de M. Castiglione, qui pourrait etre placee a Hermitage, et que deviendrait un tres bel ornement du riche cabinet des pierres gravees. Toutes les autres parties de ce cabinet, appartiennent plutot aus sciences historique et philologiques, qu aux beaux arts".¹

«Я нахожу, – пишет Е.Е.Келлер – что 16 больших скарабеев и 160 маленьких, – все – с иероглифами, также как и 70 скарабеев – без иероглифов, составляют очень ценную коллекцию. Это – единственная группа памятников в собрании господина Кастильоне, которая могла бы быть помещена в Эрмитаже и которая стала бы украшением его богатого Кабинета резных камней. Все остальные вещи из собрания господина Кастильоне представляют интерес более для исторической и филологической наук, чем для истории искусств». (перевод автора).

В более позднем документе 1861г. упоминается о том, что император Александр I вторично отказался приобрести для Императорского Эрмитажа большое собрание древностей Египта, а повелел купить из коллекции Ф.Кастильоне только 246 скарабеев, а остальное рекомендовал приобрести Академии Наук.² Этот тип памятников – амулетов хорошо был известен Александру I по собранию резных камней его бабки – императрицы Екатерины II, во время правления которой в России впервые появились древнеегипетские вещи и, возможно, это были именно скарабеи. Также сыграло свою роль и авторитетное мнение Е.Е. Келлера.

Документ Конференции Императорской Академии Наук от 10 сентября 1825г. №2320 гласит: «разрешить покупку для Академии Наук иностранца де Кастильоне Коллекции Египетских Древностей» с уплатой не первоначально запрошенной Ф.Кастильоне суммой – 60.000 рублей, о всего «40.000 рублей из сэкономленных сумм Академии Наук ...» 22 октября 1825 г. датируется документ, подтверждающий состоявшуюся покупку.³ Содержание этого указа корреспондирует с традиционным отношением в России к финансированию учреждений культуры.

Сохранились документы, освящающие механизм оплаты коллекции Ф.Кастильоне. В архиве Академии Наук хранятся автографы Ф.Кастильоне – его письмо, адресованное некому

1 ААН, ф.2, оп.1, №11, л.15-16

2 ААН, ф.2, оп.1861, №11, л.39а

3 ААН, ф.5, оп.1, 1825, № 168, л.5

Андрею Андреевичу Габбсу и доверенность на имя петербургского купца Карла Ивановича Гюберу на получение денег частями за проданное собрание египетских древностей. Эта бумага была передана купцу через доверенное лицо Ф.Кастильоне – доктора и коллежского советника А.А.Габбса. Из архивных материалов стало известно, что 2 июля 1826 г. доверенные лица Ф.Кастильоне получили деньги от Комиссии Правления Императорской Академии Наук. Сохранилась расписка о получении 10000 рублей К.И.Гюбером через приказчика А.Ф.Воллара. Через этих доверенных лиц из немецкого купечества Ф.Кастильоне получил первые 10000 рублей за свою коллекцию от Комитета Правления Академии Наук только через два года после состоявшейся сделки – 4 января 1827 года, когда он уже находился за пределами России.

Интересно отметить следующее противоречие: Ф.Кастильоне в письме А.А.Габбсу назван купцом, тогда как в письме Министра Народного Просвещения А.С.Шишкова, хранящемся в деле №168 от того же 22 октября 1825 г., сообщается, что «Господин Действительный Тайный Советник, князь Александр Голицын препроводил реестр о предметах, находящихся у некого Кастильоне, состоящего на австрийской службе». ¹ Архивные источники, подробно рассказывающие о процедуре приобретения коллекции Ф.Кастильоне, крайне скупо сообщают о личности ее владельца, Ф. Кастильоне называют то купцом из Милана, то австрийским дворянином. Возможно, причиной этого было то, что в 20- гг. XIX в. территория современной Северной Италии входила в пределы Австрийской империи. В одном из более поздних документов от 28 ноября 1861 г. «О передаче в Императорский Эрмитаж собрания Египетских древностей ...» ² упоминается об особом благоволении к нему Александра I, как об основной причине того, что покупка его коллекции Академией Наук состоялась. В письме А.С. Шишкова еще раз указана первоначальная стоимость коллекции – 60000 рублей, из которых 100000 должно было «заплатить по принятии коллекции, остальные в три года равными долями». ³

Приобретенная для Музея Лувра в 1827 г. коллекция египетских древностей Б. Дроветти стоила намного дороже. Инте-

1 ААН, ф. 5, оп. 1, 1825, №168, л. 2.

2 ААН, ф. 2 оп. 1-1861, дело №11, л. 15.

3 ААН, ф. 5, оп. 1, 1825, №168, л. 3-4.

ресно отметить, что Египетский Музеум в Петербурге был создан раньше, чем Египетский музей Лувра, организацией которого занимался Ж.-Ф.Шампольон в 1827 году перед своей экспедицией в Долину Нила.

Сначала и эта так называемая вторая коллекция Б.Дроветти была предложена России в лице императора Николая I, но он последовал примеру своего старшего брата – Александра I и недальновидно упустил прекрасную возможность иметь в России собрание древнеегипетских памятников подобное аналогичным коллекциям Британского музея и Лувра.

В том же 1827 г. Б. Дроветти подарил Публичной библиотеке Санкт-Петербурга два папируса, найденные еще В. Деноном. Возможно, этот щедрый дар был сделан в надежде на так и несостоявшуюся покупку его второй коллекции русским императором Николаем I.

Один из самых интересных по содержанию документов дела № 75 от 27 октября представляет собой еще один краткий список памятников коллекции Ф.Кастионе: «*Note de principaux Objets de la collection de Castiglione, consistant en 1200 pieces d'Antiquites egyptiennes.*»¹ Согласно этому реестру в коллекцию Ф.Кастильоне входили статуи, ритуальные фигурки, сосуды, амулеты и несколько мумий. К сожалению, он более краток, чем вышеупомянутый реестр, на немецком языке, который автором еще не до конца расшифрован.

Состав коллекции новообразованного Египетского Кабинета Кунсткамеры можно приблизительно представить по другому найденному автором этой статьи очень важному документу – описи, составленной тремя годами позднее. Последняя опись содержит «Перечень Собрания Египетских памятников в 1828 г.», в котором дается следующее перечисление древностей: «мумий было 13, статуй и барельефов – 41, канонов – 19, меньшего разбора сосудов – 67, подобий мумий, идолов – 738, бронзовых изделий – 100, деревянных изделий – 72, смеси – 20, папирусов с письменами – 14»². Всего насчитывается 1084 памятника. Примечательна и своеобразна классификация и терминология, которые использует хранитель Египетского Музеума при составлении этого «Перечня...» для обозначения египетских древностей разных типов. Наверное, «подобиями мумий» или

1 ААН, ф.4.,оп.2-1825, №75,л.4

2 ААН, ф.1,оп.2-а, дело№22, л.3-4

«идолы» названы ритуальные фигурки ушебти, изображающие запеленутые в мумийные ткани фигурки умершего. В этом контексте современными синонимами терминов «разбор» и «смесь» являются соответственно понятия «размер» и «остальное». Например, в рубрике «смесь» упоминаются глиняные штемпели, сандалии из тростника, глиняные светильники греко-римского периода. Эта опись 1828 г., составленная академиком доктором Христианом Грефе, включает 1084 предмета и им же сделана приписка, что в 1828 г. «приращение к собранию... в сем году сделано не было».¹ Если вычесть из первоначального количества древнеегипетских памятников в коллекции Ф.Кастильоне (1200) вещей 246 приобретенных скарабеев, приобретенных для Императорского Эрмитажа, то останется 954 памятники из коллекции Ф.Кастильоне, которые были приобретены Египетским музеем Кунсткамеры. Указанное большее количество памятников коллекции Египетского Музеума в «Перечне...» Христиана Грефе объясняется другими поступлениями в собрание музея, последовавшие вслед за покупкой коллекции Ф.Кастильоне. Например, у купца Анастаса Аверова были приобретены расписные деревянные саркофаги. В уже упомянутом выше деле №75 от 1825 г. хранятся документы, повествующие о разных мероприятиях, сопровождающих открытие Египетского Музеума Кунсткамеры. Огромный интерес представляет документ от 30 октября 1825 г. Это рапорт № 3436 Министра Народного Просвещения А.С.Шишкова Президенту Академии Наук С.С.Уварову – «о приеме и размещении коллекции в музее Академии Наук, приобретенных от иностранца Кастильоне Египетских Древностей».² Под экспозицию Египетского Музеума были отведены два помещения окнами во двор на первом этаже восточного крыла здания Кунсткамеры, расположенные параллельно залам Азиатского Кабинета. Впоследствии эти залы были расписаны академиком архитектуры Ф.Ф.Рихтером (1808-1868) египетскими мотивами, взятыми из атласа Египетских древностей³, в частности, повторены фрагменты росписи гробницы вельможи Априя. Любопытно замечание рапорта №3436, касающееся проблемы дефицита квалифицированных кадров в штате Египетского Музеума «музеи Академии Наук не

1 ААН, ф.1, оп.2-а, дело № 22, л.3-4

2 ААН, ф.4, оп.2-1825, дело №75, л.10

3 Prisse d'Avannes Histoire de l'art égyptien d'après les monuments atlas, t.1, p.35

имеют главного своего смотрителя, ... и г. академик Озерецковский по слабости здоровья не посещает оною, помощники его – академик Севастьянов скончался, а экстраординарный академик Пандер уволен в отставку».¹ В то время естественно не было в штате музея ни одного профессионального египтолога, который мог бы читать древнеегипетские надписи на приобретенных музеем памятниках и научно их изучать. В виду таких плачевных обстоятельств коллекцию Ф.Кастильоне поручили в ведение академика Ф.Ф.Грефе (1780-1851), действительного члена Академии Наук по древнегреческой и римской словесности. В разных архивных документах его имя и фамилия пишутся по-разному – Христиан Графе, или Федор Фридрихович или Федор Богданович Грефе. Он приехал жить в Россию в 1810 г, с 1811г. был профессором словесности Педагогического института, а в 1820 стал академиком, его труды публиковались в «Записках Академии Наук».

К концу 1825 г. был завершен ряд работ по изготовлению музейного оборудования. Например, в документах сообщается, что «четыре окна подоконников плитных, выполненных под натуральный глянец» и «под две головы консолей алебастровых по данному рисунку сформировано и отлито из алебастра», а «столяром Евстратом Степановым изготовлено два станка (витрины) с резными ножками для положения мумий».² В том же деле №75 хранится положение о выделении академии Наук на ежегодное содержание Египетского Музеума 1000 рублей. Эта сумма была меньше, чем выделялось в то время всем остальным академическим музеям.³ В 1836 г. через 10 лет после создания на правах Кабинета (отдела) Кунсткамеры, Египетский Музеум согласно «Уставу и штату Санкт-Петербургской Академии Наук» от 1836 г. превратился в самостоятельный музей со своим штатом и бюджетом в 2500 рублей в год.

Впоследствии в 1862 г. часть собрания Египетского Музеума вошла в состав коллекций Императорского Эрмитажа, а в 1881 г. по настоянию первого русского египтолога В.С.Голенищева состоялась вторая передача оставшейся части египетских древностей в эрмитажное собрание.

1 ААН, ф.4, оп.2-1825, дело №75, л.15.

2 ААН ф.4, оп.2-1825, дело №75, л.15

3 ААН ф.4, оп.2-1825, дело №75, л.19

Ю.В. Варфоломеев (Саратов)

К проблеме создания музея адвокатуры в России

11 апреля (ст. ст.) 1866 г. министр юстиции России Д. Н. Замiatин утвердил кандидатуры первых 27 присяжных поверенных нашей страны. Именно этот день можно считать фактическим днем рождения русской адвокатуры, и, следовательно, в этом году современная отечественная адвокатская корпорация может по праву отметить свой 140-летний юбилей. Между тем, впервые о подготовке к юбилею русские адвокаты задумались почти сто лет тому назад. 20 ноября 1914 исполнялось пятьдесят лет со времени издания Судебных Уставов, один из законодательных актов которых регламентировал учреждение сословия присяжных поверенных России. За несколько лет до этой даты, герои предстоящих юбилейных мероприятий решили обобщить пройденный сословием путь. «Помимо тех торжеств, которые ознаменуют этот день, – подчеркивал член Московского Совета присяжных поверенных Н. В. Тесленко, – возникла мысль подвести полувековому существованию адвокатуры итоги, являющиеся тем более знаменательными, что это были первые полвека ее жизни, оглянуться на прошлое и уяснить те задачи, которые открываются в будущем. Но для того, чтобы осуществить это необходимо собрать материал (подчеркнуто мною. – Ю. В.), который в большом количестве накопился в течение полувековой жизни адвокатуры»¹. Этой идее осмысления и сохранения богатого духовного наследия адвокатской корпорации была созвучна и мысль об учреждении музея адвокатуры. «Каждое культурное учреждение культурной страны имеет свою историю и должно знать эту историю – убежденно заявлял лидер «молодой адвокатуры»² Н. К. Муравьев. Отсутствие культурной традиции и незнание прошлого корпорации пре-

1 Тесленко Н. В. Доклад комиссии, образованной при Московском Совете Присяжных Поверенных для выработки плана издания «Истории Русской Адвокатуры». М., 1913. С. 1. В комиссию, от имени которой выступил с докладом Тесленко, наряду с ним входили: Н. К. Муравьев, Г. В. Филатьев и В. А. Капеллер.

2 «Молодая адвокатура» - всероссийское неформальное объединение (содружество) политических защитников, выступивших на рубеже XIX-XX веков за обновление адвокатской корпорации России, активное участие в политической жизни страны.

пятствует отдельным, в особенности молодым членам сословия, правильно ориентироваться в своем положении и надлежащим образом направить свое поведение, и личное, и как членов сословия»¹. Действительно, в отношении незнания прошлого адвокатской корпорации в особенно невыгодном положении оказалось ее молодое поколение, которое, по точному наблюдению Муравьева, не имело «...возможности ознакомиться ни с прошлым корпорации, даже самым недавним, ни с ее традициями, ни с жизнью и деятельностью лучших членов сословия ушедших из жизни»². Поэтому собрать материал об истории адвокатуры, обработать его и открыть к нему доступ для всех, и, прежде всего, для молодежи, «...является задачей, чрезвычайно важной для сословия, не говоря о значении этой задачи с точки зрения общественной и научной»³, – считал Тесленко.

Развивая свою идею о создании музея, Муравьев обратил внимание на многочисленные сетования коллег о том, что в сословии очень мало делалось для сохранения памяти об ушедших из жизни товарищах. «Замечание справедливое, – констатировал он, – диктуемое хорошим культурным чувством. <...> Надо чтить память товарищей по профессии»⁴. Специфика адвокатской профессии усложняла эту задачу, так как «...деятельность адвоката, по свойству своему, такова, что внешне не фиксируется, – отмечал Муравьев. – Орудие адвоката, по преимуществу, – слово; со смертью его остается ничего, характеризующего его деятельность»⁵. Многие выдающиеся адвокаты, будучи талантливыми ораторами, кудесниками слова, как правило, не записывали своих речей. «Сошедший со сцены» адвокат исчезал в вечность, и в большинстве случаев не оставлял после себя даже сборника речей, в которых бы отразилась значительная часть его жизни, деятельности и мировоззрения. Поэтому, Муравьев считал, что в этом смысле адвокаты «...исчезают без следа. Художник, иной раз мастер слова, адвокат, творит,

1 *Муравьев Н. К.* Об учреждении при Совете Музея Адвокатуры Московского Судебного Округа. Доклад представленный на заседание Московского Совета Присяжных Поверенных 15 сентября 1912 года. М., 1912. С. 1.

2 Там же. С. 1-2.

3 *Тесленко Н. В.* Доклад комиссии, образованной при Московском Совете Присяжных Поверенных для выработки плана издания «Истории Русской Адвокатуры». М., 1913. С. 1-2.

4 *Муравьев Н. К.* Об учреждении... С. 3-4.

5 Там же. С. 1.

мыслит, не облекая свои мысли в постоянно существующие во-вне формы. Адвокаты не любят, не привыкли, быть может, по свойству своей деятельности не могут писать. Да если и пишут, записывают речи, – записанное и напечатанное не то, что сказанное»¹. Вообще идеальным защитником выдающийся русский адвокат С. А. Андреевский представлял «говорящего писателя»². В то же время, Н. А. Троицкий обратил внимание на то, что адвокаты по-разному готовили свои судебные речи и по этому признаку различал их на «пишущих», таких как Андреевский, В. Д. Спасович, Д. В. Стасов, и на «непишущих» – Плевако, Н. П. Карабчевский, К. К. Арсеньев и А. Я. Пассовер³. Некоторые адвокаты при подготовке к выступлению на суде ограничивались лишь записью тезисов, фиксируя свои опорные идеи. Причем, присяжный поверенный П. А. Александров делал иногда подобные заметки на манжетках своей крахмальной сорочки⁴, которая, кстати, безусловно, стала бы интереснейшим экспонатом музея адвокатуры.

Принимая во внимание все эти нюансы, Муравьев справедливо указывал на то, что профессиональное «наследство» адвоката, в конечном итоге, оказывалось весьма скромным – это записная книжка, заметки о прочитанном, мысли по поводу предстоящего процесса, наброски речей, афоризмы, острое слово или образ, «внезапно всплывший где-то на поверхности сознания и наскоро занесенный на листочек бумаги, затеривающийся в толстом досье»⁵. Но, даже это небольшое собрание материалов после смерти адвоката зачастую утрачивалось. Так, вспоминая о своем коллеге по «молодой адвокатуре» А. С. Зарудном, Муравьев, справедливо заметил: «Как “истинно-русский” человек он не написал о себе ни одной строчки, нет ни автобиографии его, ни вообще, биографических заметок»⁶, а О. О. Грузенберг образно и печально подытожил судьбу речей своих коллег: «Они умерли в душных залах судов»⁷.

1 Там же. С. 5.

2 См.: Андреевский С. А. Драммы жизни. Пг., 1916. С. 13.

3 Подробнее см.: Троицкий Н. А. Адвокатура в России и политические процессы 1866-1904 гг. Тула, 2000. С. 108-109.

4 См.: там же. С. 109.

5 Муравьев Н. К. Об учреждении... С. 5-6.

6 РГАЛИ. Ф. 210. Оп. 1. Д. 13. Л. 2.

7 Грузенберг О. О. Вчера. Воспоминания. Париж, 1938. С. 206.

Таким образом, в силу этих, и ряда других особенностей, адвокаты не знали истории сословия в целом, ни жизни и деятельности ушедших адвокатов, какими бы выдающимися личностями они ни были, и какую бы крупную роль они не сыграли в профессиональной, общественной и культурной жизни России. Поэтому идея создания музея адвокатуры нашла заинтересованный отклик, и обрела своих сторонников, правда, поначалу, только среди московских защитников. Рассмотрению вопроса об учреждении Музея Адвокатуры Московского Судебного округа было посвящено специальное заседание Совета Присяжных Поверенных 15 сентября 1912 г., докладчиком на котором выступил член Совета, лидер синергии «молодая адвокатура» Н. К. Муравьев.

Объяснением того факта, что именно Муравьев оказался в числе инициаторов учреждения музея адвокатуры, могут служить ряд обстоятельств. Во-первых, он был одним из организаторов, а затем, в течение нескольких лет, председателем Правления Музея Содействия Трудю. Этот необычный музей, первый подобного рода в России, был основан в 1901 г. при Московском отделении Императорского Русского Технического общества с целью, как значилось в его Уставе, «...содействия улучшению условий труда и жизни трудящихся масс, для проведения в жизнь полезных рабочим открытий и изобретений, для распространения знаний, а также для сообщения справок и указаний относительно устройства организаций взаимопомощи»¹. Во-вторых, внутри адвокатской корпорации Муравьев, по отзыву Н. П. Карабчевского, заслужил репутацию «...неугомонного в сословных вопросах инициатора»². Причем, всех удивляла и увлекала его энергичность: «не поспеть за Муравьевым, который не ходит, а летает»³, – образно и поэтично запечатлел это качество Александр Блок. И, наконец, всерьез задуматься над увековечиванием памяти, ушедших из жизни корифеев адвокатуры, Муравьева подвигла его работа над изданием посмертного сборника речей «русского Цицерона» Ф. Н. Плевако. «Кончина гения слова обязала тех, кому дорога была па-

1 Цит. по: Милонов Ю. К. Как возникли профессиональные союзы в России. М., 1926. С. 96.

2 Карабчевский Н. П. Что глаза мои видели. В 2-х ч. Ч. 2. Берлин, 1921. С. 131.

3 Блок А. А. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1955. С. 722.

мать о нем, немедленно же взяться за прерванную работу, – писал в редакционной статье Муравьев. – Работа эта оказалась не легкой. Архив Федора Никифоровича был далеко не в порядке: в нём отсутствовал ряд дел, в которых можно было надеяться найти указания на сказанные им речи. Приходилось обращаться к печатным источникам: пересмотреть массу старых газет, в которых печатались судебные отчеты, разыскать отдельные издания наиболее громких процессов»¹.

Несомненно, задуманная работа по организации музея Адвокатуры являлась обширным и сложным предприятием, представлявшим серьезные трудности при своем осуществлении. Но, настоятельная необходимость такого учреждения, значительность целей, положенных в его основу, а также существенная польза, которую музей мог принести адвокатской корпорации – все это заставило большинство членов сословия с полным сочувствием отнестись к этому замыслу. Тем более, что подобный музей уже существовал за границей – в 1909 г. во Франции был учрежден Музей адвокатуры при Парижском Барро. Приблизительно в это же время приват-доцент Московского университета, присяжный поверенный М. Н. Гернет положил начало аналогичному учреждению и в России. Правда, это был так называемый «уголовный Музей» при Московском университете. Между тем, его возникновению и собранию фондов во многом содействовали коллеги Гернета – члены адвокатской корпорации, хотя это учреждение преследовало гораздо более широкие цели, и деятельности защитников касалось только наряду с другими отраслями юстиции. «Деятельность адвокатуры тесно связана с деятельностью суда, так что, сохраняя материалы судебной деятельности адвокатов, мы тем самым, собираем и материалы, отражающие жизнь русского суда»², – точно подметил Муравьев. Характерно, что организаторы «уголовного Музея» привлекали адвокатов главным образом с целью «добывания» различных материалов, характеризующих судебную жизнь страны, в то же время, не интересуясь адвокатами и адвокатурой, как таковыми. Впрочем, такое учреждение, как «уголовный Музей», и не могло ставить себе специальной целью изучение истории адвокатуры. Осуществление этой цели, как

1 Муравьев Н. К. От редактора // Плевако Ф. Н. Речи. М., 1909. Т. 1. С. 1.

2 Муравьев Н. К. Об учреждении... С. 2.

главной, должно было стать задачей особого учреждения, и, притом, основанного адвокатурой.

Работу будущего Музея Муравьев представлял в следующем виде. Во-первых, по его мнению, необходимо было тщательно изучить историю создания в России адвокатского самоуправления, собрать все относящиеся к этому вопросу акты, материалы законопроектов и литературу о введении и начальном этапе деятельности сословных органов. Наряду с этим, необходимо было собрать протоколы первых собраний присяжной адвокатуры, первых заседаний Советов присяжных поверенных; фотографии лиц, представлявших на первых шагах адвокатскую корпорацию в России, проследить дальнейшую историю жизни адвокатской корпорации и осветить наиболее характерные моменты этой истории. Большое внимание в этой работе уделялось поиску автобиографий, биографий и других материалов, которые, по справедливому замечанию Муравьева, характеризовали «первых носителей корпоративной адвокатской жизни; наметить и изучить наиболее характерные течения в истории адвокатуры и наиболее характерных представителей этих течений»¹.

Во-вторых, Муравьев выступил с инициативой введения особого правила, по которому каждый, вступающий в сословие присяжных поверенных, должен был представить Совету Музея свою фотографию. Таким образом, постепенно сформировался бы альбом всех членов сословия. Это правило было важно и с той точки зрения, что часть адвокатов, которые начинали свою карьеру именно в адвокатуре, выдвинулись впоследствии в политической, общественной или культурной жизни страны, и, поэтому не принимали непосредственного участия в корпоративной деятельности². «О некоторых выдающихся адвокатах (Плевако, Урусов), быть может, соберется в Музее целая литература, - предполагал Муравьев. - Нужно попытаться также собрать фотографии всех настоящих и бывших членов корпора-

1 *Муравьев Н. К.* Об учреждении... С. 2-3.

2 В адвокатуре начинали свою профессиональную деятельность вожди большевиков В. И. Ленин, лидеры кадетов, депутаты Государственной Думы В. А. Маклаков, Ф. И. Родичев, М. М. Винавер и Н. В. Тесленко, премьер-министр Временного правительства А. Ф. Керенский, знаменитый солист Большого театра Л. В. Собинов, поэты С. А. Андреевский, Ф. К. Богусевич и Ян Райнис, писатели Леонид Андреев и К. К. Арсеньев, литературовед С. А. Венгеров, выдающийся театральный деятель Ф. А. Корш и мн. др.

ции»¹. В целом, собрание фотографий, по мысли автора проекта, должно было составить важную часть «биографического отдела». Вместе с тем, для формирования экспозиций биографического отдела Муравьев считал крайне важным не только сбор биографических данных об ушедших из жизни коллегах, но и «...написать хотя бы несколько строк памяти товарища в словесных отчетах...»².

В-третьих, по замыслу докладчика, значительную часть Музея должен был составить «отдел рукописей». «Деятельность адвоката на суде – деятельность общественная, - справедливо утверждал Муравьев. - Почти каждый мало-мальски выдающийся процесс, гражданский или уголовный, массовый или индивидуальный, <...> имеет в большей или меньшей степени общественное значение. Каждое преступление или каждая гражданская тяжба имеют общественные корни»³. Действительно, можно говорить о большем или меньшем общественном значении любого судебного процесса, но никогда – о полном отсутствии этого качества. Именно поэтому «отдел рукописей» Музея приобретал большое общественное значение. Формирование фондов этого отдела виделось Муравьеву в следующем виде: «Адвокат, участник процесса из своего досье по процессу будет отбирать все ценное, составляющее суть и смысл процесса и будет жертвовать этот материал Музею. Это будет – обвинительные акты, копии следственных производств, показания обвиняемых и свидетелей, заметки и мемуары обвиняемых и самого адвоката, автографы, фотографии участвующих в деле лиц, заметки о юридических, материальных и процессуальных вопросах, возникших во время процесса, вызванная процессом литература, - газетные статьи, книги, брошюры, вырезки из газет и журналов и т.п. Весь этот материал по мере поступления будет систематизироваться»⁴. Автор проекта был уверен в том, что весь этот систематизированный материал послужит, безусловно, ценнейшим источником для будущего историка суда, процесса, прокуратуры и, конечно, адвокатуры, даст богатейшую информацию правоведам и публицистам. Кроме того, «Такая коллекция, – считал Муравьев, – с течением времени может

1 Там же. С. 3.

2 Там же. С. 3-4.

3 Там же. С. 4.

4 Там же.

дать толчок развитию литературы процессов, которая на западе дает материал и служит темой для публичного обсуждения ряда вопросов права, между тем, как у нас история процессов погибает вместе с гибелью недолговечных листов плохой бумаги органов ежедневной периодической печати»¹. К сожалению, идею Муравьева о создании «отдела рукописей» большинство членов Совета не поддержало². Трудно сказать, чем руководствовались они в своем решении, но, очевидно, к собранию такого рода материалов, которое при известных обстоятельствах могло стать против них компроматом, не располагала политическая обстановка в стране.

По своему опыту, и по опыту своих коллег, Муравьев знал, что у каждого адвоката в голове обязательно хранятся не востребуемыми множество интересных, иной раз потрясающих впечатлений от процессов, в которых им приходилось принимать участие, но все эти уникальные фрагменты «современной истории» живут глубоко в их памяти с малой долей вероятности, что как-нибудь потом, на досуге, «под старость» они изложат все это на бумаге. К тому же подобные впечатления обычно не фиксируются в мемуарах из-за отсутствия на них спроса. Теперь, с появлением Музея Адвокатуры, т.е. учреждения, которое этим материалом не только интересуется, но и собирает, у адвокатов должен был появиться стимул к написанию воспоминаний, и, таким образом, ценные сведения личного происхождения, воплощенные в эссе, автобиографиях, исповедях, не исчезнут после смерти человека. «Вспомнить только, сколько удивительных воспоминаний о замечательных событиях адвокатской и судебной жизни унес с собою в могилу Ф. Н. Плевако...»³, - с нескрываемым сожалением констатировал Муравьев.

В-четвертых, еще одним собранием (отделом) музея, по замыслу Муравьева, должна была стать коллекция рукописей, книг и других предметов-реликвий, некогда принадлежавших ушедшим из жизни адвокатам. Этот отдел музея стал бы, по сути, легатарием, упоминавшимся в духовных завещаниях почти всех адвокатов, и который бы наследовал архив и библиотеку умершего адвоката, а также принимал дары от здравствующих

1 Там же.

2 Там же. С. 8.

3 Там же. С. 4-5.

щих членов сословия¹. «И вот нам, сословию, нужно иметь свой уголок, где бы могло храниться все имеющее значение из адвокатского или литературного наследия наших уходящих товарищей, – считал Муравьев. – Много там характерного, воссоздающего личность умершего, быть может много сделавшего товарища, освещает его время, процессы, в которых он участвовал, через это, быть может, эпоху...»². Пройдут года, но к этому духовному наследию интерес не ослабевает. Люди разных сословий, политических убеждений и возрастов, интересующихся историей российской адвокатуры и судьбами ее корифеев, обязательно обратятся к фондам музея. Каждый человек, если захочет «...найдет время, даст себе труд разобраться в пожелтевших листках и найдет много для себя интересного, – справедливо отмечал Муравьев. – Сословие обязано способствовать сохранению этой возможности, этой работе. Пока этого нет, оно не исполнило одной из обязанностей своих, как одной из культурнейших корпораций страны...»³.

И, наконец, в-пятых, Муравьев продумал оформление наглядной, выставочной части музея. Он считал, что в экспозиции музея кроме фотографий отдельных личностей необходимо представить и целые адвокатские группы, быть может, даже скульптурные композиции. «Иные фотографии будут значительной величины, ценности и интереса, – предвидел автор проекта, – их мы возьмем из шкафов и выставим для постоянного обозрения. Некоторые акты, касающиеся адвокатуры, некоторые автографы могут быть столь ценными и любопытными, что также должны быть выставлены на виду у всех»⁴. Кроме того, в музее могли быть представлены реликвии, личные вещи и предметы, принадлежавшие знаменитым адвокатам. Вся эта группа экспонатов и должна была составить «внешнюю», показную, собственно «музейную» часть «хранилища древностей» российской адвокатуры. Для этого музей, как значилось в проекте его Устава, «...коллекционирует: рукописи, фотографии, картины, скульптурные произведения, книги, газеты, журналы, вырезки из газет и журналов и всякого рода другие предметы, в

1 Там же. С. 5.

2 Там же. С. 6.

3 Там же.

4 Там же.

пределах целей, музеем поставленных»¹. Изложив свое видение построения и задач будущего Музея Адвокатуры, Муравьев, в то же время, отметил, что более детальное разделение музея на отделы, установление порядка собирания и хранения, находящихся там материалов, а также пользование его коллекциями музея и осмотр должны определяться особой инструкцией.

Наряду с общей концепцией создания Музея Адвокатуры, Муравьев разработал и предложил на рассмотрение Совета проект Устава, в котором определил главную задачу музея: «...сохранить все то, в чем проявляется жизнь и деятельность корпорации русской адвокатуры, <...> и отдельных членов адвокатского сословия, в особенности сыгравших в жизни русской адвокатуры и русского суда более или менее заметную роль»². В проекте Устава Муравьев предусмотрел, что Музей должен был состоять при Совете присяжных поверенных Округа Московской Судебной Палаты. Непосредственную организацию и обеспечение деятельности Музея должна была осуществлять особая комиссия, в составе 6 членов, избираемых на два года Советом присяжных поверенных и годичным Общим Собранием помощников присяжных поверенных Округа Московской Судебной Палаты, по 3 лица от каждого из этих учреждений. На избираемую таким образом комиссию возлагалась выработка более детальных правил организации и функционирования музея³. Денежный фонд для создания и содержания музея, а также для приобретения коллекций автор проекта планировал сформировать на основе ежегодных отчислений из общественных средств корпорации, добровольных пожертвований отдельных адвокатов, судей и частных лиц.

По итогам обсуждения доклада и проекта Устава Музея Адвокатуры Совет принял резолюцию, в которой, в частности отметил: «...признавая идею создания музея принципиально желательной, но практически в данный момент в полном объеме неосуществимой, принять пока следующие постановления: а) снести с учреждениями и лицами, обладающими материала-

1 Проект устава Музея Адвокатуры Московского Судебного Округа. // *Муравьев Н. К.* Об учреждении при Совете Музея Адвокатуры Московского Судебного Округа. Доклад представленный на заседание Московского Совета Присяжных Поверенных 15 сентября 1912 года. М., 1912. С. 7.

2 Там же.

3 См.: там же.

ми касательно истории адвокатского сословия и представительных органов адвокатуры, с просьбой прислать их в подлинниках или копиях Совету; б) снести с некоторыми отдельными членами адвокатуры и семьями почивших адвокатов, обладающими материалами касательно деятельности отдельных адвокатов и представительных органов сословия, с той же просьбой; в) признать желательным, чтобы лица, зачисляющиеся в сословие присяжных поверенных, представляли свои фотографические карточки; г) члену Совета Н. К. Муравьеву поручить образовать комиссию для собирания и разработки означенных материалов»¹.

Таким образом, Совет, приняв за основу концепцию Муравьева, фактически дал «зеленый свет» его новаторскому почину по организации Музея Адвокатуры, поручил ему возглавить всю подготовительную работу на первоначальном этапе, и приступить к комплектованию постоянно действующих экспозиций. Несмотря на то, что руководящий орган сословия не поддержал проект Муравьева в полном объеме, тем не менее, с образованием комиссии по собиранию и обработке материалов для будущего музея его очертания стали принимать вполне реальные формы. Конечно, Муравьев не был большим знатоком и специалистом музейного дела, но, его энтузиазм и подвижничество в этом уникальном культурном начинании, на наш взгляд, позволили бы достичь поставленных целей. «Хотелось бы быть уверенным в одном, в том именно, что предлагаемое скромное начинание, – обозначил свое кредо Муравьев, – будет тем культурным вкладом, который послужит к вящему укреплению адвокатского сословия, большему сцеплению его частей, установлению более тесной корпоративной связи, а эта цементировка, это корпоративное единство будет очень и очень нужным адвокатуре быть может в самом близком будущем»².

К сожалению, планам отечественной адвокатуры, приуроченных к юбилею Судебной реформы, не суждено было сбыться. Этому, безусловно, помешала и начавшаяся в июле 1914 г. Первая мировая война, а затем и роковая цепь революционных

1 Цит. по: *Муравьев Н. К.* Об учреждении... С. 8.

2 *Муравьев Н. К.* Об учреждении... С. 6.

потрясений в нашей стране¹. «Не предвиделось тогда, – с нескрываемой горечью заметит позже Гессен, – что мы не историю пишем, а памятник воздвигаем русской адвокатуры...»². Создание же музея адвокатуры, еще одного «памятника» сословию, осталось задачей будущих поколений российских юристов.

Только в начале XXI века в среде одесской адвокатуры возникла и начала воплощаться идея создания местного музея истории адвокатуры³. «Отчасти именно верность традициям одесской адвокатуры не позволила развалить нашу коллегия после приобретения Украиной независимости, что, к сожалению, произошло в большинстве областей Украины»⁴, – отмечает один из организаторов музея, адвокат С. И. Емец. Примерно в это же время и в Москве заговорили о создании подобного учреждения. Правда, инициатива, как ни странно, исходила не от самих адвокатов, а от старшеклассников 401-й московской школы, занимавшихся на отделении довузовской подготовки Российской Академии адвокатуры им. Ф. Н. Плевако. На встрече с президентом академии, председателем гильдии российских адвокатов, депутатом Государственной Думы Г. Мирзоевым ребята решили содействовать созданию Музея российской адвокатуры, для чего даже образовали соответствующий комитет⁵. Аналогичная работа по созданию музея адвокатуры, проводится, по-видимому, и в северной столице⁶. Таким образом, почти 90 лет спустя, музейный проект лидера «молодой адвокатуры» Н. К. Муравьева неожиданно обрел второе рождение и получил свое дальнейшее продолжение. Думается, что прекрас-

1 Правда, в 1914 г. вышел, написанный И. В. Гессеном, первый том «Истории», затем в 1916 г. появились второй и третий тома под редакцией М. Н. Гернета, а вот четвертый и пятый тома по известным причинам так и не увидели свет.

2 Гессен И. В. В двух веках. Жизненный отчет // Архив русской революции. М., 1993. Т. 22. С. 324.

3 Кстати, в этом музее появились и первые ценные экспонаты – это нагрудные знаки присяжных поверенных, изготовленные в конце XIX в.

4 http://yugarhiv.narod.ru/sn25_7/9.html

5 Подробнее см.: Даешь музей адвокатуры! // Российский адвокат. № 2. 2001.

6 Так, например, в обязанности вице-президента Адвокатской Палаты Санкт-Петербурга Ю. А. Ильина входит ведение «вопросами сохранения истории и организации музея петербургской адвокатуры (подчеркнуто мною. – Ю. В.)». См.: http://www.apspb.ru/news/170305_01800.shtml

ные идеи и творческие планы первых инициаторов создания музея послужат серьезным подспорьем и отправным моментом для нынешнего поколения энтузиастов этого дела и, несомненно, помогут им в, конечном итоге, открыть Музей Российской адвокатуры.

А.С. Соколов (Санкт-Петербург)

Санкт-Петербург – Ленинград на Всемирных выставках в США 1876 – 1939 гг.¹

Честь страны-хозяйки первой в истории Всемирной универсальной выставки принадлежит ведущей промышленной державе XIX в. – Великобритании, стремившейся к свободе международной торговли и раньше других осознавшей плодотворность и перспективы подобных глобальных мероприятий. Организацией выставки – призванной закрепить это лидерство и стимулировать промышленную и торговую деятельность – занималось Королевское общество искусств, мануфактур и торговли. 1-го мая (19 апреля ст. ст.) 1851 г. в Лондоне, в специально построенном огромном «Хрустальном дворце», королева Виктория торжественно открыла «Великую выставку изделий промышленности всех наций» («The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations»), в которой участвовали 32 страны и более 17 тысяч экспонентов. В ее девизе отразились европейские романтические настроения первой половины XIX в.: «Пусть все народы работают совместно над великим делом – совершенствованием человечества». С экспонатами выставки, которая работала 140 дней, познакомились более 6 млн. человек. После демонстрации экспозиций на их основе недалеко от Гайд-парка – в Южном Кенсингтоне был создан Музей науки и искусства, открытый для посетителей в 1857 г.

Успех Лондонской выставки во многом предопределил дальнейшую судьбу Всемирных выставок. Задуманные как международные конкурсы-демонстрации новейших достижений промышленности, науки, техники и искусств, они оказались эффективным стимулом и способом развития разносторонних деловых и творческих контактов, праздниками познания для

¹ Работая над статьей, автор использовал документы и рукописные материалы центральных государственных архивов РФ (РГИА, АВПРИ, РГА ВМФ, ГАРФ, РГАЛИ, ЦГИА СПб.); документы Конгресса США; отчеты и статьи российских специалистов, командированных на выставки в Америку; выставочные каталоги; выставочных лет ежегодные Отчеты Императорской Академии художеств; материалы научно-технических, производственных и мемориальных музеев Санкт-Петербурга; российскую и американскую периодику за соответствующие годы; российскую и американскую научную, мемуарную и справочно-энциклопедическую литературу.

миллионов людей, местом взаимопроникновения и взаимообогащения национальных культур.

Российские экспозиции, составной и неременной частью которых являлись петербургские экспонаты, были представлены почти на всех этих выставках. (Приглашения иностранных государств к участию в выставках осуществлялись дипломатическим путем). Не присутствовала Россия – по причине удаленности и малой заинтересованности – на второй, уже американской, Всемирной выставке 1853 г., устроенной в Нью-Йорке по инициативе местных деловых кругов. Свои товары здесь представляли всего 4100 экспонентов. (Событие это, однако, не прошло незамеченным в России. В 1853 – 1854 гг. на выставке, а затем и в других регионах страны побывал член Петербургского Вольного экономического общества В.И. Мочульский, собравший за время своей многомесячной командировки огромную коллекцию семян североамериканских растений и опубликовавший отчет-исследование).

Во время очередной Всемирной выставки, проходившей в Вене в 1873 г., правительство Северо-Американских Соединенных Штатов (САСШ) выступило с инициативой проведения следующей на Американском континенте – в честь 100-летия провозглашения независимости 13 британских колоний и образования Соединенных Штатов. В 1874 г. это решение одобрил и Конгресс САСШ. К юбилею здесь намечалось установить создававшийся в это время во Франции скульптором Фредериком Огюстом Бартольди символический монумент – 46-метровую «Статую Свободы» (Statue of Liberty). Однако из-за финансовых трудностей, задержавших ее изготовление, в Америку к этому времени удалось привезти, а затем показать на выставке лишь фрагмент: руку, держащую факел. Но и он поражал зрителей своими огромными размерами – только длина пальца руки достигала двух метров!

Всемирная выставка «Centennial Exhibition» открылась в Филадельфии 10 мая (28 апреля ст.ст.) 1876 г. На церемонии открытия присутствовали президент САСШ Улисс Симпсон Грант и не менее 100 тысяч американцев и иностранных гостей. В выставке участвовали около 50 стран и свыше 14 тысяч экспонентов, разместивших свои изделия в 6-ти классификационных группах и 390 классах. Главное место в экспозиции – более четверти всей экспозиционной площади (вся территория – 115 гектаров) – занимал, как и следовало ожидать, Павильон машин

(длина 430 м, ширина 110 м). Здесь, в частности, были выставлены первые пишущие машинки (фирмы «Ремингтон» и др.), новые модификации швейных машин, первый телефонный аппарат американского изобретателя А.Г. Белла, телеграф Т.А. Эдисона, мощные паровые машины различного назначения и многое другое. Следует отметить, что тогда же в Филадельфии впервые в истории стали использовать удостоверения личности с фотографиями – пропуска, выдававшиеся служащим выставки и аккредитованным журналистам.

Россию представляли экспонаты 400 государственных предприятий, учреждений и частных лиц. Получив в конце 1873 г. через дипломатические каналы приглашение участвовать в выставке, император Александр II на некоторое время отложил принятие решения, не уверенный в успехе и целесообразности официального участия России в этом далеком заокеанском мероприятии. Однако в сентябре 1875 г. приглашение было принято. Для подготовки экспозиции при Департаменте торговли и мануфактур Министерства финансов была создана специальная правительственная комиссия, (руководитель – тайный советник А.И. Бутовский), в которую вошли представители заинтересованных министерств и ведомств. В феврале 1876 г. со сборного пункта в С.-Петербурге выставочные грузы были отправлены по Петербурго-Варшавской железной дороге в балтийские порты, а оттуда морем – в Филадельфию.

Русский отдел, разместившийся в Главном выставочном павильоне (длина 573 м, ширина 140 м, высота 40 м), с опозданием открылся только в середине июля, но вскоре стал одним из наиболее популярных. Среди петербургских экспонатов здесь можно было видеть продукцию Путиловского (паровые машины), Обуховского (артиллерийские орудия) и Сестрорецкого (казацья винтовка, кавалерийский карабин) заводов, ювелирные украшения из серебра, коллекцию русских самоцветов и минералов, предоставленную Горным институтом императрицы Екатерины II, посуду и жанровый фарфор Завода братьев Корниловых и многое другое. Высокую награду – «Почетный диплом» – за отличное качество продукции и большой ассортимент выпускавшихся изделий получило петербургское «Товарищество Российско – Американской резиновой мануфактуры» (бывш. «Треугольник»). В разделе «Воспитание, обучение и наука» золотой медалью жюри отметило технические изобретения известного ученого-математика, академика Петербургской

АН, профессора Санкт-Петербургского Императорского университета П.Л. Чебышева. Такой же награды удостоились образцы печатной продукции первого в России частного петербургского «Картографического заведения А.А. Ильина»: географические карты, атласы, глобусы, учебники географии. Медаль получили студенческие работы, выполненные в учебных мастерских С.-Петербургского Технологического института. В этой же группе демонстрировал свои экспонаты (учебные пособия и коллекции для высших и средних учебных заведений, по дошкольному воспитанию в семье и др.) «Педагогический музей» Главного управления военно-учебных заведений, основанный в С.-Петербурге в 1864 г. (позже размещался по адресу: ул. Пантелеймоновская, д.2).

По разделу сельского хозяйства награду за новые, рекордные сорта овощей получил известный петербургский овощевод-селекционер, член Вольного экономического общества Ефимий Андреевич Грачев.

Серебряной медалью были отмечены изделия Табачной фабрики «Саатчи и Мангуби». Медалями различных достоинств жюри выставки наградило ликеры, водки и наливки петербургских Водочного и ликерного завода В.Е. Петрова и одноименного завода Общества «Келлер и К^о».

Особенно же удачной и интересной для посетителей, по общему мнению, была экспозиция Морского министерства – экспонаты, выставленные Морским музеем (модели военных кораблей, картины, макеты, рельефные карты и др.), а также изготовленные Адмиралтейскими Ижорскими заводами, Кронштадтским пароводным заводом, предприятиями Гидрографического департамента.

В русском разделе общего Павильона изящных искусств демонстрировались получившие затем награды жюри марины И.К. Айвазовского, пейзажи Ю.Ю. Клевера («Первый снег») и М.К. Клодта, кавказские пейзажи Л.Ф. Лагорио, картины А.И. Корзухина («За воскресным чаем»), Ф.С. Журавлева (серия жанровых работ), Н.Е. Сверчкова («Масленица в деревне»), К.В. Лемоха («Сиротка», «Деревенский дворик» и др.), А.П. Боголюбова («Ледоход на реке Неве»), Н.Т. Богацкого («Портрет князя А.М. Горчакова»), П.П. Верещагина («Дворцовая площадь в Петербурге»), Н.П. Загорского («Семейная сцена»), С.А. Скирмунта («Семейство на балконе»), П.П. Соколова («Тройка»), Г.И. Семирадского, Ю.О. Бонча-Томашевского, скульпту-

ры Е.А. Лансере, работы других художников, представлявших, в основном, русскую школу реализма.

Филадельфийскую выставку за полгода ее работы посетили свыше 10 млн. человек, среди них около 100 человек из России – технические специалисты, ученые, офицеры Морского и Военного министерств, коммерсанты, а также мастеровые, прибывшие сюда вместе с экспонатами для устройства Русского отдела. В числе специалистов, ездивших в Америку, были, например, служащий «С.-Петербургского Арсенала» капитан В.Е. Альтфатер; выпускник Императорского Московского технического училища, будущий известный российский инженер и почетный академик В.Г. Шухов; служащий Морского министерства капитан-лейтенант Л.П. Семечкин; горный инженер К.А. Скальковский и др. Императорское Русское техническое общество командировало в Филадельфию инженера-технолога, коллежского секретаря А.П. Петерса, состоявшего на службе в С.-Петербургском Технологическом институте. Судя по архивным документам (ЦГИА СПб., ф. 492, оп. 2, д. 2346, л. 22, 26), на выставку намеревался ехать, попутно знакомясь с техническими музеями Европы, хранитель Музея Технологического института коллежский ассесор И. Мурашко. Перед отплытием на родину некоторые из россиян съездили в Сан-Франциско и Чикаго, посмотрели Ниагарский водопад. (Поездка в Америку в это время была не очень легким и не дешевым предприятием. Путешественник вначале должен был добраться до одного из западноевропейских – германских, английских или французских – портовых городов и уже затем сесть на один из пароходов трансатлантических мореходных компаний. Плавание через океан продолжалось 7–10 суток и стоило в среднем около 80 руб. (40 долларов) в одну сторону).

Российскую делегацию приняли радушно и проявили к ней самый живой интерес, – отмечали в своих отчетах по итогам поездки в Америку русские специалисты. Одним из них был профессор Петербургского университета Д.И. Менделеев, подготовивший в результате командировки в Филадельфию и другие города САСШ отчет-исследование «Нефтяная промышленность в североамериканском штате Пенсильвания и на Кавказе» (СПб., 1877). Эта работа Менделеева была с интересом встречена как в научных, так и в промышленных кругах России.

В 1892-93 г.г. страны Американского континента торжественно праздновали 400-летие открытия Америки Христофором

Колумбом. В честь этого события Конгресс Северо-Американских Соединенных Штатов, ставших к тому времени одной из ведущих индустриальных держав мира, постановил провести в 1893 г. в Чикаго Всемирную промышленно-художественную выставку (World's Columbian Exhibition).

Пригласив к участию в ней Россию, организаторы выставки от имени американского правительства обратились в МИД России с настоятельной просьбой о том, чтобы в русской экспозиции были бы представлены отчеты и дневники плавания капитана Витуса Беринга, в результате которого была открыта Аляска.

Для подготовки экспозиции при Департаменте торговли и мануфактур Министерства финансов России в 1891 г. создается «высочайше учрежденная» Комиссия по участию во Всемирной выставке (председатель – действительный статский советник В.И. Ковалевский), которая и возглавила всю организационную работу. На устройство выставки правительство России ассигновало свыше 600 тысяч руб. (около 300 тысяч долларов). Генеральным комиссаром (т.е. руководителем) Русского отдела в Чикаго от Министерства был назначен член Совета министра финансов, действительный статский советник П.И. Глуховской.

Помимо большого каталога-указателя, к открытию выставки по инициативе Комиссии были написаны и переведены на английский язык специальные обзоры: «Фабрично-заводская промышленность и торговля России»; «Сибирь и Великая сибирская железная дорога»; «Сельское и лесное хозяйство России» и др.

Весной 1893 г. собранные в Санкт-Петербурге выставочные грузы из-за позднего таяния льдов в Финском заливе по Балтийской железной дороге были перевезены в Либаву (совр. Лиепая). Отсюда на пароходах западноевропейских трансатлантических компаний они были доставлены в Балтимор и Нью-Йорк, а затем железной дорогой направлены в Чикаго.

За две недели до открытия выставки, 15 апреля (3 апреля ст.ст.) в Нью-Йорке на реке Гудзон состоялся международный военно-морской парад, ставший началом праздничных мероприятий. В нем приняла участие и российская эскадра Балтийского флота в составе крейсеров «Дмитрий Донской», «Генерал - Адмирал», «Рында». Командовал эскадрой вице-адмирал Н.И. Казнаков. На флагманском корабле «Дмитрий Донской» в команде офицеров находился также 27-летний великий князь Александр Михайлович, сын младшего брата императора Алек-

сандра II. Здесь же, на борту «Дмитрия Донского», в мае 1893 г. Александр Михайлович и посланник России в САСШ Г.Л. Кантакузен от имени императора Александра III в торжественной обстановке выразили благодарность президенту САСШ Г. Кливленду и американскому народу за помощь, оказанную России во время постигшего ее неурожая и голода 1891 – 1892 гг.

В церемонии торжественного открытия выставки 1 мая (19 апреля ст.ст.) 1893 г. приняли участие президент Г. Кливленд и губернатор штата Иллинойс Алтгелдж. На этом празднике присутствовали более 130 тысяч человек. Многочисленных посетителей, устремившихся на благоустроенные берега озера Мичиган (гл. архитектор выставки – Дэниел Бернхэм), поражали ее размеры и многообразие павильонов и экспонатов (площадь – около 3 кв. км; более 200 павильонов и более 50 стран-участниц; 70 тысяч экспонентов). Особенно грандиозно выглядели павильоны Электричества и Транспорта (в последнем, например, размещались свыше 60 настоящих паровозов), обзорная башня высотой 180 м и огромное, диаметром более 80 м, первое в мире колесо обозрения инженера Джорджа Вашингтона Ферриса. Как писал российский экономист И.И. Янжул, «Чикагская выставка являлась временным, но богатейшим и разнообразнейшим музеем, в котором были представлены все науки, все знания и все нации мира...». Интерес и любопытство у прибывавших на выставку европейцев вызывал и только что построенный в 1892 г. Чикагский метрополитен. (Население Чикаго в это время насчитывало около 1 млн. 200 тыс. человек). Специально к выставке в Чикаго был также открыт хорошо известный теперь «Музей естественной истории».

Доставленные из России экспонаты около одной тысячи участников выставки (частных лиц и государственных учреждений) были размещены в 16-ти общих отраслевых павильонах – горном, машинном, электрическом, сельскохозяйственном, коневодства, изящных искусств и др., а также в Русском павильоне (архитектор – И.П. Ропет), сооруженном в Главном здании выставки – «Дворце мануфактур и свободных искусств». (Согласно выставочной классификации, все экспонаты подразделялись на 176 групп и 968 классов. Экспоненты, отмеченные по результатам выставки наградами, получали здесь общую для всех награжденных бронзовую медаль при «Почетном дипломе»). Экспозиции т.н. «Дворца женщин», где были представлены и петербургские участницы, демонстрировали много-

численные предметы рукоделия, успехи женщин в общественной и производственной жизни и все, что касалось женского воспитания и образования, косвенно затрагивая проблемы эмансипации. Его интерьер украшала большая фреска «Современная женщина» известной художницы Мэри Кассат. Русский женский отдел открыла на выставке его заведующая, фрейлина императрицы княжна Мария Алексеевна Шаховская, бывшая ученица скульптора М.М. Антокольского. Специальный «тюремный» раздел, представленный в российской экспозиции, призван был дать «объективную» картину карательной системы Империи. Появление этого раздела на выставке было не в последнюю очередь обусловлено активной антисамодержавной пропагандой русских политэмигрантов в САСШ и резкой публичной критикой пенитенциарной системы России известным американским журналистом Джорджем Кеннаном, автором книги «Сибирь и ссылка».

Наибольшей популярностью у американцев пользовались российские породы лошадей и коллекция русских мехов, не имевшие себе равных на выставке. Несомненными лидерами среди лошадей стали красивые и резвые орловские рысаки Хреновского государственного завода, верховые жеребцы Стрелецкого конного завода, а также рысистые и скаковые породы частных, в том числе и петербургских, коннозаводчиков. (Главнoуправляющим государственного коннозаводства России в это время был граф И.И. Воронцов-Дашков). Что же касается русских мехов (белки, соболя, черной лисицы и др., показанных и столичными торговыми домами), то за время работы выставки и после ее закрытия их было продано более чем на полмиллиона рублей.

Много образцов в различных разделах было представлено в Чикаго и петербургскими экспонентами. Отметим лишь некоторые из них. Так, высокие оценки международных экспертных комиссий получили здесь продукция «Товарищества Российско – Американской резиновой мануфактуры» (непромокаемая одежда, галоши, технические предметы, игрушки и др.), «Товарищества Санкт-Петербургского механического производства обуви» (позже – «Скороход»), музыкальные инструменты Фортепианных фабрик М.К. Шредера, Ф.Ф. Мюльбаха, В.К. Рейнгарда, петербургской фирмы по производству пианино и роялей «Я. Беккер». Вызвали восхищение и удостоились наград художественно-прикладные изделия известного в России Гусевско-

го стекольного и хрустального завода (Владимирская губ.), принадлежавшего петербургскому предпринимателю, общественному деятелю и меценату Ю.С. Нечаеву-Мальцову. «Почетные дипломы» и медали получили изделия Санкт-Петербургского Металлического завода. Награду, а затем и широкую известность получил арифмометр петербургского изобретателя инженера-механика В.Т. Однера, выпускавшийся столичным Механическим заводом «Однер и Гиль». В разделе силовых установок диплом и медаль жюри присудило бензиновым двигателям внутреннего сгорания, представленных петербургским Машиностроительным, чугуно – и меднолитейным заводом Е.А. Яковлева (после 1917 г. – завод «Вулкан»); в разделе транспортных средств – экипажам (пролетки и кареты) фирмы «Фрезе и К^о». Наградами были отмечены товары петербургской Канатной фабрики «Гот И.», образцы продукции Водочного и ликерного завода В.Е. Петрова, петербургского Водочного и ликерного завода «Ф. Натус и К^о». Несколько наград в классе ювелирных изделий удостоились филигранные и эмалевые украшения петербургской ювелирной фабрики «Братья Грачевы» и золотые с эмалью украшения петербургской фирмы К.А. Гана.

Интерес американцев вызвали выставленные в Русском павильоне витрины с денежными знаками столичной Экспедиции заготовления государственных бумаг (после 1917 г. – Ленинградская бумажная фабрика «Гознак»); инкрустированные самоцветами кабинетные шкафчики красного дерева работы Петергофской гранильной фабрики – с сюжетным панно «Тропический лес» и с лазуритной мозаикой в стиле «арабески» (ныне – в фондах Государственного Эрмитажа); работы, представленные С.-Петербургским Центральным училищем технического рисования барона А.Л. Штиглица; фарфор Товарищества «Братья Корниловы»; полиметаллический, высотой 20 см цилиндр-стакан, собранный методом неслыханной ранее сварки цветных и черных металлов, разработанным выпускником петербургского Горного института, ученым-электротехником Н.Г. Славяновым (находится в Музее С.-Петербургского Политехнического университета), и многое другое. За изобретенный им способ дуговой электрической сварки Н.Г. Славянов, служивший в тот период горным начальником Пермских пушечных заводов, получил в Чикаго медаль и «Почетный диплом». Главное управление почт и телеграфов МВД России в разделе средств связи показало зрителям несколько искусно сделанных

макетов, демонстрировавших способы перевозки почты в Российской империи: на тройке лошадей в Европейской России; на оленях в Лапландии и Сибири; на собачьих упряжках в Восточной Сибири; на волах в Украине; на верблюдах в Азии и др. (ныне находятся в петербургском Центральном музее связи им. А.С. Попова). На фотографиях демонстрировался еще один способ перевозки почтовой корреспонденции и посылок, уже достаточно распространенный в Европейской России, – специально оборудованными почтовыми вагонами, которые прицеплялись к пассажирским поездам. Здесь же в Русском почтовом отделе зрители могли увидеть манекены почтальонов в форменной одежде, служебные почтовые знаки, почтовые марки и многое другое – всего 103 экспоната.

Петербургские учреждения Ведомства императрицы Марии были представлены материалами Имп. Воспитательного общества благородных девиц («Смольный институт»), С.-Петербургского Александровского института, экспонатами Имп. Карточной фабрики и др. Наградой в этом разделе была отмечена работа лучшей в России петербургской глазной лечебницы, располагавшейся на ул. Моховой.

В педагогическом отделе выставки от Санкт-Петербурга участвовали Учительский институт, Технологический институт, Санкт-Петербургский Женский педагогический институт и другие учебные заведения.

В отделе сельского хозяйства и лесоводства участвовали С.-Петербургский Лесной институт и Имп. Сельскохозяйственный музей.

В группе 3 («Кондитерские и пищевые сельскохозяйственные изделия») С.-Петербург представляли, в частности, Русское общество пчеловодства, С.-Петербургский Пчеловодный музей, изделия Шоколадной фабрики «Жорж Борман» и др.; в группе 8 («Растительные продукты») экспонировалась продукция петербургской Табачной фабрики А.Н. Богданова.

Свои экспонаты на выставку предоставили также Имп. Академия наук, Имп. Публичная библиотека, Имп. Русское географическое общество, Имп. Русское техническое общество, петербургский Учебный воздухоплавательный парк (начальник капитан А.М. Кованько) и другие учреждения. Медалью по разделу печати жюри наградило продемонстрированную в Чикаго издательскую и информационную деятельность редакции периодических изданий Министерства финансов России, выпус-

кавшей, среди других, известный еженедельный журнал «Вестник финансов, промышленности и торговли». Такой же награды удостоились атласы и географические карты известного петербургского «Картографического заведения А.А. Ильина». Эти и многие другие экспонаты постоянно собирали у российской экспозиции многочисленные группы зрителей. Подолгу разглядывали гости Русского отдела и прекрасно изданный под патронажем великого князя Александра Михайловича альбом «Российский флот», украшенный акварелями художника-мариниста лейтенанта флота В.В. Игнатиуса.

В художественном разделе, размещавшемся в общем «Дворце изящных искусств», выстроенном в классическом стиле, экспонировались картины И.К. Айвазовского («Приход парохода “Миссури” с хлебом в Россию», «Ниагарский водопад» и др.), И.Н. Крамского, Г.Г. Мясоедова, К.А. Коровина, недавно оконченная и сразу же ставшая знаменитой картина И.Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», пейзажи И.И. Левитана («Монастырь под праздник»), И.И. Шишкина («Лес»), Ф.А. Васильева («После дождя»), И.И. Ендогурова («Начало весны», «Ливень» и др.), Ю.Ю. Клевера («Лес»), жанровые группы малой бронзовой пластики популярного скульптора Е.А. Лансере, скульптурные работы М.О. Микешина (уменьшенная бронзовая модель памятника императрице Екатерине II), М.М. Антокольского, И.Я. Гинцбурга и других художников. «Почетным дипломом» и бронзовой медалью жюри отметило скульптуру малых форм из чугуна (т.н. «кабинетное литье») Каслинского завода, художественное лицо которого определили талантливые выпускники петербургской Академии художеств. (Всего в Русском художественном отделе было выставлено 133 картины и 14 скульптур). Некоторые из экспонировавшихся произведений после закрытия выставки были приобретены частными лицами и американскими музеями. Заведовать отделом искусств в Чикаго Императорская Академия художеств поручила ее выпускнику, с 1871 г. проживавшему в Америке, художнику-скульптору Ф.Ф. Каменскому.

Музыкальное творчество России представляли петербургские композиторы и дирижеры В.И. Главач и А.К. Глазунов. Восемь концертов русской музыки и песни, один из которых состоялся 3 августа – в «День России», – имели у слушателей большой успех.

По итогам работы специальной международной Комиссии по награждениям российские экспоненты получили 792 награды – 80% всех участников.

Успешное выступление России на Чикагской выставке побудило устроителей Международной Калифорнийской выставки в Сан-Франциско, проведение которой планировалось с 1 января по 1 июня 1894 г., обратиться к российскому правительству с приглашением принять в ней участие. Последнее, однако, отклонило это предложение, мотивируя свое решение тем, что участие России практически неосуществимо из-за недостатка времени, остающегося до открытия этой выставки.

Среди посетивших Колумбову выставку российских специалистов были профессор Михайловской артиллерийской академии Г.А. Забудский, знакомившийся здесь с технологией алюминиевого производства и современными способами изготовления орудий, снарядов и броневых плит; профессор химии С.-Петербургского университета Д.П. Коновалов, изучавший современное состояние американской и европейской химической промышленности; преподаватель С.-Петербургского коммерческого училища Л.В. Ходский, задачей которого являлось ознакомление с постановкой коммерческого образования в Соединенных Штатах; профессор С.-Петербургского технологического института А.Д. Гатцук, изучавший опыт американского станкостроения; петербургский инженер-электрик А.И. Смирнов; инженер путей сообщения С.Д. Карейша; специалисты Морского министерства... По поручению министра финансов С.Ю. Витте известный российский экономист И.И. Янжул исследовал на выставке роль промышленных монополий в торгово-экономических процессах САСШ.

Около трех недель находился в Америке, в том числе – и на Чикагской выставке, физик и электротехник, будущий изобретатель радиосвязи, а в тот период – преподаватель Морского технического училища в Кронштадте А.С. Попов. Здесь он, в частности, познакомился со многими американскими учеными и инженерами, среди которых был и Т.А. Эдисон. Чиновник особых поручений Министерства народного просвещения Е.П. Ковалевский (будущий депутат III и IV Государственных дум) исследовал на выставке и на местах принципы и организацию американского народного образования. Продолжительное время работал на выставке чиновник Министерства народного просвещения, в будущем – известный петербургский театраль-

ный деятель, литератор и педагог С.М. Волконский (внук декабриста С.Г. Волконского), исполняя обязанности руководителя российской секции образования.

Связанному с С.-Петербургом писателю В.Г.Короленко, ездившему на выставку в качестве корреспондента московской газеты «Русские ведомости», американские впечатления и встречи (в том числе – с российскими эмигрантами) послужили основой для нескольких публицистических и художественных произведений, наиболее известной из которых стала повесть «Без языка».

Петербургские газеты и журналы периодически, начиная с весны 1893 г., публиковали на своих страницах заметки и очерки о Чикагской выставке, получая материалы и сообщения от своих американских корреспондентов.

Представители С.-Петербурга приняли также активное участие в состоявшихся по случаю выставки многочисленных международных конгрессах (ставших традиционными еще со времен Венской Всемирной выставки 1873 г.), на которых обсуждались достижения, состояние и перспективы науки и техники, торговли и финансов, медицины, литературы, музыки, прессы, архитектуры, религии...

Общее число посетителей Колумбовой выставки превысило 21 млн. человек. 30 (18) октября 1893 г. выставка завершила свою работу.

После Парижской выставки 1900 г. очередная и первая в XX в. Всемирная универсальная выставка вновь состоялась в Америке. Называвшаяся «Louisiana Purchase Exhibition», она проходила в 1904 г. в г. Сент-Луис (штат Миссури) и посвящалась 100-летию присоединения к Соединенным Штатам Луизианы, купленной в свое время у Франции за 15 млн. долларов. Несмотря на огромную выставочную территорию (470 гектаров), большое число экспонентов (75 тыс.), зданий и сооружений, ее экспозиции отражали в основном достижения стран Американского континента.

Одной из интересных для публики новинок стало устройство на территории выставки т.н. «современного образцового города», построенного и оборудованного с учетом последних достижений науки и техники. В разделе передвижных средств 160 автомобилей различных фирм символизировали вступление человечества в новую эру овладения пространством. Впервые широкую рекламу и большую популярность получили

здесь хорошо известные теперь «гамбургеры» и мороженое в съедобном вафельном кулечке, – т.н. «мороженое-рожок».

Павильон России проектировали недавний выпускник петербургского Института гражданских инженеров имп. Николая I П.В. Арцимович и студент этого же института П. Струков. По просьбе американских устроителей в Русском отделе была устроена специальная экспозиция, рассказывающая о строительстве Транссибирской железной дороги. На фоне сенсационных полетов братьев У. и О. Райт интерес американцев вызвали также экспонаты, демонстрировавшие достижения российского воздухоплавания. Медаль за изобретения в этой области получил начальник петербургского военного и научного Учебного воздухоплавательного парка полковник А.М. Кованько. В педагогическом разделе выставки участвовали Санкт-Петербургский Женский педагогический институт и Санкт-Петербургский Политехнический институт. Наиболее же заметными из российских (и петербургских) экспонатов были многочисленные произведения изобразительного искусства, в том числе – живописные полотна 150 признанных мастеров реализма и художников новых направлений: И.Е. Репина, Н.К. Рериха, М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, П.Д. Шмарова, Н.М. Фокина, Н.В. Пирогова и др. Эту выставку посетили около 20 млн. человек.

(Можно также отметить, что в этом же году в Сент-Луисе проходили и игры III Всемирной Олимпиады. Россия не принимала участия в Играх).

На организованной после большого перерыва в 1933-34 гг. в Чикаго Всемирной (Международной) выставке Советский Союз не присутствовал, так как – помимо других причин – в период ее подготовки не имел официальных дипломатических отношений с Соединенными Штатами.

Следующая Всемирная выставка в Америке – уже с участием СССР – состоялась в 1939 г. Она была устроена в честь 150-летия американской Конституции и вступления в должность первого президента Соединенных Штатов Джорджа Вашингтона. В сравнении с периодом начала XX в., это была другая эпоха и другой мир, стоявший на грани новой, уже второй мировой войны. И США, и особенно Россия пережили за прошедшие десятилетия немало драматических событий. Российская империя стала Советской Россией, затем – Советским Союзом, потеряв в результате социально-политических революций, ожесточения, террора и хаоса гражданской войны, мас-

совой эмиграции образованных слоев, репрессий и голода миллионы людей; Санкт-Петербург был переименован в Петроград, а затем, уже утратив статус столицы, – в Ленинград. (Правительство президента Ф.Д. Рузвельта признало СССР и установило с ним официальные, дипломатические отношения только в ноябре 1933 г., прервав долгий период взаимного недоверия и враждебности. Тогда же, в середине 1930-х годов, в США прошли несколько выставок советского изобразительного искусства. В августе 1937 г. представители обеих стран подписали торговое соглашение, по которому США предоставили СССР режим наибольшего благоприятствования).

Соперничество и борьба двух социально-политических систем, амбиции политического мессианства, «гонка социальных достижений», сложная международная обстановка, естественно, отразились в идеологии и содержании советского Отдела Нью-Йоркской выставки, призванного доказать техническое и культурное превосходство СССР. (В середине 1930-х гг. СССР – усилиями и свободным, и подневольного труда – занимал уже второе место в мире по производству тракторов, грузовых автомобилей, добычи нефти и угля. Интенсивно развивались электроэнергетика, металлургия, химическая промышленность. Заметные изменения произошли и в культурной жизни страны).

Для подготовки экспозиции, выполнения организационной и координирующей работы в СССР был создан специальный Комитет Нью-Йоркской выставки, работавший под эгидой Экономического Совета при Совнаркоме СССР. В Комитет вошли представители многих учреждений и ведомств; содействие в организационных вопросах Комитету оказывало советское посольство в США, возглавляемое А.А. Трояновским, а затем сменившим его К.А. Уманским. Генеральным комиссаром Отдела СССР в Нью-Йорке был назначен Г.А. Тихомирнов, его заместителем – В.В. Бургман. Главной задачей, поставленной руководством СССР перед разработчиками концепции советской выставки, была демонстрация успехов социалистической индустриализации и преимуществ нового советского общества, построение которого провозгласила «сталинская» Конституция 1936 г. Эта направленность «красной нитью» проходила через всю экспозицию Советского Союза.

Выставка, расположившаяся на окраине Нью-Йорка, в долине реки Флешинг, охватывала огромную территорию в 490 гектаров и проходила под девизом «Мир завтрашнего дня». В

ее торжественном открытии, состоявшемся 30 апреля, приняли участие президент США Ф.Д.Рузвельт, речь которого транслировалась американским телевидением, и мэр Нью-Йорка Фиорелло Лагардиа.

Участвовали в выставке свыше 60 стран. Многие возведенные здесь павильоны были спроектированы в популярном тогда в Европе и Америке архитектурно-декоративном стиле «Арт Деко». Одним из ее оригинальных и примечательных сооружений стало построенное американцами огромное, диаметром 60 м, здание в форме металлического шара – т. н. «Перисфера», внутри которого находилась диорама «Торжество демократии». Она показывала идеально устроенный всепланетный город будущего, в котором воплотились все самые новейшие достижения техники и науки. По мнению устроителей, подобный город и его общественное устройство должны были стать в дальнейшем своеобразной матрицей мировой цивилизации. Интересными и постоянно посещаемыми были также американские павильоны электричества, автомобильной промышленности, железных дорог, авиации (выполненный в виде огромного самолета). В отдельном павильоне экспонировались лучшие работы современных живописцев и скульпторов, собранные из музеев всего мира. На фасаде этого оригинального, построенного без окон, здания американские устроители написали: «Все, что вы увидите в этом павильоне, стоит 30 миллионов долларов».

Среди новинок на выставке демонстрировались, в частности, изделия из только что изобретенного в Америке синтетического волокна полиамида, названного вскоре нейлоном, люминесцентные лампы освещения, первые образцы магнитофонов и телевизионных приемников, кондиционеры, многочисленные электробытовые приборы и машины... На этой выставке особенно заметной стала общая тенденция к максимальной механизации и автоматизации производства, технизации быта. (Этому аспекту американской жизни и экономики – на фоне промышленной безработицы – посвятил свой фильм-гротеск «Новые времена» (1936 г.) Чарлз С. Чаплин).

С 8 по 10 мая на территории выставки состоялся Международный конгресс писателей, входивших в Пэн-клуб. Писатели СССР, не являвшиеся членами этой организации, созданной в 1921 г., на конгрессе не присутствовали.

Архитектура и декоративное оформление Советского – самого большого здесь – павильона, по общему мнению современников, были одними из наиболее удачных, оригинальных и впечатляющих на этой выставке. Еще до ее открытия в американской печати появилось более 1000 статей и заметок, положительно – а часто и восторженно – отзывавшихся об этом незаурядном сооружении. Приподнятый на трехметровом постаменте и выполненный в подковообразной форме по проекту архитекторов Б.М. Иофана и К.С. Алабяна (главный инженер – А.П. Казанцев), павильон имел высоту от 17,5 до 25 м, а диаметр полукольца составлял 78 м. Снаружи он был облицован бело-розовым мрамором и украшен монументальной скульптурой симметричных пилонных групп. На фасадных торцах обоих крыльев-пропилей размещались барельефы Ленина и Сталина (пл. 16 кв.м). Внутри кольцевого объема, на площадке перед главным входом в павильон, возвышался 60-метровый пилон-obelisk, на вершине которого стояла выполненная из нержавеющей стали 24-метровая, устремленная вперед, фигура рабочего с рубиновой пятиконечной звездой в высоко поднятой правой руке. Изготовленная по проекту Вячеслава Андреевича Андреева, эта скульптура, весившая 30 тонн, стала не только символом советской экспозиции, но и одной из доминант всей выставочной территории. (Статуя была смонтирована на внутреннем железном каркасе по методу, изобретенному еще французским инженером А.Г. Эйфелем для сооружения американской «Статуи Свободы». В конкурсе на изготовление скульптурной композиции вместе с победившим В.А. Андреевым участвовали В.И. Мухина, М.Г. Манизер, И.Д. Шадр, С.Д. Меркуров). На передней плоскости пилона, облицованного порфиром и серым газганским мрамором, были высечены герб СССР и первые слова Советской Конституции: «СССР есть социалистическое государство рабочих и крестьян».

Разработкой проектов размещения экспозиций и декоративно-художественным оформлением советского павильона руководили ленинградские художники Н.М. Суетин и К.И. Рождественский. Все оформление Отдела призвано было наглядно и убедительно продемонстрировать достижения СССР на фоне всеобщего энтузиазма, радостного подъема и счастливой жизни советского человека – строителя нового мира.

Оформление павильона, концепцию и устройство экспозиции курировал Всесоюзный Комитет по делам искусств при СНК СССР.

Рядом с главным павильоном СССР находился еще один специальный: павильон Арктики (архитектор Ю.П. Зенкевич; художники-оформители А.М. Ландсберг и И.М. Эбин). Перед ним – вызывая постоянное любопытство посетителей – был установлен огромный одномоторный краснокрылый самолет АНТ-25, на котором в июне 1937 г. В.П. Чкалов, Г.Ф. Байдуков и А.В. Беляков совершили знаменитый беспосадочный перелет по маршруту Москва – Северный полюс – Ванкувер. (Ныне самолет находится в Музее В.П. Чкалова в г. Чкаловске Нижегородской губ.). К открытию Нью-Йоркской выставки в Советском Союзе был подготовлен очередной рекордный трансконтинентальный полет. 28 апреля 1939 г. стартовал первый в истории беспосадочный перелет Москва – Северная Америка по кратчайшему западному маршруту – через Атлантику. На двухмоторном самолете ЦКБ-30 «Москва» (модификация будущего бомбардировщика ИЛ-4 и дальнего бомбардировщика ДБ-3 конструкции С.В. Ильюшина) его осуществили летчики В.К. Коккинаки и М.Х. Гордиенко. Внимание американцев к подобным экспонатам и событиям обуславливалось еще и тем, что в эпоху межконтинентальных перелетов и развития дальней авиации они также установили немало подобных рекордов. (Начало им положили беспосадочный перелет из Нью-Йорка в Париж Чарлза Линдберга, совершенный в 1927 г. на одномоторном аэроплане «Дух Сент-Луис»; перелет через Южный полюс Земли Ричарда Берда в 1929 г. и знаменитые перелеты Амелии Эрхарт).

Внутри павильона «Арктика» на центральной площадке демонстрировались большая модель ледокола «Сталин» и рельефный, в бело-синих тонах, макет Арктики, который представлял собой северную часть глобуса до 60-й параллели, с трассами Северного морского пути, трансполярных перелетов советских летчиков и др. (ныне в Санкт-Петербургском Музее Арктики и Антарктики). Размещенные на стенах фотографии, схемы, карты иллюстрировали этапы освоения Арктики. Особый интерес у посетителей вызывали материалы, рассказывающие о деятельности советских полярных станций, и в первую очередь – экспонаты (снаряжение, палатка), посвященные первой дрейфующей на льдине станции «Северный полюс» (т.н. «СП – 1»),

руководимой Героем Советского Союза И.Д. Папаниным. Организатором этой и последующих уникальных станций в Северном Ледовитом океане и морских исследований высоких широт являлся ленинградский Арктический научно-исследовательский институт Главсевморпути при СНК СССР (с 1958 г. – Арктический и Антарктический научно-исследовательский институт). В 1937 г. при нем был открыт первый в мире Музей Арктики.

Столичные, московские экспоненты и художники доминировали на этой выставке. Но и ленинградские участники представили немало интересных экспонатов. Так, в одном из залов, посвященных промышленности СССР, была выставлена огромная, площадью около 23 кв.м, мозаичная карта СССР «Индустрия социализма» (золотая медаль). Составленная из драгоценных и цветных камней (или т.н. самоцветов) мастерами Свердловской и Петергофской гранильных фабрик, на металлический алюминиевый каркас карта собиралась на ленинградском заводе «Русские самоцветы». В ее создании участвовали около 700 человек, среди них – П.М. Кремлев, в 1910-е гг. работавший в ювелирной фирме К.Г. Фаберже; руководитель мастерской мозаики Всероссийской Академии художеств профессор В.А. Фролов; ленинградский художник И.И. Бродский и др. (Впервые эта карта демонстрировалась еще на Парижской выставке 1937 г. После триумфального показа в Нью-Йорке ее разобрали и в 98-ми специальных чемоданах доставили обратно в СССР, а позже передали в Государственный Эрмитаж. Здесь, дополненная и расширенная до 27 кв. м, она многие годы находилась в самом большом – Георгиевском зале Зимнего дворца, а затем в 1988 г. была перемещена в С.-Петербургский Центральный научно-исследовательский геологоразведочный музей).

Всех посетителей Советского павильона в Нью-Йорке привлекал оригинальной формы действующий хрустальный фонтан высотой 4,2 м и диаметром чаши 2,25 м. Изготовлен он был по проекту скульптора И.М. Чайкова и инженера Ф.С. Энтелиса на Ленинградской зеркальной фабрике – преемнице знаменитого Петербургского хрустального и стеклянного завода. Ленинградский фарфоровый завод им. Ломоносова послал на выставку чайную посуду, сервизы и декоративный фарфор. Представлены были ленинградские экспоненты и в специальном разделе «Транспорт и энергетика».

В открывавшем экспозицию зале «Государственное устройство СССР» (размещавшемся в общем «Дворце Наций») находились две бронзовые, высотой 2,5 м, статуи руководителей Советского государства – И.В. Сталина и М.И. Калинина, выполненные скульптором Н.В. Томским и отлитые ленинградским заводом «Монументскульптура».

На втором этаже павильона СССР располагались залы искусства, печати, науки, где также были представлены ленинградские экспонаты. Среди произведений изобразительного искусства здесь можно было увидеть историко-революционные картины известного ленинградского художника, директора Всероссийской Академии художеств И.И. Бродского и ленинградского художника И.Г. Дроздова, панно ленинградского художника Вл.А. Серова «Приезд В.И. Ленина в Петроград в 1917 году». Эти и другие экспонировавшиеся там работы были исполнены в рамках идеологии «советского академизма» или т.н. «социалистического реализма», ставшего к тому времени единственным официальным методом-стилем советского искусства. Поэтому многие из размещенных в павильоне полотен схематизированной, «единственно верной» живописи скорее напоминали тщательно выписанные на холсте цветные политические плакаты.

Важную, существенную роль в экспозиции и одновременно – художественном оформлении всех восьми залов играли огромные тематические коллективные панно: «Знатные люди Советской страны» (пл. 170 кв. м); «Праздник авиации», «Физкультурный парад» (пл. 150 кв. м); грандиозная (длина 80 м, высота 9 м) панорама «Единство народов СССР», в создании которой приняли участие работники художественных мастерских ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова под руководством художника-скульптора С.А. Евсеева; действующие панорамы Днепрогэса, Магнитогорска. Право на отдых и его доступность в СССР иллюстрировали диорамы курортов Сочи, Кисловодска, Всесоюзного санаторного пионерского лагеря «Артек» в крымском поселке Суук-су близ Ялты. Сделанные также по канонам «соцреализма», эти экспонаты являлись образом-символом новой жизни, служа живописным украшением и наглядной пропагандой советской действительности.

Специально к выставке на английском языке были изданы три фотоальбома: «U.S.S.R.», оформленный художником Л.М.

Лисицким; «Советская авиация» и «Шествие юности», оформленные художником А.М. Родченко.

По данным прессы тех лет, освещавшей события выставки, ежедневно многие десятки тысяч посетителей приходили в павильон СССР, а в выходные дни посещаемость его достигала 200 тысяч человек. Всего же за время ее работы с экспозицией Советского Союза познакомились 16,5 млн. американцев и жителей других стран, которые воочию могли увидеть парадные стороны далекой и малоизвестной для большинства Советской страны. (За рубежом информацию очевидцев об СССР в это время можно было почерпнуть – кроме прессы – из двух, противоположных по содержанию и оценкам, книг: Андре Жида «Возвращение из СССР» и Лиона Фейхтвангера «Москва, 1937»).

К выставке в крупнейших кинотеатрах Нью-Йорка и Чикаго был приурочен показ советских антифашистских кинофильмов: «Профессор Мамлок» (1938 г., к/ст. «Ленфильм», реж. Г.М. Раппапорт и А.И. Минкин) и «Александр Невский» (1938 г., к/ст. «Мосфильм», реж. С.М. Эйзенштейн и Д.И. Васильев, композитор С.С. Прокофьев), с интересом встреченных зрителями и критикой. (Заключение в августе 1939 г. советско-германского пакта вызвало резко негативную реакцию общественного мнения США в отношении СССР).

Начавшаяся в сентябре 1939 г. война в Европе разрушила планы устроителей Нью-Йоркской выставки полномасштабно продолжить ее и в 1940 г. Многие европейские страны осенью 1939 г. свернули свои экспозиции, в январе 1940 г. был демонтирован и отправлен в Москву советский павильон.

Из Советского Союза побывать на этой выставке смогла лишь небольшая группа командированных специалистов и устроителей, так как свободный выезд из СССР за границу был уже невозможен.

В 1962 г. в Сизтле, в 1964 г. в Нью-Йорке были устроены очередные американские Всемирные (Международные) выставки. Из-за осложнившихся в эти годы отношений между Советским Союзом и Соединенными Штатами, приведших к новому витку «холодной войны», СССР не участвовал в их работе. Следующие Всемирные выставки прошли за пределами США.

Совместившие в себе черты огромных универсальных интермузеев современной цивилизации, масштабных деловых и научных конгрессов-конференций, международных конкурсов товаров и товарных бирж, популярных праздников-развлече-

ний, Всемирные выставки были самыми грандиозными и известными культурными событиями Европы и Америки XIX – первой половины XX вв. Прямо и косвенно они оказали воздействие на многие стороны экономической, научной и культурной жизни, в том числе – на развитие музейного дела и формирование музейных фондов. Так, после закрытия выставок часть экспонатов стран-участниц (включая, естественно, и Россию) безвозмездно, в виде даров, а также по обмену передавались различным профильным музеям страны-хозяйки (в данном случае – США), часть за деньги приобреталась заинтересованными картинными галереями, государственными и частными музеями. После возвращения с выставок многие эталонные в своих областях российские (а иногда вместе с ними – и иностранные) экспонаты, отмеченные международным признанием и наградами, пополняли фондовые собрания производственных, научно-технических, естественнонаучных, военных, этнографических, художественно-прикладных и других столичных и региональных музеев. Размещенные в экспозициях уникальные, новаторские изделия – наряду с познавательными функциями – помогали мастерам различных профессий совершенствоваться в своем деле, стимулируя, например, возникновение новых технических идей и инженерных решений. Теперь, через многие десятилетия, эти произведения сохраняют историческую память о событиях, людях, стилях, состоянии материальной и духовной культуры прошлых эпох.

Отметим и еще один аспект. Масштабность, известность и притягательность американских и европейских Всемирных выставок, несомненно, повлияли также на развитие туризма, экскурсионного движения и экскурсионистских теорий познания, весьма популярных в России и других странах в конце XIX – начале XX вв.

Л.Д. Шехурина (Санкт-Петербург)

Музейная деятельность общества «Старый Петербург-Новый Ленинград»

Общество изучения, популяризации и художественной охраны Старого Петербурга и его окрестностей (или «Старый Петербург») возникло в октябре 1921 г. Инициатива его создания принадлежала бывшим сотрудникам Музея Старого Петербурга: А.Н. Бенуа, П.П.Вейнеру В.Я.Курбатову, И.А.Фомину. Общество было зарегистрировано 29 января 1922 г. Петросоветом на основании декрета Совета Народных комиссаров.

Среди членов Общества были ученые, архитекторы, художники, историки искусства, коллекционеры, педагоги. В их числе: С.Ф.Платонов, П.Н.Столпянский, М.В.Добужинский, А.П.Остроумова-Лебедева, Н.Е. и Е.Е.Лансере, В.Н.Аргутинский-Долгоруков, Е.Голлербах и многие другие.

Общество было неофициальным. Состояло оно в ведении главного Управления Научных и научно-художественных учреждений Народного Комиссариата Просвещения (Главнауки) в Москве, куда регулярно направляло отчеты о своей деятельности <...>

Создавая общество, организаторы его преследовали следующие цели:

- изучение и исследование художественно-исторических памятников Старого Петербурга и его окрестностей;
- охрана и восстановление памятников искусства и старины;
- популяризация среди широких масс художественных сокровищ старого Петербурга и его окрестностей¹.

Для осуществления этих целей была разработана четкая организационная структура общества. Оно включало несколько Бюро (Секций): охраны художественно-исторических памятников, научно-исследовательское, художественное, театральное, музыкальное, литературное и популяризации, а также – Пушкинское. Кроме того, общество имело отделения: Павловское, Гатчинское, Царскосельское и Северных окрестностей.

1 ЦГАЛИ СПб. Ф.32. Оп. 1. Д. 5. Л. 6.

Каждое Бюро разрабатывало свой план, который утверждался Советом.

В состав Совета входили: композитор Б.В.Асафьев, художник и историк искусства А.Н.Бенуа, Зав.Музеем Старого Петербурга П.П.Вейнер, директор Института истории искусств В.П.Зубов, профессор ЛГУ В.Я.Курбатов, директор Эрмитажа С.Н.Тройницкий, руководители отделений Общества: М.Д.Философов (Павловского), В.К.Макаров (Гатчинского), В.И.Яковлев (Царскосельского)¹.

Центральное место в деятельности Общества занимало Бюро охраны художественно-исторических памятников Петербурга и его окрестностей. В задачи его входило: осмотр и обследование памятников, а в случае необходимости – перевозка художественных ценностей с места разрушения. Под наблюдением и охраной Бюро находились исторические кладбища, архитектурные и скульптурные сооружения. Сведения о разрушающихся памятниках поступали в Бюро охраны и сообщались в докладах на заседаниях Бюро. Обсуждались там и меры, необходимые для восстановления и сохранения памятника. Нередко, с целью сохранения памятников от разрушения и уничтожения, ценные вещи передавались на временное хранение в Музейный отдел Главнауки для дальнейшего их размещения.

Важное место в деятельности Бюро занимала охрана церковных помещений города и его окрестностей. Тесная связь была установлена с Александро-Невской Лаврой. Под чутким наблюдением и охраной Бюро находилось Древлехранилище Лавры, к которому Общество относилось как к музею, связанному не только с историей Лавры, но и с историей Петербурга. Помещение музея Лавры неоднократно подвергалось разграблению. Не находя средств обеспечить целостность музея, Музейный Фонд постановил ликвидировать его. Было решено перевести в Русский Музей интересные для него экспонаты, остальное имущество – частью оставить в Лавре, а частью распределить между провинциальными музеями. Предметы, оставленные в Лавре, по существу были брошены на произвол судьбы, так как никому на хранение сданы не были. Таковыми, например, оказались старинные портреты деятелей Лавры, не

1 Блинов А.М. Подвижники отечественной культуры // Петербургские чтения 97. – СПб, 1997. – С.193-196.

представляющие интереса в художественном отношении, но бесспорно имеющие историческое значение.

Считая необходимым сохранение музея Лавры, общество ходатайствовало о перевозке всех вещей Древлехранилища в одно место, т.е. в Русский Музей. Эвакуацию Общество рассматривало как временное, вынужденное действие, рассчитывая на дальнейшее восстановление музея. В 1924 г. Обществом была разработана даже целая программа восстановления и организации Музея Лавры, подобрано для него подходящее помещение¹.

Музей отживающего культа

В целях спасения церковные ценности свозились в помещение Общества. Образование обширной коллекции церковных вещей привело к идее создания Музея Общества, официально названного «Музей внутренней отделки архитектурных памятников» (в самом Обществе именовался «Музей отживающего культа»).

Учитывая общность интересов и целей Общество работало в тесном взаимодействии и согласованности с Отделом Музеев Главнауки, а также – с Музейным Фондом. Согласно устава «Музей, организуемые Обществом, осуществляют свои задачи под непосредственным руководством Музейного Отдела Главнауки и могут быть ликвидированы лишь по соглашению с Музейным Отделом, причем коллекции Музея в случае ликвидации последнего направляются по указанию Музейного Отдела»². Была создана Музейная комиссия, которая совместно с представителями Музейного отдела Главнауки определила место для будущего Музея Общества: на Волховском пер. д.1 (в дальнейшем к нему присоединился и соседний с ним, д.3). В только что организованный Музей была свезена библиотека Древлехранилища.

Деятельность Музея осуществлялась в тесном взаимодействии с музеями Петербурга и прежде всего – с Музеем Города и Русским Музеем.

Музей Общества просуществовал с 1922 г. до 1927 г., постоянно пополняясь предметами церковного имущества. За

1 ЦГАЛИ СПб. Ф. 32, оп. 1, ед. хр.1, л.33.

2 Там же, ед. хр.9, л.1.

время существования Музея в него были свезены ценности из 26 церквей Петербурга и его окрестностей, брошенных на разорение. При этом Музей стремился к сохранению не только отдельных церковных вещей, но и ансамблей, имеющих высоко художественное и историческое значение. В одном из отчетов Заведующий Музеем В.А. Табер, указывая на противоречия во взглядах на охрану у существующих музеев и «Музея, только что организующегося, вызванного к жизни современной эпохой, с его более широким взглядом на задачи охраны памятников, чем те, которые усвоены в заданиях Музейного Фонда», пояснял: «Общество и Музей, в частности, всегда понимали под охраной памятника сохранения его в целом ансамбле, убеждение его многогранного облика, отражающего всеми этими своими гранями тот кусок жизни, который стал достоянием истории и объектом нашего изучения. Раздробление памятника на отдельные элементы, классификация их на несколько групп, как первосортные и т.д., витринная охрана первых и распыление вторых, - с точки зрения нашего Музея – не есть охрана памятников»¹.

В мае 1927 г. была создана специальная Комиссия по обследованию Музея. Один из членов Комиссии, характеризуя его экспонаты, отметил: «...Все осмотренные памятники представляют исключительный интерес с точки зрения архитектурной, как различные формы внутреннего убранства и прикладного искусства. Нельзя не отметить, что создание Музея являлось исключительно важной задачей, принятой на себя Обществом, в тот момент, когда такие первоклассные памятники, как например Конюшенная церковь, разрушались и могли бы быть буквально выброшены на улицу, в то время, когда Главнаука и Музейный Фонд не могли ничего сделать для спасения их, т.к. не было ни средств, ни надлежащих помещений»². Все члены комиссии, а в их числе такие деятели культуры и искусства как М.Б. Фармаковский и В.Я. Курбатов, отметили большую значимость и ценность Музея и прежде всего – для научной работы³.

Часть собранных материалов, не представляющих значения для Музея, по мнению Комиссии, могут быть переданы другим музеям и, в первую очередь, - Музею истории города. По мне-

1 Там же, ед. хр. 37, л. 22-23.

2 Там же, ед. хр. 38, л. 18.

3 Там же, л. 19.

нию М.В.Фармаковского, «Музей является совершенно необходимым дополнением к коллекциям Бытового отдела Русского Музея»¹.

Все члены Комиссии признали также необходимым расширение его помещений для размещения крупных памятников (церковных алтарей и ансамблей).

На протяжении всех лет существования Музей не получал никакой финансовой помощи от Общества, добывая средства собственными силами и существуя главным образом за счет подвижничества членов Музейной комиссии. Финансовое положение Музея отягощалось необходимостью осуществлять капитальный ремонт отведенных для него зданий, а также – постоянными хлопотами о предоставлении льготных условий аренды. В этой финансовой борьбе Музей потерпел поражение.

Кроме того, деятельность Общества по сохранению церковных ценностей находилась в явном противоречии с борьбой новой власти с религиозными убеждениями.

Несмотря на высокую оценку значимости Музея, данную в Заключении Комиссии², в сентябре 1927 года Музей отживающего культа был ликвидирован, вместе с библиотекой Алесандро-Невской Лавры. Его экспонаты были распределены между различными учреждениями (Музеем Города, Русским Музеем, Эрмитажем и др.). Наиболее ценная часть его коллекции (деревянные иконостасы с иконописными картинами русских мастеров конца 18 и начала 19 вв.) была передана в Историко-бытовой и Художественный Отделы Русского Музея. Библиотека Древлехранилища была изъята Книжным Фондом и большая часть ее фонда поступила в Публичную библиотеку.

Музей быта («Дом Ковригиных»)

В декабре 1922 г. Общество заключило договор с Анной Васильевной Терликовой, передавшей Обществу права на владение ее домом № 21 по 6-й линии В.О. (известного как Дом Ковригиных) со всем ее движимым имуществом, состоящим из старинной обстановки, картин и других памятников быта Старого Петербурга с целью устройства в нем музея³.

1 Там же, ед. хр.38, л. 20.

2 Там же, ед. хр.ед.14, л..3-4.

3 Там же, л. 6.

По договору хозяйка дома, Терликова, назначалась сотрудницей музея «по хранению художественного и бытового инвентаря» и ознакомлению посетителей с экспозицией вновь образованного Музея Быта (Музея художественных и бытовых ценностей). Общество, в свою очередь, предоставляло ей бесплатное пожизненное пользование занимаемой ею квартирой. Совет по делам музеев Петроградского отделения Главнауки (27 февр. 1923 г.) постановил поручить Обществу охрану квартиры гражданки Терликовой, представляющей собой большое художественно-историческое значение, «при условии возложения научного наблюдения за работой Общества на Русский Музей»¹.

27 марта 1923 г. Музейный Фонд передал (по описям) Обществу «Старый Петербург» художественные произведения, находящиеся в доме А.В.Терликовой, состоящие на учете Музейного Отдела Главнауки². Однако уже через год начались финансовые трудности. У Общества не хватало денег для оплаты квартиры Терликовой. На одном из заседаний Совета Общества (8 сент. 1924 г.) председатель его П.Н.Столпянский доложил, что на Обществе «лежит долг по оплате помещения «Музея Быта» и в дальнейшем, с повышением квартирной платы, нести расходы по оплате помещения Общество не в силах. Поэтому, за отсутствием иного выхода, может стать вопрос о переводе Музея в одно из помещений дома № 3 по Волховскому, предоставляемого Обществу бесплатно, хотя это несколько нарушает ансамбль и общее впечатление Музея»³.

Однако сложилось все по-иному и этому помог печальный случай.. Из-за отсутствия должной охраны музейного собрания Терликовой произошло хищение ценной картины, входившей в состав собрания. Вследствие этого Ленинградское отделение Главнауки и Василеостровский Исполком пришли к заключению ликвидировать музей и передать имущество гр. Терликовой в ведение Музейного Фонда⁴.

В деле сохранения Старого Петербурга активно участвовало Пушкинское Бюро, в задачи которого входила охрана и реставрация памятников и мест, связанных с именем А.С.Пушки-

1 Там же, л. 9.

2 Там же, л. 9.

3 Там же, ед. хр. 1, л. 78.

4 Там же, ед. хр. 14, л. 32, 34.

на. Усилиями Общества было увековечено Место дуэли А.С.Пушкина на Черной речке. Особое место в деятельности Бюро занимала охрана квартиры А.С.Пушкина (Мойка, д. 12) и её реконструкция.

В 1924 г., по предложению архитектора-художника М.И.Рославлева, в Обществе была организована секция «Новый Ленинград». Основной задачей его пригородов, исходя из требований охраны памятников и облика Старого Петербурга, с одной стороны, и науки градостроительства и нового социального строя, с другой»¹. Таким образом, по своим основным целям Общество приблизилось к Музею Города и содействовало осуществлению его задач по собиранию и фиксации памятников прошлого и современного строительства города.

Введение новой секции привело к изменению названия Общества, которое стало именоваться «Старый Петербург – Новый Ленинград». Новое название характеризовало идеологию Общества, изложенную в следующих строках: «В равной мере интересуясь и дорожа, как художественными ценностями старого города, так и памятниками современного строительства, с исторической неизбежностью строящим, на развалинах прошлого Новый социалистический Ленинград, Общество стремится содействовать тому, чтобы это новое строительство, по возможности, было увязано с бережным охранением того из художественного наследия прошлого, что бесспорно ценно, что делало наш город одним из мировых центров искусства»². В задачи общества входила «научная разработка вопросов по охране и восстановлению памятников искусства и старины, содействие в данном деле соответствующим государственным учреждениям и охрана и восстановление памятников искусств и старины по согласованию с Музейным Отделом»³.

Однако «увязать» старое с новым было трудно. Уже к концу 20-х гг. деятельность Общества стала заметно ослабевать. Секция «Новый Ленинград» прекратила свое существование. Работала только Секция Охраны. В Заключении Ревизионной комиссии были отмечены «ненормальности в научной деятельности Общества»⁴. Пропаганда советского искусства в новых

1 Там же, ед. хр. 5, л. 78.

2 Там же, л. 115.

3 Там же, л. 79об.

4 Там же, Д. 6, л. 9.

идеологических условиях плохо уживалась с борьбой за сохранение Старого Петербурга и культом старины вообще. В «Красной газете» указывалось, что в деятельности Общества «мало отражаются мероприятия партии и правительства по превращению Ленинграда в образцовый соцгород», что его члены «занимаются канувшим в прошлое петербургским бытом»¹.

В 1938 г. по решению Исполкома Ленсовета Общество «Старый Петербург – Новый Ленинград» было ликвидировано «в связи с неудовлетворительной работой»².

1 Цит. по: *Блинов А.М.* Указ. соч. С.196

2 ЦГА СПб. Ф.7384. Оп. 18. Д.48. Л. 149.

А.А. Игнатенко (Санкт-Петербург)

Временные памятники Петрограда 1918-1919 гг.

План по претворению в жизнь монументального искусства в послереволюционный период, был выдвинут правительством практически сразу после прихода большевиков к власти. Ленин и основные руководители партии понимали, что наружное пространство городов и населенных пунктов России перенасыщено памятниками прежней власти. Эти памятники практически полностью подчиняли себе внешнюю среду, что никоим образом не устраивало новую власть. И уже 12 апреля 1918 года был подписан декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке памятников Российской Социалистической революции».

Подготовка к установке новых памятников началась практически сразу после принятия декрета, в июле 1918 года. В печати было опубликовано обращение Коллегии по делам искусства и художественной промышленности при отделе изобразительных искусств, в котором сообщалось, что: «приглашаются все скульпторы города Петербурга и других городов принять участие в постановке бюстов великих деятелей Русской Революции в разных местах Петербурга. Эскизы проектов бюстов с педьесталами представленные на усмотрение Коллегии и одобренные последнею оплачиваются по 600 руб., причем по решению Коллегии, проекты могут быть переданы авторам для разработки и исполнения моделей в глине, оплачиваемых по 1.000 руб. Эскизы должны представляться в помещение б. Академии Художеств, Литейный Двор, мастерская Л.В. Шервуда по средам и субботам от 2 до 4 часов дня, где в тоже время можно получить все справки по данному вопросу.»¹

А в августе, союзом скульпторов, был объявлен конкурс: «на исполнение эскизов, бюстов деятелям великой русской революции для постановки бюстов в Петербурге.»² Согласно правилам конкурса за пять первых мест полагалась премия в 600 руб., а выбор места установки бюста оставался за автором. При этом организаторы конкурса оставляли за собой право некоторые бюсты, по указанию правительства, исполнять не во вре-

1 Петроградская Правда №149, 16 июля 1918 г.

2 Петроградская правда №169, 8 августа 1918 г.

менных материалах, а в более прочных: бронзе, мраморе, граните.

Несмотря на определенное сопротивление части населения, в первую очередь «бывших», уже к 1 мая 1918 года был снят или закрыт ряд монархических памятников и создано новое революционно-праздничное оформление города. Помимо этого с середины 1918 года началась установка временных памятников в память революционеров и прогрессивных деятелей культуры всех времен и народов, а также посвященных различным революционным событиям в российской истории.

Временными эти памятники были по причине недолговечности материала, используемого при их создании. Для изготовления монументов использовался гипс, бетон, низкокачественная сталь, дерево, а цоколь памятников часто просто сбивался из досок.

Список прогрессивных деятелей культуры и революционеров, достойных установки им памятников, был разработан в весьма короткие сроки и утвержден Советом Народного Хозяйства 30 июля 1918 года.

Первым временным памятником на территории Советской России стал памятник А.Н. Радищеву в Петрограде, открытый 22 сентября 1918 года, его скульптором был Л.В. Шервуд¹. Памятник был установлен на набережной перед Зимним дворцом, по правую сторону от въезда на Дворцовый мост. На открытии памятника присутствовали комиссары Северной Коммуны: Зиновьев, Луначарский, Позерн² и другие. Луначарский обратился к собравшимся с речью, в которой отметил: «Радищев принадлежит нам. Прочь от него руки, правые социал-революционеры и меньшевики! Это был революционер во весь рост, не знавший компромиссов с крепостниками-тиранами. И ему первый дар русской революции. Мы заставили, – продолжает тов. Луначарский, – Зимний дворец посторониться, чтобы дать место тому, кого он некогда задавил.

Мы обращаем Зимний дворец в центр питания 50 тысяч человек, мы обращаем его в грандиозный детский клуб, а залы,

1 Шервуд Леонид Витальевич (1871-1954), скульптор, засл. деят. иск-в РСФСР (1946).

2 Позерн Борис Павлович (1882-1939), член коммун. партии с 1902 г. В марте – мае 1918 чл. Комиссариата по военным делам Петроградской трудовой коммуны; с мая 1918 – по май 1919 военный комиссар Петроградской коммуны, Петроградского ВО, одновременно член РВС Балтфлота.

созданные Растрелли в угоду царей, будут служить для ежедневных концертов государственного оркестра. Мы пробили в Зимнем дворце брешь и сделали его резиденцией трудового народа».

«После этих слов, вызвавших бурные аплодисменты, красная завеса с бюста была сдернута, военные оркестры грянули «Интернационал» и все обнажили головы. Солнце залило монумент. Перед взором собравшихся предстал с гордо откинутой назад головой, с глазами, устремленными на запад, бюст великого русского революционера. Постаментом ему служит высокая колонна из искусственного камня, а подножием – бутовая плита. Ни подписей, никаких других украшений.»¹ Таков был первый открытый новой властью в Петрограде, ставший и первым в России, новый революционный памятник. Копия этого памятника в том же году была установлена в Москве.

Празднование годовщины Октябрьской революции было отмечено открытием множества новых временных памятников, мемориальных досок с агитационными надписями и архитектурно-живописным оформлением городского ансамбля. Закладка и открытие временных революционных памятников рассматривались ленинским правительством как важное политическое событие и проводились в торжественной обстановке.

На открытии памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу (скульптор С.А. Мезенцев), состоявшемся 7 ноября на площади Революции, выступал Ленин. В это же время состоялось открытие памятника металлисту у Дворца Труда. Вот как описывалось открытие этих памятников в прессе: «Спал алый покров с могучей фигуры Великого Учителя и Карл Маркс смотрит проникновенными очами на город Революции, в другом конце которого, перед Дворцом Труда горделиво стоял бронзовый пролетарий – металлист, весь выражение труда, освобожденного от ярма капитализма...»² Однако насчет «бронзового» пролетария автор статьи выдал желаемое за действительное, статуя была выполнена из временного материала, который с трудом выдержал одну зиму и уже весной начал разрушаться.

В феврале 1919 года состоялось торжественное открытие памятника Герцену: «В воскресенье в 12 часов дня, на Арсенальной набережной у Литейного моста, состоялось торжест-

1 Петроградская правда №208, 24 сентября 1918 г.

2 Петроградская правда №245, 10 ноября 1918 г.

венное открытие памятника великому писателю-революционеру Герцену, работы скульптора Шервуда.

Торжество объявил открытым народный комиссар по просвещению А.В. Луначарский. В краткой речи он дал характеристику Герцена, как великого писателя и общественного деятеля, который оказал громадное влияние на общественное движение в России в 40-50 годах.

Закончив свою речь А.В. Луначарский предложил оркестру военной музыки исполнить Интернационал. Все присутствующие обнажили головы. В это время с памятника спала завеса.»¹

А уже через две недели открыли еще один памятник, согласно списку, утвержденному правительством, но уже французскому деятелю: «2-го марта на площади Балтийского вокзала состоялось торжественное открытие памятника великому вождю Французской революции и другу рабочих, Огюсту Бланки.

В начале 11-го часа утра от Нарвского районного Совета к месту открытия памятника двинулась грандиозная демонстрация, возглавляемая всеми членами Совдепа и Исполкома, а также представителями от всех фабрично-заводских организаций района. Все организации имели флаги и знамена, кроме того, члены Исполкома несли свой художественно сшитый шелками районный стяг. Демонстрация сопровождалась красноармейскими частями и четырьмя оркестрами музыки.

Когда демонстрация прибыла на площадь, то руководители процессии разместили ее вокруг памятника. Одновременно сюда же прибыли представители от различных организаций этих районов, а также высшие представители Советской власти.

Перед открытием памятника с речью выступил Народный Комиссар по Просвещению тов. Луначарский, обрисовавший личность умершего вождя и мученика Французской революции и истинного поборника свободы и друга народа, Огюста Бланки, и подробно ознакомил тысячную толпу с биографией великого деятеля.

По окончании речи тов. Луначарского, памятник был объявлен открытым и с него спала завеса. В это время все обнажили головы, а оркестр исполнил Интернационал.

В начале 2 часа дня торжество было закончено возложением роскошного венка к подножию памятника.»²

1 "Петроградская правда №44", 25 февраля 1919 г.

2 "Петроградская правда №50", 4 марта 1919 г.

Через неделю вновь открытие, теперь у Московских ворот: «9 марта у Московских ворот состоялось торжественное открытие памятника великому вождю итальянского пролетариата Джузеппе Гарибальди. Памятник поставлен с правой стороны ворот на Международном пр. и удачно выполнен скульптором Залита.

Вся демонстрация сопровождалась бесчисленным количеством флагов и плакатов, среди которых выделялись плакаты с изображением приветствий делегатам съезда III Коммунистического интернационала.

В общем, на торжество собралось несколько тысяч человек, запрудивших всю площадь кругом Московских ворот. Прибыл тов. Луначарский вместе с иностранными делегатами.»¹

В середине марта отделом изобразительных искусств был открыт конкурс: «...объявляет конкурс на составление проекта одного общего памятника вождям всемирного пролетариата и мученикам германской революции – Карлу Либкнехту и Розе Люксембург.

Авторам проектов предоставляется право самостоятельно выбрать соответствующее место в Петрограде для установки памятника.

За лучшие проекты будут выданы 4 премии по 10 000 рублей каждая.»²

Весной 1919 года начали разрушаться поставленные ранее временные монументы: «Ввиду порчи, под влиянием атмосферных условий, временной статуи «Металлист», установленной перед «Дворцом Труда», автор ее, скульптор М.Ф. Блах, приступил к лепке новой статуи, которая затем будет перелита в бронзовую и поставлена на гранитном пьедестале на том же месте перед входом во Дворец.»³

Помимо большого числа временных памятников, в августе 1919 года на Марсовом поле начались: «...спешные работы по сооружению памятника жертвам революции и приведению в порядок могил. Все работы должны быть закончены к дням октябрьской годовщины. Здесь под наблюдением специалистов работают камнетесы, а также рабочие из лагеря принудительных работ.

1 “Петроградская правда №56”, 11 марта 1919 г.

2 “Петроградская правда №67”, 15 марта 1919 г.

3 “Петроградская правда №86”, 18 апреля 1919 г.

Возможно, что работы будут проводиться круглые сутки, но во всяком случае все задание должно быть выполнено в два-три месяца и лишь некоторые отделки и детали могут быть отложены до весенних работ. Сама площадь Жертв Революции (быв. Марсово поле) по утвержденному центром плану превращается в сад. Вся площадь будет засеяна травой и обсажена деревьями.»¹

В конце 1919 – начале 1920-х годов гражданская война и разруха сузили возможности власти по установке памятников, и в этот период получили развитие такие формы монументальной пропаганды, как конкурсы на проекты различных монументов и торжественные закладки памятных досок на месте установки будущих памятников.

В основной своей массе временные памятники пришли в негодность к середине 20-х годов, вот как описывалось их состояние после осмотра в 1925 году: «Временные памятники, установленные в Ленинграде, разрушаются. Ввиду этого создана комиссия, которая в ближайшее время осмотрит памятники Шевченко в парке им. Ленина, Гарибальди у Московской заставы, Гейне по Университетской линии и др.»² После осмотра памятников: «Комиссия по охране памятников постановила перенести в Музей Города памятники Шевченко, Гарибальди и Бланки.»³

В последующие годы одни временные памятники были убраны с городских улиц в Музей города, другие пришли в полную негодность и были демонтированы, а окрепшая власть начала установку уже постоянных памятников. Однако большинство временных памятников не были в 20-е годы реализованы в более «вечных» материалах и сегодня сохранились только в старых фотографиях и редких музейных экспонатах.

1 "Петроградская правда №184", 16 августа 1919 г.

2 "Красная газета вечерний выпуск №39", 9 февраля 1925 г.

3 "Красная газета вечерний выпуск №67", 21 марта 1925 г.

Н.Р. Славнитский (Санкт-Петербург)

Реорганизации Музея города и его деятельность на рубеже 1920-х – 1930-х годов

Музей города был создан в Петрограде декретом от 4 октября 1918 г. и первоначально находился в подчинении Наркомата Просвещения. По этому же декрету Музею передан Аничков дворец и усадьба, а также дворец великого князя Сергея Александровича (Невский проспект, 41/42, однако это здание вскоре было передано в распоряжение райкома партии). В ноябре декретом Наркомата просвещения Музею передан особняк графини Н. В. Карловой (Фонтанка, 46)¹.

Первоначальную основу его коллекций составили экспонаты Музея Городской управы, образованного в 1908 г. и размещавшегося до 1917 г. по адресу Кронверкский проспект, 49 (однако он так и не был открыт для посетителей). В фондах этого Музея собирались материалы по развитию городского хозяйства Петербурга-Петрограда, экспонаты и материалы выставки зодчих 1910 г., Дрезденской гигиенической выставки 1911 г., санитарной Всероссийской выставки 1913 г. и другие материалы. Вторым крупным ядром коллекции Музея города стал Музей Старого Петербурга, возникший в 1907 г. при Обществе архитекторов-художников и размещавшийся до революции в доме одного из его основателей П.Ю. Сюзора (современный адрес – Съездовская линия, 21). Надо сказать, что Музей Старого Петербурга вошел в состав Музея города на правах автономного отдела, имевшего собственную печать (решение о присоединении было принято на заседании Рабочей Комиссии 18 ноября 1918 г.²), для размещения экспонатов ему был передан дом Серебрянниковых на набережной реки Фонтанки (дом 35). Кроме того, в 1923 г. к Музею Города был присоединен Мясной музей боев³.

Музей города первоначально был разделен на 7 отделов: 1) Социальный; 2) Охраны здоровья; 3) Культурно-просветительный; 4) Технический; 5) Архитектурно-строительный; 6) Ис-

1 Попова Г. А. Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998. С. 33-34.

2 Попова Г. А. Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998. С. 37.

3 Музей. Т. 1. Л., 1923. С. 71.

кусства в городской жизни; 7) Библиотечный. Первым директором Музея стал известный архитектор Л. А. Ильин. Его ближайшими помощниками являлись В. Я. Курбатов, И. Ф. Кларк, З. Г. Френкель, Я. Д. Щупак, П. В. Ковальская-Ильина.

В Положении о Музее было указано, что «Музею города предоставлен круг работ максимального радиуса», то есть предполагалось, что он будет музеем, «долженствующим дать представление о городе вообще», а не только о Петербурге–Петрограде.

Сразу после образования Музея началась активная работа по собиранию экспонатов и формированию коллекций. Надо сказать, что по поводу количественного состава коллекций, сложившегося к 1928 г., в источниках имеются расхождения.

По описям отделов 1 апреля 1928 г. числилось.¹

Отдел	Экспонатов	Книг
Архитектурная секция	10 600	5488
Садово-Парковая секция	10 907	8706
Отдел Коммунальной гигиены	7352	7544
Технический отдел	1547	1094
Старый Петербург	4512	755
Библиотечный отдел	875	29416
Отдел Убранства Жилья	6820	12 650
Фонд Музея Города	3027	4890
Итого	45 640	70 543

Число экспонатов Музея Города на 1 октября 1928 г.²

Отдел	Экспонаты	Книги	Всего
Библиотечно-информационный	866	32 736	33 602
Коммунальной и социальной гигиены	7206	6186	13 392
Технический	2500	983	3483

1 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 200. Л. 98.

2 Музей Города к Октябрю 1927 г. Л., 1928. С. 16.

Архитектуры города, секция планировки и застройки	11 543	4857	16 400
Секция Садово-Паркового дела	10 531	8497	19 028
Музей Старого Петербурга	4411	724	5135
Секция Внутреннего убранства жилья	6820	12 650	19 470
Исторические помещения	10 846	-	10 846
Итого	54 723	66 633	121 356

Легко определить, что эти расхождения касаются, главным образом, «Исторических помещений» Аничкова дворца, ликвидированных в 1927 г. Тем не менее, музейные предметы, хранившиеся в этих помещениях, включены в состав коллекций. Скорее всего, это связано с тем, что сборник готовился к печати еще в 1927г., то есть до ликвидации «Исторических помещений».

Постепенно росла и посещаемость Музея: если в 1921 г. его посетило 14556 человек, то в 1928 г. – 53 318 человек. Всего же за первое десятилетие существования Музея его посетило 212 428 человек¹.

В 1919 г. были открыты первые выставки: «Виды Петербурга и его окрестностей», «Игрушка и ее значение в жизни ребенка», «Букварь и детская книга»². Несколько позже были созданы другие выставки: «Виды Петербурга и окрестностей», «Виды Москвы и провинции», «Архитектура за 5 лет» (совместно с Ленинградским Обществом Архитекторов), «Сооружение памятника Ленину»³.

23 июня 1920 г. он был передан в ведение Отдела Коммунального хозяйства⁴. В этот же период впервые был поднят вопрос о переименовании Музея города в Музей города Петрограда (в частности, именно так писал директор Музея Л.А. Ильин в

1 Музей Города к Октябрю 1917 года. Л., 1928. С. 18.

2 Попова Г.А. Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998. С. 43.

3 Музей Города к Октябрю 1927 г. Л., 1928. С. 19.

4 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 200. Л. 154.

отношении к председателю Отдела коммунального хозяйства в июне 1920 г.¹). Однако в тот момент данная идея не была реализована.

Структура Музея со временем стала претерпевать изменения. В частности, в 1923 г. в журнале «Музей» отмечалось, что Музей города состоит из следующих отделов: 1) Организации коммунального хозяйства (при нем справочное бюро); 2) Социально-Экономический; 3) Коммунальной и Социальной гигиены; 4) Технический; 5) Архитектуры Города; 6) Искусства в жизни города; 7) Коммунального просвещения; 8) Музей «Старый Петербург». При Музее имелаась также Фундаментальная библиотека, чертежная, модельная, и муляжные мастерские. Кроме того, были организованы курсы по коммунальному хозяйству, готовившие различные категории коммунальных работников².

Следует заметить, что, хотя Технический отдел был создан уже в 1923 г., к его организации приступили только в 1926 г., а к приему экскурсий он был готов к концу 1927 г.³ Отдел размещался в помещении бывшей электростанции Аничкова дворца, и к маю 1928 г. в нем насчитывалось 3483 экспоната – моделей, образцов технических приспособлений и различного графического материала (диаграммы, чертежи, планы и т.п.)⁴.

Библиотечно-информационный отдел занимал «Кабинетский флигель». В его состав входили: 1) Библиотека, 2) Секция организации коммунального хозяйства и 3) Научно-справочное бюро, собиравшее справочный материал по вопросам коммунального хозяйства СССР, Западной Европы и Америки консультировавшее как по вопросам теоретическим, так и по практическим касающимся организации коммунального хозяйства на местах⁵.

В этом же флигеле размещался и отдел Коммунальной и Социальной гигиены, в задачу которого входило показать организацию гигиены целого организма города и условий необходимых для успешной борьбы с всевозможными заболеваниями и социальными болезнями. Коллекции отдела состояли из мо-

1 ЦГИАЛ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 15. Л. 19.

2 Музей. 1923. С. 71.

3 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 200. Л. 109.

4 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 201. Л. 2.

5 Там же. Л. 1.

делей, диаграмм, фотографий, муляжей, чертежей и других «показательных материалов»¹.

Помимо этих подразделений имелись также экспозиции Отдела архитектуры города (Архитектурный отдел), Секции Садово-Паркового дела, Секции Внутреннего убранства жилья и Музея Старого Петербурга. Кроме того, к началу 1928 г. в помещениях Музея города был оборудован Пожарный музей и сюда же вливался Музей Городских Железных дорог².

С 1928 г. в Музее города начались крупные реорганизации и преобразования. В этом году предполагалось составить Музей из трех отделов: 1) Старый и современный город (состоящий из секций убранства и жилья, садово-парковой, планировки и застройки и «Старого Петербурга»); 2) Коммунальной гигиены и санитарной техники, 3) Библиотечно-информационный³. Однако эти планы в тот момент не были осуществлены.

Структурная реорганизация Музея совпала с принятием правительственного постановления от 23 января 1928 г. «О мерах по усилению экспорта и реализации за границей предметов старины и искусства». После этого началась как распродажа коллекций Музея города, так и передача их в другие музеи Ленинграда⁴.

В этом же году в составе музея произошли серьезные кадровые перемены. В июле Л. А. Ильина на посту директора Музея сменил Г. А. Голландский⁵. Тогда же к был составлен «список лиц, которых необходимо снять с работы в Музее Города»⁶, в который, помимо Л.А. Ильина, было включено 20 человек – хранители отделов и ученый секретарь Музея И.Ф. Кларк (он, правда, не был уволен⁷). Но надо сказать, что эти перемены не привели к улучшению работы. В частности, в заключении Контрольно-Инспекционного отдела отмечалось, что «после снятия с должности директора Ильина, директор Голландский сделал скорее все возможное к разрушению дела, чем к его улуч-

1 Там же. Л. 2.

2 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 200. Л. 154.

3 Вопросы коммунального хозяйства. 1928. № 10. С. 105.

4 Подробнее см.: *Попова Г.А.* Музей Города в Аничковом дворце. СПб., 1998. С. 113.

5 *Попова Г.А.* Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998. С. 135.

6 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 2. Д. 200. Л. 5.

7 Там же. Л. 62.

шению»¹ (он, кстати говоря, вскоре скончался, и в период 1928-1930 гг. на посту директора Музея сменилось несколько человек).

В 1929 г. в статье директора Музея Города Г.С. Ятманова отмечалось, что имея в виду всесторонне представить на материалах по коммунальному строительству Ленинграда работу Облоткомхоза, Музей свою научно-исследовательскую деятельность должен вести в непосредственной связи с работой научно-исследовательских учреждений, работающих в области коммунального хозяйства. В связи с этим перед Музеем Города устанавливались следующие задачи: изучение и выявление социалистического строительства в области коммунального хозяйства, пропаганда и популяризация в широких массах наиболее актуальных проблем и практики советского коммунального строительства в сопоставлении с формами, сущностью и типом местного управления капиталистических стран, одновременно представляя исторические процессы развития, исходя из основного учения Маркса и Ленина о государстве, вместе с тем имея в виду изучение и выявление технических достижений Запада и Америки с целью перенесения на почву нашего строительства².

В это время планировалось создать в Музее 4 отдела: 1) Организация коммунального хозяйства с отделениями организационно-хозяйственным, научно-справочным бюро и фундаментальной библиотекой; 2) Отдел строительно-архитектурный с отделениями планировки и застройки, конструкции строительных материалов, садово-парковым и Петербург–Ленинград; 3) Отдел Коммунальной техники с отделениями энергетическим, путей и средств сообщения и техники безопасности поселений; 4) Отдел Коммунальной и социальной гигиены³. В основном эти планы были осуществлены в следующем году.

10 декабря 1929 г. было принято постановление Ленинградской производственной конференции музейных и экскурсионных работников «Музей должен непосредственно служить производству». В соответствии с этим постановлением деятельность Музея Города предполагалось «увязать» с задачами, стоявшими перед коммунальным хозяйством по строительству со-

1 Там же. Л. 155 об.

2 Ятманов Г. Реорганизация Музея Города // Вопросы Коммунального Хозяйства. 1929. № 10. С. 27.

3 Там же. С. 27-28.

циалистического города. Основной задачей Музея становилось «непосредственное участие в работах по социалистическому переустройству быта и реконструкции города, на основании научно-исследовательской работы, на основе сопоставления с формами и содержанием строительства капиталистических стран со строительством СССР и учета всех технических достижений Запада»¹.

В связи с этим всем руководителям гороткомхозов было дано указание приступить к подготовке отчетного материала о своей деятельности, необходимого для экспонирования в Музее (схемы, планы, диаграммы, чертежи, образцы, модели)². Таким образом, Музей в этот период пополнялся экспонатами о «новом строительстве».

Претерпела серьезные изменения и экспозиционная структура Музея: Музей Старого Петербурга и Архитектурный отдел, как и предполагалось, были объединены в Строительно-Архитектурный отдел. Кроме того, был образован отдел Организации коммунального хозяйства³. При этом в период структурных реорганизаций в конце 1929 и в начале 1930 г. Музей не мог функционировать в полном объеме и все отделы (залы) в разное время были закрыты для посетителей⁴.

Сам Музей был разделен на три сектора: 1) научно-исследовательский, 2) массовой работы, 3) научной инвентаризации и систематизации музейных предметов и библиотек (или сектор учета). Первый из них состоял из 8 секций: а) организационно-финансовых вопросов, б) планировки и застройки, в) санитарной техники, г) энергетического хозяйства и транспорта, д) мероприятий по безопасности населения, е) истории развития населений, ж) истории развития Старого Петербурга, з) коллективизации быта. Сектор массовой работы должен был объединять: а) Коммунальный отдел Государственного рабочего университета, б) политическую пропаганду по социалистическому переустройству быта, в) организации секций, курсов, как в Музее, так и по городу и области, г) организацию кинопостановок

1 Конрад-Яворский А. Музей Города приближается к производству // Вопросы Коммунального хозяйства. 1930. № 5. С. 65.

2 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 4. Д. 94. Л. 1.

3 Конрад-Яворский А. Музей Города приближается к производству // Вопросы Коммунального хозяйства. 1930. № 5. С. 65.

4 ЦГА СПб. Ф. 3199. Оп. 4. Д. 94. Л. 28.

и выставок в рабочих районах и области, д) издательство популярных брошюр по вопросам коммунального хозяйства и путеводителей по Музею и городу, е) работу по поднятию квалификации коммун, рабочих и служащих. В функции сектора массовой работы входила политическая пропаганда, организация курсов, издательская деятельность.¹

В этот период предполагалось и создание новых выставок: Строительная выставка, Выставка районирования (она должна была демонстрировать организацию территории в различных странах и ту роль, которую играют в этом деле города), Выставка истории поселений, Выставка истории города Петербурга, Выставка детских площадок². Как видно из названий, эти выставки соответствовали еще направлению деятельности Музея, выраженному в Уставе 1918 г., но основное внимание уже уделялось истории и современному состоянию Ленинграда.

3 декабря 1931 г. было издано Обращение ЦК и СНК «О превращении Ленинграда в образцовый социалистический город». В связи с этим Музей в 1932 г. был переименован и получил название Музей социалистической реконструкции города.

С этого момента окончательно изменилось главное направление работы Музея. Основное внимание теперь обращалось на сбор материалов и музейных предметов, характеризующих социалистическое строительство, благоустройство именно Ленинграда, а не других городов.

В том же 1932 году была подготовлена и открыта выставка «Коммунальное и жилищное строительство Ленинграда за 15 лет», состоявшая из пяти отделов: 1) Ленинград как промышленный, портовый и культурный город и его удельный вес в системе народного хозяйства СССР; 2) Бывшие хозяева дореволюционного города: Санкт-Петербургская городская Дума и нынешний хозяин революционного Ленинграда – Ленсовет; 3) Планирование, озеленение, застройка, коммунальное и жилищное хозяйство и строительство; 4) Городской транспорт и энергетика; 5) Благоустройство города и социальная и коммунальная гигиена³. Были открыты еще три выставки, раскрывающих

1 Конрад-Яворский А. Музей Города приближается к производству // Вопросы Коммунального хозяйства. 1930. № 5. С. 65.

2 Там же. С. 65-66.

3 Ольшанский Н. Музей социалистической реконструкции города // Коммунальное и жилищное строительство. 1932. № 11. С. 50.

развитие Ленинграда: «Социальная гигиена и санитария», Юбилейная выставка Лентрамвая, Выставка сектора охраны безопасности поселений (пожарная охрана).

Кроме того, музеем в том же году был организован ряд выставок-передвижек во всех районах города. Эти выставки показывали развитие народонаселения, жилищного строительства, транспорта и культурно-бытового строительства в каждом конкретном районе Ленинграда. Помимо этого, Музеем были подготовлены также 4 выставки в пригородах: в Детском селе – во Дворце при Управлении музеями; в Петергофе – в Большом Дворце; в Сестрорецке – при заводе имени Воскова в помещении клуба, и в Колпино – на Ижорском заводе, в доме Культуры¹.

Таким образом, деятельность Музея была сосредоточена на двух основных моментах: показать историю, развитие и современное состояние Ленинграда в сравнении с другими городами СССР и Западной Европы, при этом основное внимание уделялось проблемам городского хозяйства, (что неудивительно, так как Музей продолжал оставаться в ведении Отдела Коммунального хозяйства), а также показать историю социалистического города. Обращает на себя внимание и широкое использование материалов отдела гигиены Музея города, созданного на основе экспонатов гигиенических выставок 1911 и 1913 гг. и пополнявшегося в 1920-х годах новыми материалами.

В рамках «нового направления» в деятельности Музея началась разработка новой экспозиции, которая к 1934 г., когда Музей снова получил новое наименование – Музей строительства и городского хозяйства – состояла из следующих отделов:

Отдел истории города (в нем размещались экспонаты, рассказывающие об истории Санкт-Петербурга с момента его основания до 1917 г.). Надо сказать, что этот отдел расширился по сравнению с коллекциями Музея Старого Петербурга – помимо материалов, характеризующих строительство и архитектуру города, в экспозицию впервые были включены материалы и документы, раскрывающие этапы революционной борьбы, показаны памятные места города, связанные с жизнью и деятельностью в Петербурге-Петрограде В. И. Ленина, «Союза борьбы за

¹ Там же. С. 51-52.

освобождение рабочего класса»¹.

Вводный отдел (демонстрировавший рост городов и коммунального хозяйства СССР);

Отдел архитектуры и планировки (он был посвящен работам по перепланировке и превращению Ленинграда в «образцовый социалистический город»: открытию новых проспектов, озеленению города, архитектуре того периода);

Отдел строительных материалов и конструкций и Отдел механизации строительных работ, являвшиеся продолжением архитектурного отдела;

Отдел санитарной техники и благоустройства (здесь по-прежнему широко использовались материалы прежнего отдела гигиены, однако уже без экспонатов гигиенических выставок);

Отдел охраны от пожаров и Отдел борьбы с наводнениями. Эти два раздела стали, по сути совершенно новыми в деятельности Музея.

Отдел транспорта и энергетики, где, кроме всего прочего, были представлены экспонаты, связанные с метрополитеном.

Таким образом, в короткий, но весьма насыщенный период на рубеже 1920-х – 1930-х годов в Музее произошли значительные структурные и кадровые изменения. Но при этом главным, на наш взгляд, следует считать изменение в принципах собирания и экспонирования коллекций, превратившее Музей города в Музей истории Ленинграда.

1 Штиллер Р.И. Государственный музей истории Ленинграда // Музей и власть. М., 1991. Ч. 2. С. 157.

С.Г. Морозова (Москва)

Из истории советского музееведения: проект Дворца техники СССР

В недалеком прошлом упоминание о Дворце техники даже в просвещенной среде вызывало недоумение и вопросы, по ассоциации, в памяти, всплывала лишь информация о строительстве в Москве Дворца Советов. В действительности же, проект Дворца техники значительно превосходил проект Дворца Советов как по социальной значимости и глубине концептуальной проработки, так и по масштабам и срокам исполнения работ.

Советская пресса первой половины 1930-х гг. пестрела заголовками:

«Постоянную техническую выставку и Центральный технический музей строить ударно», «Подготовка к строительству Дворца техники», «На фронте индустриализации: Дворец техники», «Каким должен быть Дворец техники» и т.п. В газете «Техника» был открыт специальный раздел: «Обсуждаем проект Дворца техники». Публикации изобиловали сравнениями в превосходной степени «величайший в мире центр», «крупнейшее в мире здание».

Дворец техники (далее ДТ) был предназначен стать «памятником великой эпохи завершения технической реконструкции СССР»¹. Проект предполагал создание многопрофильного музейно-выставочного объединения, на которое возлагались функции:

- всесоюзного органа массовой пропаганды технических знаний, получения производственных навыков и развития технической самостоятельности;
- базы внешкольного технического образования;
- методического центра для всей сети технических музеев, заводов, вузов и др. учреждений;
- центра демонстрации последних достижений мировой техники.

Для координации и реализации работ по проекту в феврале 1932 г. при Наркомате тяжелой промышленности было создано специальное Управление по организации и строительству ДТ,

¹ Отдел письменных источников Политехнического музея.

которое, прежде всего, занялось вопросами общей структуры будущего гигантского музея¹.

ДТ был разделен на производственно-технические сектора в соответствии с отраслями народного хозяйства: машиностроительный, металлургический, энергетический (с энергопромышленностью), горный, химический, силикатный, строительный и коммунального хозяйства, пищевкусовой, текстильный, кожевенно-обувной и мехообрабатывающий, полиграфический, сельскохозяйственный, лесной, транспорта и связи, кинофотопромышленности и сектор Красной армии. Предполагалось также создание общего вводного сектора. Всего планировалось 17 секторов².

К разработке научного содержания, формированию концепции и планов будущего ДТ были привлечены ведущие научные и инженерные силы Советского Союза; в проекте принимало участие свыше 2,5 тыс. представителей научно-технической общественности страны. Можно с уверенностью сказать, что в стране не было ни одного значительного научного учреждения, которое в той или иной форме не участвовало бы в научной проектировке ДТ.

Проект был встречен Президиумом Академии наук СССР с энтузиазмом. Для участия в разработке научного содержания проекта были привлечены академики Н.Н.Павловский, Э.В.Брицке, А.Н.Бах, И.Г.Александров, А.А.Байков, М.А.Павлов, И.И.Женфер, С.А.Чаплыгин, члены-корреспонденты: В.А.Чудаков, М.А.Шателен. В своем письме от 15 октября 1933 г. президент Академии А.Л.Карпинский писал: «Горячо приветствую начало большого, мирового значения, дела по созданию Всесоюзного Дворца Техники. Нашей стране с ее исключительным богатством производительных сил такое учреждение особенно необходимо».

Я вспоминаю Германский Музей в Мюнхене, входящий в который уходит обогащенным многими знаниями. Наша задача — создать свой советский Музей, который дал бы знакомство с техникой миллионам трудящихся. Дворец Техники должен показать и историю науки и техники, где мы имеем ряд замечательных достижений. Конечно, Академия Наук СССР примет самое деятельное участие в организации этого большого дела,

1 Российский государственный архив экономики (РГАЭ).

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.32 Л.10.

которое должно демонстрировать успехи техники и ее развитие на пользу нашей страны. Лично я отмечаю с удовлетворением большое место, отводимое во Дворе Техники горному делу, и желал бы, чтобы оно было представлено вполне соответствующим его значению в мировой и нашей технике»¹.

К декабрю 1934 г. научное проектирование ДТ было закончено: разработаны, проведены через экспертизу и отредактированы тематические планы всех секторов, составлены экспозиционные планы с перечнями экспонатов. Вопросы о структуре ДТ, о месте и степени представления в нем различных наук решались в ходе широких дискуссий, так, например, по вводу сектору было предложено более 10 различных вариантов.

Дворец проектировался как комбинат всех видов и средств технической пропаганды. Он включал в свою систему демонстрационные залы, действующие показательные установки, мастерские, лаборатории, библиотеки, киноаудитории, залы временных выставок, бюро технических консультаций и многое другое. Посетителям предоставлялась возможность изучать машины, механизмы и целые установки в их производственной обстановке. Например, при секторе машиностроения было намечено организовать показательные действующие литейную и кузнечно-штамповочную мастерские; при секторе металлургии – сталеплавильный, прокатный и термический цехи; при секторе горного дела – шахтную установку, буровую вышку, крекинг-установку и т.д.

Интересные сооружения предполагалось построить в секторе транспорта и связи. Среди них – демонстрационный гараж на 300 автомашин, речной порт, оснащенный самой современной техникой, причальная мачта для дирижаблей с верхней площадкой в 100 м². Сектор сельского хозяйства собирался показать опытную животноводческую ферму, теплицу и оранжерею, сектор пищевкусовой промышленности – опытную действующую фабрику корнфлексов производительностью 3 т в сутки, пищевой комбинат, холодильную установку.

Чтобы дать представление о масштабах ДТ, приведем пример проекта экспозиции сектора металлургии. Общей площадью почти в 60 000 м² с обслуживающим персоналом в количестве 500 сотрудников, он включал 92 экспозиционных зала, 6 аудиторий, зал временных выставок, 13 кабинетов для занятий

1 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.720 Л.267.

с посетителями, 9 лабораторий, 2 чертежных зала, 6 действующих установок, библиотеку и т.д.

Всего же ДТ планировался с экспозиционной площадью в 700 000 м², с обслуживающим персоналом около 7 000 человек. В его составе предполагалась Центральная техническая библиотека на 2,5 млн. томов, общедворцовый театр пропаганды техники на 2 000 человек, планетарий, обсерватория, рестораны, гостиница площадью около 5,5 тысяч м². Таковы были грандиозные размеры ДТ. Комплекс рассчитывался на прием около 60 000 человек в день при одновременном пребывании до 20 000 человек.

Под строительство был отведен земельный участок на левом берегу реки Москвы, напротив Центрального Парка культуры и отдыха площадью около 117 га, ограниченный Хамовнической (ныне – Фрунзенской) набережной, Окружной железной дорогой, вновь проектируемой площадью со стороны Крымского моста и новым проспектом – продолжением Остоженки (ныне – Комсомольский)¹. Выбранное место было сравнительно малозаселенным и удобным для организации массового посещения ДТ, так как находилось в непосредственной близости с Москвой-рекой и Парком культуры и отдыха, кроме того, предполагалось, что ДТ будет связан одной магистралью с Дворцом Советов.

Для решения общей идеи планировки территории, внутренней планировки зданий и архитектурно-художественного оформления ДТ в августе 1933 г. был объявлен Всесоюзный открытый конкурс². Управление получило 18 конкурсных проектов из Ленинграда, Одессы, Перми, Липецка, Варшавы. После рассмотрения их Советом жюри к соревнованию в конкурсе были допущены только 7: проекты под девизами «ДИП», «Таврик», «Подъемник», «Д», «Красный круг», «Техмасс», «Сталину». Все остальные проекты не выполнили в той или иной мере программу Конкурса и рассматривались как внеконкурсные³. Кроме проектов открытого конкурса также были представлены 7 заказных проектов ДТ, исполненных бригадами архитекторов из различных проектных организаций: Архитектурно-строитель-

1 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.6 Л.47.

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.701.

3 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.50 Л.126.

ного института, Московского инженерно-строительного института, Ленинградского союза советских архитекторов и др.

Совет жюри, рассмотрев эти работы в январе 1934 г., принял решение, что представленные на открытый конкурс проекты не «разрешили поставленной конкурсом задачи — достижения в планировке и внешнем оформлении ДТ должного единства всей композиции, грандиозности и монументальности в сооружении»¹. В связи с этим первая и две вторые премии не присуждались; третьи премии получили проекты, представленные под девизами «Подъемник» и «Техмасс».

Жюри отметило, что заказные проекты «по качеству своего выполнения в общем дали богатый материал с разнообразными и интересными приемами по выявлению в различных трактовках основной идеи планировки и оформления ДТ»².

Из всех проектов наиболее удачными по планировке и оформлению были признаны два проекта, выполненные по заказу Управления ДТ: бригады профессора Голосова И.А. и бригады академика Щусева А.В. Они были приняты за основу для дальнейшей проработки по второй стадии конкурса по проектированию. Конкурсные и заказные проекты стали экспонатами выставки в Музее изобразительных искусств в январе 1934 г.³

Организаторы ДТ постарались донести идеи ДТ до всех слоев населения — от рабочего до академика и лидеров партии. Были использованы практически все известные на тот день средства массовой пропаганды и информации, начиная от листовки и заканчивая кино и радио. Повсеместно организовывались штабы и комиссии содействия строительству ДТ, проводились их слеты и совещания; устанавливались связи с партийными, комсомольскими и пр. общественными организациями; в парках культуры и отдыха, клубах, домах культуры велась активная массовая работа.

В арсенале пропагандистской кампании были и типично рекламные акции: устройство специальных уличных витрин с показом проекта ДТ, оформление грузовых машин яркими лозунгами в дни праздников, реклама ДТ на городских трамваях и автобусах. Особенно часто устраивались выставки. Разрабаты-

1 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.50 Л.129.

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.50 Л.132.

3 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.50 Л.231.

вался даже вариант передвижной плавучей выставки на агитационном теплоходе.

Следует отметить, что выставки активно использовались организаторами ДТ как для пропаганды проекта, так и для комплектования экспонатного фонда ДТ. В течение 1932 г. Управлением ДТ было организовано три выставки: в январе в Кремле – к XVII конференции ВКП(б), в июле в Доме Союзов – к VII Всесоюзной конференции ВЛКСМ и в ноябре в ГУМе – выставку «Советское машиностроение» к XV годовщине Октябрьской революции. Выставки представляли основные достижения техники в различных отраслях социалистической промышленности.

Последним выставочным проектом ДТ стала выставка к XVII съезду ВКП(б) «Наши достижения» в феврале 1934 г. в Политехническом музее. Среди ее экспонатов были последние новинки, составляющие гордость советской техники: автомобиль ГАЗ, участвовавший в каракумском пробеге, кабина стратостата «СССР», станки новейшей конструкции¹. В огромном количестве были представлены модели – блюминга, паровозов «ИС» и «ФД», гигантская модель Днепростроя, действующая модель шаропоезда Ярмольчука, модели всех типов самолетов, макеты – шлюза Беломорско-Балтийского канала, самой северной в СССР гидроэлектростанции на Кольском полуострове и т.п. Выставка стала заметным событием в жизни страны и получила широкое освещение в прессе.

«Комсомольская правда» писала в эти дни: «Все, что представлено на выставке, вращается, движется по рельсам, плывет, освещает, фотографирует, ткет, измеряет, печатает, сверлит, записывает. Это — выставка движения, победоносного движения вперед. И каждый зал еще недавно скучноватого Политехнического музея сегодня дышит, шумит, брызжет светом, водой, металлическими опилками, как их гигантские оригиналы в республиках Союза»².

Проект ДТ возник и разрабатывался в рамках кампании ВКП(б) по повышению технической культуры населения СССР. Автором идеи, разработчиком концепции этой политики, а также непосредственным участником работ по реализации

1 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.729 Л.126.

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.729 Л.142.

проекта был крупнейший теоретик большевистской партии Н.И. Бухарин.

В борьбе с партийно-бюрократическим аппаратом, Бухарин в середине 1920-х гг. разрабатывает теорию формирования «советской общественности» как «огромного передаточного механизма между массами и партией и государственной властью» и заявляет о необходимости решать задачу всенародного контроля. Главным направлением он считает «культурную работу широким фронтом», чтобы создать «количественный перевес культурных сил»¹.

В конце 1920-х гг. начинается крушение политической карьеры Бухарина. Он фактически свергается с партийного Олимпа. Но и перейдя на административно-хозяйственную работу (в ВСНХ), Бухарин продолжает ощущать себя лидером масс. Идею развития «низовой» инициативы он реализует теперь в концепции технической пропаганды. В качестве предпосылки успешного развития технической пропаганды, являющейся, по его мнению, «новой полезной отраслью советской работы», Бухарин рассматривает «создание широкой научной и технической общественности от завода до высшей технической школы и академий»². Разработанная им схема практической организации пропагандистской деятельности охватывает все звенья народного хозяйства и включает сферу технического образования. Низовые организации непосредственно подчиняются новому руководящему органу – Техпропу ВСНХ (затем Техпропу НКТП), которым руководит Бухарин.

Ему удалось убедить руководство партии в необходимости подобной постановки работ и сделать свой план технической пропаганды официальной доктриной партии. В результате реализации этого плана в руках Бухарина вновь оказались рычаги огромного влияния на массы по всей стране. Цель – изучить и превзойти достижения зарубежной музейно-выставочной практики, использовать все известные средства влияния на массы для мобилизации их на выполнение основной задачи – «догнать и перегнать в кратчайший срок в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны» – хорошо вписы-

1 Записки Коммунистического университета им. Я.М. Свердлова. М., 1924. Т.2. С.55.

2 Бухарин Н.И. Докладная записка о технической пропаганде// Правда. 1931. 8 авг. (№217/5022).

валась в большевистскую политику периода индустриализации, эта идея была тотчас подхвачена идеологическими органами.

Докладная записка Бухарина, в которой были подробно определены средства технической пропаганды, намечены общие принципы и формы этой работы, была рассмотрена на заседании Политбюро ЦК ВКП (б) 5 августа 1931 г., одобрена и опубликована в газете «Правда» вместе с текстом специального постановления ЦК ВКП (б) «О технической пропаганде и ее организации», также подготовленным Бухариным. В постановлении говорилось о необходимости создания в Москве Центрального технического музея. ВСНХ предписывалось приступить к его строительству в 1932 г. В том же году, к 15-й годовщине Октябрьской революции планировалось открыть Всесоюзную постоянную техническую выставку, отражающую социалистическую реконструкцию страны.

По предложению Бухарина, за образец создаваемого технического музея мирового уровня, был взят Мюнхенский технический Deutsches Museum.

Одобрение ЦК партии и Совнаркома вознесло статус проекта ДТ на самый высокий уровень, кампания по пропаганде проекта в советском обществе была развернута с большим размахом.

Новый рост авторитета и влияния Бухарина не мог продолжаться долго. В начале 1934 г. Бухарина освобождают от работы в Наркомтяжпроме и переводят на должность главного редактора «Известий»¹. Новое назначение окончательно выводило его из аппарата управления государством. Участие Бухарина в проекте ДТ прекратилось.

Как же складывалась судьба проекта ДТ? В целом, это была история переноса сроков, корректировки планов, задержки финансирования и безответных обращений в руководящие органы.

Вплоть до июля 1932 г., т.е., практически целый год, не решается вопрос о выделении земельного участка. Сроки строительства, указанные в постановлении (открытие выставки к ноябрю 1932 г.), пролонгируются новым постановлением ЦК ВКП (б) от 30 мая 1932 г., объединяющим Всесоюзную постоянную выставку техники и Центральный музей техники в еди-

1 РГАЭ Ф.7297 Оп.27 Д.3 Л.123.

ный комбинат¹. Открытие первой очереди переносится на 1933 г. Новый комплекс получил название «Дворец техники»².

В марте 1934 г. комиссия Моссовета и МГК партии по архитектурной планировке Москвы под руководством Л.М.Кагановича сочла необходимым застройку жилыми домами территории, ранее отведенной ДТ, не приняв во внимание то, что к этому времени Управлением ДТ был проведен значительный объем работ по освоению строительной площадки³. Новый земельный участок для ДТ так и не был выделен.

Постоянно-неопределенное положение существовало и при финансировании проекта. Запрашиваемые на строительства средства не только значительно сокращались, но и не выделялись в установленном порядке.

Отношение властей к проекту особенно проявляется в период подготовки и проведения XVII съезда ВКП(б). В отличие от Дворца Советов, строительство ДТ вообще не включается в программу нового строительства, которая была утверждена на съезде в рамках второго пятилетнего плана развития народного хозяйства страны.

Представляется, что непоследовательность, противоречивость в действиях директивных органов объясняется тем, что, с одной стороны, они столкнулись на практике с невозможностью в тот период срочных колоссальных ассигнований на реализацию грандиозного проекта, а с другой, — не готовы были и не хотели отказаться от столь заманчивого пропагандистского действия. Большевистским лидерам была нужна громкая идеологическая кампания, лозунги, объединяющие и стимулирующие творчество больших масс населения страны.

Но, как кажется, решающую роль сыграл тот факт, что идея проекта в руководящих кругах ассоциировалась с личностью Бухарина, и это не оставляло никаких шансов на реализацию проекту ДТ, как воплощению творчества Бухарина, даже в самых усеченных вариантах.

Организаторы работ тщетно пытались спасти проект, предложив его сокращенный вариант. Совнарком, по ходатайству С. Орджоникидзе, рассмотрел этот вопрос на своем заседании и утвердил программу работ по минимизированной смете. Но по-

1 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.6 Л.110.

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр.1 Л.14.

3 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр. 44 Л.55.

следовало личное указание Сталина, и 31 мая 1935 г. Политбюро ЦК ВКП(б) отменяет свои решения о создании Центрального технического музея и предлагает вернуться к обсуждению вопроса через четыре года¹.

И, наконец, 9 июня 1935 г. Управление ДТ ликвидируется; четырехлетняя история гигантского проекта приходит к концу. К проекту ДТ не вернутся и через четыре года, когда к концу 1930-х гг. экономическое положение СССР упрочится.

Информация о проекте ДТ надолго исчезает из советской историографии.

К моменту ликвидации Управление ДТ располагало значительным количеством научных материалов. Это были тематические планы секторов, подробные экспозиционные планы музейных залов с подробным изложением тематики сектора, списки и картотеки экспонатов, экспозиционные и маршрутные графики, разработки экспозиций научных и учебно-демонстрационных лабораторий, научно-информационных кабинетов, чертежи и схемы показательных действующих установок, оригиналы эскизных архитектурно-планировочных проектов ДТ и его секторов. Кроме того, в складских помещениях ДТ хранились памятники техники и образцы продукции современного промышленного производства, предназначенные для формирования экспозиций ДТ.

По предложению начальника Управления ДТ П.А.Юзбашева, отмечающего значительную научно-методическую ценность накопленных материалов, фонды ДТ не были разрознены и поступили на хранение в Постоянную Всесоюзную строительную выставку, входящую в структуру Наркомтяжпрома (ПВСВ)².

В настоящее время основным хранителем материалов по проекту ДТ: части экспонатного фонда, собрания негативов и научного архива Управления ДТ является Политехнический музей.

История этого фонда такова. Учитывая значение материалов, хранящихся в ПВСВ, Политехнический музей, начиная с осени 1935 г., неоднократно обращается в Наркомтяжпром с просьбой о передаче Музею научного архива ДТ и его фототе-

1 Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ) Ф. 17 Оп.3 Ед.хр. 964 Л.49.

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр. 44 Л.9.

ки¹. Такое разрешение, наконец, было получено, и в начале декабря 1940 г. ПВСВ передала в Политехнический музей около 5,5 тысяч негативов с инвентарными книгами, свыше 10 тысяч диапозитивов и основную часть научного архива². Архив принимался «по счету без проверки внутреннего содержания материалов и без сличения фактического наличия принимаемого материала с инвентарной описью»³.

В последующие годы материалы фонда были систематизированы и прошли научное описание. Исследования, проведенные в Политехническом музее по материалам фонда, нашли отражение в нескольких публикациях⁴. В результате изучения выявленных материалов документального и изобразительного фондов Политехнического музея и государственных архивохранилищ РФ была прослежена судьба Дворца техники СССР – хроника событий от зарождения идеи проекта до его ликвидации. Отдельные вопросы проектирования ДТ как методического центра для сети технических музеев и наиболее интересные и новаторские разработки авторов проекта ДТ в области различных музейных дисциплин были освещены в первом выпуске «Вестника Политехнического музея»⁵.

Основной массив архитектурно-проектной документации по проекту ДТ хранится в Государственном музее архитектуры им. А.В. Щусева. Некоторые материалы выявлены в фондах Отдела письменных источников Государственного исторического музея, Государственного архива РФ, Российского государственного архива экономики, Российской государственной библиотеки и Архиве РАН.

Значительная часть материалов по проекту ДТ утрачена. Судьба некоторых из них до сих пор неизвестна, например, библиотеки, собрания диапозитивов, картотек.

Сохранившееся музееведческое наследие ДТ представляет несомненную ценность. Следует особо отметить, что научную

1 ОПИ ПМ Ф. 100. Оп.3 Дела дирекции. Ед.хр.228 ЛЛ.29,141.

2 ОПИ ПМ Ф. 197. Оп.1. Ед.хр.709 Л.73.

3 ОПИ ПМ Ф. 197. Оп.1. Ед.хр.709 Л.2.

4 Морозова С.Г., Муравьева Т.А. Дворец техники СССР и концепция «технической пропаганды» Н.И.Бухарина // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. – М., 2002. – С.173-185.

5 Социальная история техники: проблемы музееведения. Проект Дворца техники СССР. 1931–1935 гг.: [Сб. материалов]/ Сост. С.Г.Морозова, Н.В.Чечель. М., 2004. (Вестн. Политехн. музея; Вып. 1).

разработку технического музея-гиганта вели высокообразованные специалисты и ученые с большим стажем музейной работы, внесшие заметный вклад в развитие отечественного музейного дела: Г.Л.Малицкий, А.Н.Топорнин, Н.Д. Протасов, К.А.Соловьев, А.А.Мансуров, В.С. Воронов и др. Большинство из них являлись представителями музееведческой школы Государственного исторического музея.

Проектирование ДТ велось с учетом накопленного в стране и за рубежом опыта музейного строительства. Кроме материалов вышеупомянутого Немецкого музея в Мюнхене, изучались разработки Кенсингтонского музея в Лондоне, Венского технического музея, Парижской консерватории искусств и ремесел, Чикагской выставки 1933 г. Были сделаны переводы значительного объема зарубежной литературы по различным проблемам музееведения. Из зарубежного опыта предполагалось заимствовать «максимальную наглядность и действенность показа, умелую демонстрацию подлинного материала, автоматизацию показа, удачное использование приемов имитации»¹. Были установлены связи с основателем Мюнхенского музея доктором Оскаром фон Миллером, согласившемся сотрудничать с ДТ и предоставить в его распоряжение свой научный опыт и разработки.

Как следовало из целевых установок ДТ, «материальное выражение музейного содержания» должно было состояться из «подлинных машин, станков, агрегатов и т.п., дополненных чертежами, диаграммами, моделями, макетами, панорамами и т.д.»². Музейная экспозиция создавалась таким образом, чтобы экспонаты были показаны «не только в неподвижном состоянии, но и в движении, как во внешнем, так и во внутреннем, и по возможности в работе». Посетители получали «возможность изучать не только машины, механизмы и модели, но и целые агрегаты и производственные установки, ... приводить в действие механизмы и агрегаты, производить разборку и сборку их под руководством опытных мастеров». Экспонаты «тесно» увязывались с «актуальными реконструктивными проблемами каждой данной области, вооружая посетителя для активного участия в их разрешении».

1 Юзбашев П.А. Дворец техники и опыт иностранных музеев//Техника. 1934. 12 ноябр. (№106).

2 ОПИ ПМ Ф. 197 Оп.1 Ед.хр. 6 Л.55.

Сначала разрабатывался тематический план, а затем – экспозиционный, с учетом специфических особенностей и характера содержания самих тем, путем приспособливания показа к разнообразным профилям будущих посетителей. При подборе экспонатов разработчики опирались на экспозиционный план; типы экспонатов в показе каждой отдельной темы должны были быть не только максимально выразительными, но и достаточно разнообразными. Экспозиции предполагалось комплектовать также моделями и макетами, во многих разделах использовали диорамы и панорамы, в которых наряду с плоскостным художественным панно использовались как натурные экспонаты, так и части отдельных технических устройств.

В 1934 г. Управление ДТ приступило к изданию серии методических материалов под названием «Материалы по организации Дворца Техники». Небольшим тиражом (100–200 экземпляров) было выпущено три публикации: Выпуск I. Г.Л.Малицкий. «Методические материалы по типологии экспонатов. Часть I.», Выпуск II. «Методические материалы по вопросам истории техники. Под редакцией В.Т.Дитякина», Выпуск III. Г.Л.Малицкий. «Методические и инструктивные материалы по экспозиционным вопросам».

Обширный массив документов, вобравший в себя переработанный опыт отечественного и зарубежного музейного строительства первой трети XX столетия не потерял своего значения и по сей день. Глубоко проработанные планы организации музейного пространства частично проросли в экспозициях Политехнического музея, а экспонаты ДТ, ставшие к настоящему времени памятниками науки и техники, пополнили фонды музея.

Изучение материалов проекта ДТ позволяет охарактеризовать работы по его созданию и связанные с этим события и явления как уникальный исторический и культурный феномен, и хотя проект и его авторы были вычеркнуты по идеологическим соображениям из общественной памяти, следы этих грандиозных замыслов проявились в последующей истории страны в различных сферах деятельности.

Л.Н. Бакаютова (Санкт-Петербург)

**Специфика музейной деятельности
научно-технического музея
(или История модернизаций Центрального музея связи)**

История модернизаций

Музейное дело можно назвать формой сохранения и передачи культурного наследия от поколения поколению. Даже при сегодняшнем развитии научно-технического прогресса и средств коммуникации ничто не может заменить человеку созерцания подлинных предметов — памятников старины. Их можно увидеть в музеях. Это значит, что музеи нужны людям. А пока существуют музеи, будет актуально изучение истории музейного дела, истории музееведческой мысли.

История создания Центрального музея связи, музейных модернизаций и этапов его становления в соответствии с требованиями времени и влиянием культурологической среды на принципиальный подход к деятельности Музея связи являются темой выступления на конференции, посвященной истории и современности российских музеев.

После завершения Политехнической выставки в Москве 1872 года были приняты основополагающие решения о создании музеев, которые успешно работают до настоящего времени, один из них – Телеграфный, на базе которого и создан Центральный музей связи. Карл Карлович Людерс, возглавлявший Телеграфный Департамент России, в своём письме от 11 сентября 1872 года Николаю Павловичу Мансурову, директору Департамента Общих Дел Министерства Внутренних дел России, высказал и обосновал мысль об учреждении «Телеграфного музея». Образовать постоянный Музей в Санкт-Петербурге предполагалось из предметов, составлявших экспозицию телеграфного отдела Политехнической выставки.

Телеграфный музей

Телеграфный музей открылся для посетителей в 1877 году. Стараниями Карла Карловича Людерса Музей активно комплектовался новыми экспонатами, которые присылались отовсюду. В подтверждение этому в Центральном музее связи хранятся письма К.К. Людерса и ведомости на передачу в Музей

различных телеграфных аппаратов и принадлежностей к ним, сметы на изготовление специальной мебели и другие исторические документы. Среди экспонатов нового Музея, поступивших после закрытия Политехнической выставки, были стрелочные телеграфные аппараты системы В.Сименса, работавшие на линии С.-Петербург – Гатчина и на Варшавской ж.д.; электромагнитные аппараты с круглой клавиатурой, обслуживающие телеграфную линию С.-Петербург – Москва; имелся в Музее и автоматизированный телеграфный типоаппарат фирмы Сименс и Гальске 1862 г., действовавший некоторое время на этой же линии и вышедший из обращения после появления более быстрого аппарата Уитсона. Кстати, эти аппараты сохранились до настоящего времени и, после тщательной реставрации 2004 года, представлены в экспозиции «Телеграфная связь». В начале 80-х г. г. в Музее создается телефонный отдел.

Первым «заведующим музеем и библиотекой» временно назначили Николая Евстафьевича Славинского, литератора, публициста, вернувшегося из Соединённых штатов Америки и обратившего на себя внимание серией удачных публикаций об американской жизни русских переселенцев. Н.Е.Славинский руководил музеем вплоть до своего переезда на жительство в Симферополь в 1911 году.

Почтово-Телеграфный музей

В 1884 году, после объединения Почтового и Телеграфного Департаментов в одно ведомство, собрание знаков почтовой оплаты, и почтовые коллекции были переданы в Телеграфный Музей, где в связи с этим был открыт почтовый отдел. С данного момента Музей стал называться Почтово-Телеграфным. Его фонды пополняются значительным количеством документов и предметов по истории почты. 1884 год также считается датой основания Государственной коллекции знаков почтовой оплаты. К моменту переименования музея в Почтово-Телеграфный, его коллекции значительно пополнились. Первоначально Музей собирал и хранил те марки, которые присылались «добровольцами», не имея ни обменного фонда, ни средств для приобретения филателистического материала. Этими обстоятельствами на долгие годы предопределилось отсутствие в коллекции и подготовительного материала к выпускам, и уникальных марок, которые уже в 80-90 гг. XIX века были выявлены и осели в коллекциях частных лиц.

Начиная с 1891 года Музей принимает участие в различных выставках, в том числе и международных. Эта традиция сохраняется до настоящего времени.

В 1900 году происходят крупные поступления экспонатов русского телеграфно-телефонного отдела Всемирной выставки в Париже в фонды музея. После закрытия Всемирной почтовой выставки в Чикаго 1909 года, представленные от России экспонаты, заказанные Главным управлением Почт и Телеграфов, также были направлены в Музей.

В 1911 году Максимилиан Юльевич Шедлинг сменил Н.Е.Славинского, который возглавлял Музей в течение 34 лет. Максимилиан Юльевич также был редактором ПТЖ в 1910 – 1917 гг. и в целом отработал в связи 52 года. Под его руководством в Музее был создан каталог музейных предметов, который до настоящего времени даёт представление о коллекциях, источниках поступления экспонатов в Музей и его деятельности.

На 1914 год в составе телеграфного отдела Музея уже имелись экспонаты, относящиеся к беспроволочному телеграфу — радио.

Почтово-Телеграфный музей Наркомата Почт и Телеграфов

Главная тема послереволюционного строительства в нашей сфере – сделать доступными все сокровища для трудящихся масс, а именно — превратить «музеи-кунсткамеры» и «мёртвые хранилища» в «инструменты культурной революции». И хотя просветительское понимание предназначения музеев имело в России более чем 200-летнюю традицию, революционные деятели склонны были провозглашать свои идеи как абсолютно новые.

В 1917 году попытка Музея расширить экспозицию не увенчалась успехом. В результате по решению Наркомпроса Музей был в мае 1918 года переведен в помещения бывшего дворца Великого Князя Николая Михайловича на Дворцовой набережной, 18. В новом Положении о Музее предусматривалось создание Попечительского совета, куда входили представители почтово-телеграфного ведомства и научных учреждений. Дальнейшие же события поставили перед Музеем другие задачи.

После переезда правительства в Москву в 1918 году коллегией Наркомпечтателя РСФСР для того, чтобы Музей находился ближе к ведомству и профессиональным организациям, было решено перевезти и его. На улицу Петровка, дом 3 (у Кузнечного Моста) было перевезено две трети экспонатов из фондов хранения, после чего выяснилось, что Музей негде разместить. Кроме того, на складе, где хранилось имущество Музея, случился пожар и часть экспонатов сгорела, а другая была повреждена. В сентябре 1922 года было принято постановление о возвращении Музея в Петроград. Так Музей, после утраты и повреждения части своих экспонатов, возвратился обратно в Петроград на Почтамтскую улицу, 17.

В ноябре 1924 года Музей окончательно переехал в бывший дворец канцлера князя Александра Андреевича Безбородко, занимавшийся прежде Почтово-Телеграфным Департаментом, Министерством Почт и Телеграфов Российской империи, позднее — Наркомпочтелем РСФСР и Северо-Западным управлением связи, и расположенный по адресу Почтамтская улица, 7. Музей занял площадь 640 кв. м — Большой Парадный зал и Аванзал.

Музей Народной Связи

В 1923 году при Музее создаётся Совет, в который вошли представители Северо-Западного управления связи, Электротехнического института, Научно-испытательной станции, Главнауки, войск связи Красной Армии, научные сотрудники Музея, Треста слабого тока, аппарата Уполномоченного по филателии и банкам, а также Северо-Западного Областного управления Союза Связи.

По новому положению в составе Музея образовано восемь отделов: Почтовый, Телеграфный, Телефонный, Радио, Организации и управления связи, Труда и быта работников связи, Филателии и библиотеки. В соответствии с новым положением у него появилось новое название — Музей Народной Связи.

В 1924 году в Музее сменилось несколько директоров, прежде, чем на эту должность был назначен Александр Кудрявцев, которому в то время было всего лишь 23 года. Однако своей энергией и целеустремлённостью он очень много сделал для развития Музея. Расширяются его международные контакты и сотрудничество, коллекции пополняются экспонатами по радиосвязи. Авторитет Музея возрастает и, после переезда Севе-

ро-Западного управления связи в 1926 году в другое здание, он становится единственным обитателем здания на Почтамтской улице, 7; его площади расширяются. Увеличиваются и ассигнования на нужды Музея.

В 1928 году выходят постановления ВЦИКа и СНК РСФСР от 20 сентября «О музейной работе», где наряду с другими вновь ставится вопрос о пополнении музейных коллекций. Это обстоятельство также способствовало активизации собирательской работы Музея. Таким образом, период с 1924 по 1929 гг. был очень активным в жизни Музея. Этот период времени характеризуется и ростом авторитета и значимости музейного дела в Советской России в целом. При этом, — несмотря на работу с посетителями, включение посещений музеев в школьные программы, в образовательный процесс, — музеи как центры, собирающие в своих залах ценнейшие памятники материальной культуры, становятся также и оживлёнными центрами научно-исследовательской работы.

К сожалению, в 1930 году уйдет из Музея связи А.С. Кудрявцев, а в 1932 году в его здании разместится Научно-исследовательский институт связи (ЛОНИИС), значительно потеснив Музей.

Центральный дом техники связи

В 30-е годы, когда основным критерием оценки деятельности музеев становится массовость, всеми способами ведётся борьба за «организованного посетителя». Причём в те годы в музейной аудитории еще преобладают одиночные посетители, и поэтому основным резервом увеличения посещаемости становятся экскурсанты, а также участники массовых мероприятий и слушатели лекций, посвящённых в основном различным политическим кампаниям. Новая политическая форма работы — разрушение привычного стереотипа «музея с экспозициями». Музей «путешествует» на улице, в агитвагонах, передвижные выставки организовываются в различных местах «вне стен самого музея». Музей через выставки-передвижки прорвался к фабрике, заводу, совхозу, колхозу. Это полностью характеризует эпоху и требования времени. Посещение музеев и выставок становится престижным, таким образом, формируется новое отношение человека к окружающей культурной среде. К этому моменту назрела насущная реформа музейного дела, которая «должна состоять в наибольшем приближении к широким мас-

сам музея как такового, т.е. он (музей) не должен являться только храмом науки для немногих избранных и закрытой книгой для большинства, но одним из очагов мощного внешкольного просвещения, близким широким массам, понятным и доступным для них, говорящим на одном с ними языке».

Советская власть определила новые акценты. Новым направлением широкой демонстрации технических достижений пролетариата и трудящихся масс Советского Союза, достижений в области овладения капиталистической техникой и создания техники социализма должны были стать Дома Техники во главе с московским ДТ – «памятником великой эпохи завершения технической реконструкции СССР». Именно поэтому в 1933 году Музей Народной Связи становится структурным подразделением Центрального Дома Техники Связи, одним из его шести отделов. Из состава Музея изымается библиотека. Эксплуатацией здания занимается Ленинградское управление связи. В здании также размещаются: Дом Техники Связи (Музей), лаборатории ЛОНИИС-а, учебные помещения Военно-учебного пункта связи, Отдел управления связи, красочные мастерские, жилконтора домов связи. Центральный Дом Техники Связи просуществовал до 1937 г.

К концу 30-х многие недостатки в работы музеев, их массовой политико-просветительской работы объясняются саботажем, вредительством, происками «врагов народа». Дежурной становится тема бдительности.

Как говорится в материалах музейной переписки: «После опубликования в 1936 г. указаний и решений Партии и Правительства об ошибках на историческом фронте и преподавании истории старая экспозиция не могла уже больше быть терпима». Перед работниками Музея была поставлена задача — разработать план новой экспозиции, в которой были бы устранены недостатки существовавшей ранее, и которая показывала бы историю и современное состояние «в марксистском понимании». В 1938 г. утверждается проект новой экспозиции по тематическому принципу и вновь ставится вопрос о расширении экспозиционных площадей. В 1938-39 гг. впервые была проведена полная инвентаризация фондов и введена карточная система учета Государственной коллекции.

Решением ЦИК РСФСР от 20 марта 1935 г. здание бывшего дворца Безбородко как архитектурно-художественный памятник берётся под государственную охрану. Вновь встает вопрос

и о его капитальном ремонте. Решению этого вопроса помешала Великая Отечественная война, на пять лет остановившая работу Музея и прекратившая деятельность по его развитию.

Центральный музей связи имени А.С. Попова

Многие предвоенные планы Музея не были осуществлены, война внесла и здесь свои коррективы. Музей и ЛОНИИС были объединены под единым руководством в военный объект, здание сильно пострадало в результате попадания снарядов во время артиллерийских обстрелов. Война нанесла Музею большой урон, пострадали его экспонаты. Часть экспонатов, подготовленных к эвакуации и находившихся на железнодорожной платформе, пострадало от пожара. Аппараты связи, пригодные для использования в воинских частях для учебных и боевых целей, были переданы фронту.

Тем не менее, советское государство дорожило и гордилось музеем связи. Уже в 1944 году Наркоматом связи принимается решение о ремонте здания Музея и восстановлении его экспозиций, а в мае 1945 года в ознаменование пятидесятилетия изобретения радио Александром Степановичем Поповым Музею присваивается его имя. Первая практическая система беспроводной передачи радиосигнала на расстоянии, впервые в мире продемонстрированная А.С. Поповым на собрании Русского Физико-Химического общества в Санкт-Петербургском университете 29 апреля (7 мая) 1895 года, находится на хранении в Центральном музее связи и составляет гордость его коллекции радиосвязи.

Сразу же после окончания войны здание было восстановлено, и первые послевоенные экскурсии для специалистов уже проходили здесь в 1949 году, однако настоятельно требовались более серьезный ремонт и реставрация. В Музее работали как штатные, так и нештатные сотрудники-корреспонденты.

После окончания Великой Отечественной войны в Музее, возглавляемом директором Константином Александровичем Горминым, начался процесс возрождения и возвращения к предвоенным планам развития. Это, в первую очередь, привело к постановке вопроса о создании Ученого совета при ЦМС для оказания научно-технической помощи в его текущей работе. Совет состоял из 13 человек, в их числе были такие прославленные учёные как чл.-корр. АН СССР М.А. Шателен, чл.-корр. АН СССР В.П. Вологдин, другие известные люди.

В 1950 г. открывается для посетителей первая часть экспозиции Центрального музея связи — «Исторический отдел», двумя годами позже — отдел «Связь в СССР». Одновременно с этим Музей ведет систематическую научно-исследовательскую, собирательскую и выставочную работу. Продолжается научное, творческое и деловое сотрудничество с ЛОНИИС-ом, ЛОУМС-ом, Ленпочтамтом, Городской и Областной дирекциями «Союзпечати», дирекцией ЛГРТС, Ленинградским Центральным телеграфом, ЛЭИС-ом, УЛГТС и НИИ №380. К началу 1959 года в Музее создается библиотечный совет.

К 1972 г., году столетия со дня основания Музея, в его составе работало восемь отделов: Радиосвязи, Радиовещания и Телевидения, Космической и Спутниковой связи, Телефонной и Дальней связи и Кабельно-линейных сооружений, Телеграфной связи, Почтовой связи, Документальных и аппаратурных фондов, Знаков почтовой оплаты, Научно-просветительской массовой работы, а также Научно-техническая библиотека с историческим фондом по всем тематическим разделам связи. Несмотря на широкую просветительскую работу, в связи с аварийным состоянием здания, в 1974 году было принято решение о закрытии Музея для посетителей. Музейные экспозиции были разобраны, что вызвало существенную перестройку его деятельности с акцентом на выездные выставки.

В середине 90-х финансирование госбюджетных организаций потерпело крах. В Центральном музее связи имени А.С.Попова стали возникать новые проекты и направления финансирования с привлечением ведомственных средств, созданием фондов и новых способов работы музея. Дело серьезно осложнялось также тем, что Музей располагается в здании-памятнике архитектуры федерального значения, которое находилось в аварийном состоянии. Требования же по восстановлению дворца со стороны организаций по охране памятников архитектуры были весьма высоки, и предполагали такие же высокие финансовые вложения. Начался период экспериментов, поиска финансирования и отработки способов взаимодействия со спонсорами, которые не всегда оправдывали взаимные ожидания. В дополнение ко всему Центральный музей связи имени А.С.Попова с 1998 года был лишён даже самого минимального бюджетного финансирования, включавшего ранее лишь крошечную заработную плату горстки преданных сотрудников, не бросивших музейную работу даже в самые трудные времена.

Новая эра Музея

Миллениум привнёс необходимые позитивные изменения в судьбу Центрального музея связи:

- По инициативе Мининформсвязи РФ в 2000 году была подготовлена программа развития, на основании которой принято решение о возрождении главного Музея отрасли, ему был возвращён государственный статус и бюджетное финансирование.

- Для возрождения Музея была на практике использована схема смешанного финансирования объектов культуры. На реконструкцию были частично выделены бюджетные средства. Основная нагрузка по финансированию реконструкции здания и возрождения Музея легла на вновь созданный для этой цели «Российский Фонд Истории Связи». Учредителями Фонда стали: ОАО «Связьинвест», ОАО «Телекоминвест», ОАО «Концерн «Научный центр», ОАО «Телеком», ФГУП «Космическая связь». Попечительский совет возглавил министр информационных технологий и связи Л.Д.Рейман. Для реализации проекта крупнейшим телекоммуникационным компаниям, работающим в России, была предложена приоритетная программа благотворительной деятельности по возрождению Центрального Музея связи на период 2000-2005 г.г.. Заказчиком проекта выступил ФГУП «Связьстрой».

- Реконструкция здания ЦМС имени А.С.Попова была включена в федеральную адресную инвестиционную программу к 300-летию г. Санкт-Петербурга. Здание Музея реконструировалось в соответствии с современными требованиями к инженерной инфраструктуре и техническому оснащению рабочих мест и экспозиций Музея. Музей в значительных объемах пополнился современным оборудованием и приборами техники связи, как в виде технической поддержки, так и в виде экспонатов, поступление которых в 1974 году было приостановлено.

- Под руководством Комитета ГИОП выполнена частичная реставрация и консервация архитектурной отделки парадных залов дворца. Пространства внутренних дворов здания Музея преобразованы в современные атриумы, позволяющие расширить экспозиционные площади и зону музейных услуг. Особый эффект представляет собой гармоничное сочетание инновационных подходов к дизайнерскому оформлению экспозиции в стиле High-Tech и исторической среды дворца А.А.Безбородко

– памятника архитектуры последней четверти XVIII века постройки Джакомо Кваренги.

Работы по возрождению Музея были завершены в срок. Впервые 23 мая 2003 года в музее были проведены мероприятия по празднованию 300-летнего юбилея Санкт-Петербурга, а уже в декабре Центральный музей связи распахнул свои двери для первых посетителей. На обозрение была представлена новая экспозиция, позволяющая заглянуть в историю, познакомиться с современными достижениями в области связи и даже поразмышлять о будущем отрасли. Впервые стало доступным для широкого круга посетителей ознакомление с раритетами знаков почтовой оплаты России.

Центральный Музей связи имени А.С.Попова – один из старейших технических музеев мира, его богатейшие фонды представляют собой собрание документальных и вещевых коллекций по истории почтовой, телеграфной, телефонной связи, радиосвязи и радиовещания, телевидения, космической связи и современных средств телекоммуникации. Ознакомлению с ними в возрожденном Музее помогает эффективное использование современных информационных технологий, программного обеспечения и мультимедийных продуктов в экспозиции и на рабочих местах. Музейные коллекции регулярно пополняются экспонатами от спонсоров, дарителей, предприятий связи, в т.ч. материалами ИТЦ «Марка», а также марками, выпускаемыми в странах-членах ВПС. Музей, в своем качестве центрального, стремится осуществлять методическую помощь музеям предприятий и организаций отрасли. Мы рассказываем о нашем опыте, проводим методические занятия для сотрудников музеев отрасли. Так, например, весной 2005 года реализован совместный проект с ФГУП «Почта России» по организации музейного дела в филиалах ФГУП «Почта России».

Техническое оснащение Центрального музея связи после реконструкции позволяет обеспечить надёжный учёт и хранение музейного фонда для будущих поколений. А плодотворное сотрудничество со спонсорами-коммуникационными компаниями, позволяет не только поддерживать Музей с финансовой стороны, но также содействует пополнению музейных коллекций историческими и современными экспонатами.

Центр общения

Современный Музей – это и хранилище предметов материальной культуры, квинтэссенции знаний и достижений человечества, созданное для ознакомления с ними все новых и новых поколений людей, это и место встреч и общения, обмена мнениями, развлечений. Это своеобразный центр коммуникаций. По своему характеру музеи преследуют различные цели. Музей отдельной отрасли народного хозяйства, подобно музею связи, служит научным подспорьем и путеводителем при специальном изучении отрасли.

Помимо собирания, изучения и демонстрации достижений человеческой мысли в области развития техники связи за всю историю человеческого существования, Центральный музей связи призван знакомить широкую публику со связной тематикой на «адаптированном уровне», понятном для любого посетителя, вне зависимости от его возраста и социального положения, а также отвечать интеллектуальным и техническим запросам специалистов.

С момента закрытия Центрального музея связи имени А.С.Попова в 1974 году выросло несколько поколений молодых людей, понятия не имеющих о существовании такого замечательного технического Музея в Санкт-Петербурге. А ведь именно возможность познания, основанная на визуальном и интерактивном опыте, является тем самым механизмом практического восприятия, воспроизведения и модернизации, призванным инициировать техническое творчество молодёжи и создавать инновационное мышление.

Центральный музей связи имени А.С.Попова сегодня, базируясь на своём современном возрождении и восстановлении утраченных за долгие годы позиций, становится культурным, историческим и просветительским центром отрасли «Связь», он предоставляет научным учреждениям, компаниям и обществам, работающим в отрасли и в регионе, специальную «среду» для проведения различного рода важнейших мероприятий:

- международные выставки-форумы «Инфоком Северо-Запад».
- заседания Регионального Союза связистов,
- международные форумы «Почтовая тройка»,
- семинары и фестивали,

- конференции по проблемам развития инфотелекоммуникационного сектора и инфраструктуры связи в рамках Петербургского международного экономического форума,
- выставки тематические и современного искусства

Как хранитель истории отрасли Музей отмечает памятные даты и исторические события. В мае 2005 года, в честь памятной даты в истории радио у нас была проведена международная научная конференция «Радио – связь времен. 110 лет изобретения радио». Юбилей радио Музей отметил также первым выходом в эфир радилюбительской станции RK1A с позывным кодом «Центральный музей связи», работа которой восстановлена в новой экспозиции. К 60-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне музейными специалистами была подготовлена и открыта выставка «Связисты — Победе»; в Почтовом отделении музея происходило памятное гашение марок, посвященное этой знаменательной дате. Замечательным подарком для ветеранов-связистов стал телемост между Музеем и Министерством информационных технологий и связи РФ, в ходе которого министр Л.Д. Рейман обратился к ветеранам с приветственной речью.

В круг задач, решаемых Центральным музеем связи имени А.С. Попова, входит и воспитание нового поколения связистов. Именно поэтому в стенах музея часто бывают встречи со студентами университета телекоммуникаций. В Парадном зале музея традиционно проходит торжественная церемония вручения дипломов выпускникам различных факультетов Университета. Международные студенческие конференции, конкурсы и мероприятия для учащихся средних специальных учебных заведений, выставки и фестивали для детей, проводимые в атмосфере мира коммуникаций – всё это стало возможным сегодня в Музее, возрождённом буквально из руин на средства связистов. У нас успешно проходят Олимпиады по информационным технологиям МАДО, конкурсы юных связистов, мероприятия для радилюбителей. С большим удовольствием приходят в Музей школьники. «Детские дни в Петербурге» стали хорошей традицией в нашем Музее. В рамках программы фестиваля проходят мероприятия и для детей, и для педагогов и родителей.

Мы демонстрируем нашим посетителям: историю почтовой, телеграфной и телефонной связи, радиосвязи, мобильной связи, коммутационный зал, зал современных услуг связи, со-

кровищницу знаков почтовой оплаты. В работе находятся экспозиции радиовещания и телевидения, физических явлений электросвязи и сетей и линий связи. Музей использует коллекционный способ подачи экспозиционного материала с учётом тематики и хронологии событий. В интерактивном режиме работают технические средства поддержки экспозиций, и отдельные экспонаты, которые в игровой форме дают возможность юным посетителям познакомиться с физическими явлениями и процессами, виртуально путешествовать в мир связи.

Интернет-центр и Почтовое отделение привносят дополнительный интерес к пребыванию в стенах Музея, делая посещение ещё и памятным. У нас можно отправить открытку со специальным штемпелем Центрального музея связи или приобрести музейные сувениры. У Музея два веб-сайта, на страницах которых рассказывается о коллекциях, истории развития средств связи, новостях и событиях из жизни Музея. Кроме того, гости этих сайтов могут ознакомиться с предстоящими знаменательными датами в истории связи, посетив раздел «Календарь памятных дат».

Стараясь отвечать интересам широкого круга посетителей, Музей сегодня стремится к различным инновациям, демонстрации интерактивных экспонатов, способных в игровой форме продемонстрировать в том числе — путём демонстрации предметов современных течений в искусстве. Возможность обмена арт-письмами стала поводом к рождению отдельного направления в художественной культуре и создала условия для собирания новой коллекции искусства почтовых отправлений. Центр мэйл-арта Музея ежегодно проводит выставочные программы «Мэйлартиссимо», привлекающие к участию художественные круги Санкт-Петербурга, Москвы и зарубежных стран.

Модернизация музейной деятельности, огромная работа по созданию новых экспозиций делает наш Музей интересным и для работников музеев.

Музей - хранитель традиций

Традиции международных связей и сотрудничества, обмена зарубежной корреспонденцией и выставками существовали в российском музее связи с момента его основания. Сегодня Центральный музей связи поддерживает дружеские отношения со своими коллегами – музеями связи других стран. Начиная с 2000 года, когда решение о возрождении Центрального музея

связи было принято, вновь оживилась и его международная активность. В настоящее время Музей является членом целого ряда российских и международных творческих и музейных организаций: Санкт-Петербургского союза творческих музейных работников, Союза музеев России, Международной Ассоциации Музеев транспорта и связи (IATM) Международного комитета ИКОМ, Международной конференции музеев связи Европы (ЕСЕСОММ), Всемирного клуба элитарной филателии, Комиссии по истории радиотехники, электроники и электросвязи Центрального Совета НТОРЭС, исторической комиссии Санкт-петербургского НТОРЭС, Санкт-Петербургского отделения Национального объединения историков естествознания науки и техники, Ассоциации технических музеев РФ, Партнёрства для развития информационного общества России «ПРИОР», Ассоциации музеев космонавтики России, организации АДТИТ (Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии) и др. Несмотря на ограниченные человеческие ресурсы, Музей ведёт широкую популяризаторскую деятельность, направленную на продвижение недавно ещё забытого музея в мировой музейной метасистеме.

11 сентября 2007 года исполнится 135 лет со дня основания Центрального музея связи и 130 лет со дня открытия первой экспозиции Телеграфного музея. А 1 января 2008 года исполняется 150 лет первой российской почтовой марке, уникальный экземпляр которой хранится в нашем Музее.

Конечно, справиться с таким огромным объемом работы силами одного только коллектива Музея невозможно. Многие программы и мероприятия проходят в тесном партнерстве, прежде всего, с Мининформсвязи, а также предприятиями и научными подразделениями отрасли, Международной ассоциацией дополнительного образования, Университетом телекоммуникаций, учреждениями культуры, которых мы особенно благодарим за постоянную поддержку и помощь.

В завершение доклада приглашаю всех в мир связи Центрального музея связи имени А.С.Попова.

Г.Р. Назипова (Казань)

«Музейный бум» в Поволжье и Приуралье в конце XIX – начале XX вв.

Рубеж XIX и XX веков в истории музеев не только России, но и всего мира известен так называемым «музейным бумом».

Под «музейным бумом» понималась тогда та ситуация в культурной жизни многих стран мира, когда наблюдался повсеместный рост числа музеев. Процесс этот был вызван к жизни самой эпохой, которая характеризовалась общей демократизацией общественной жизни. Музеи к тому времени заняли прочное место в культурной жизни, они стали, как отмечал в 1919 году известный музейный деятель Н.И. Романов, «новыми школами духа» и в таком виде могли появиться лишь «только в последние одушевленные демократическими мыслями десятилетия».¹

Процесс создания новых музеев охватил и российскую глубинку, где он имел свои особенности. Изучение этих особенностей тем более важно в настоящее время, когда все более прочные позиции в науке занимает историческое регионоведение. Особый интерес с точки зрения истории культурной жизни российской провинции приобретает изучение регионального музейного дела.

Особенности «музейного бума» в Поволжье и Приуралье не были до сих пор предметом специального исследования, хотя нельзя утверждать, что история ряда музеев губернских центров этого региона не изучена.²

Поволжье и Приуралье – исторически сложившаяся территория на карте Российской Федерации, расположенная в бассейне крупных европейских рек: Волги, Камы, Вятки и Белой, геополитическое положение которой на стыке степи и леса спо-

1 Романов Н.И. Местные музеи и как их устраивать. – М., 1919. – С. 10.

2 Харитонова Е.Д., Серова С.В. Пермский областной краеведческий музей: исторические очерки. – Пермь, 1990; Назипова Г.Р. Казанский городской музей и его роль в культурной жизни Волжско-Камского края (конец XIX – начало XX вв.) – Дисс ...кандидата ист. наук. – Казань, 1991; Хохлов А.А. О времени появления первых музеев на территории Вятской губернии//Вятская земля в прошлом и настоящем. – Киров, 1999; Музейное строительство на рубеже XIX–XX веков: Материалы научной конференции. – Нижний Новгород, 2000 и др.

собствовало сосуществованию разных культур живущих здесь финно-угорских, тюркских и славянских народов, что несомненно составляет главную отличительную черту этого региона в историко-культурном аспекте. Большое значение имеет и то, что здесь два мира – азиатский и европейский – сосуществовали во взаимосвязи, и в то же время довольно обособленно, две культуры соприкасались, но развивались параллельно до определенного времени, таким временем и стал конец XIX века, а особенно начало XX века, когда влияние европейской культуры на азиатскую стало решающим и предопределило европеизацию жизни региона.

Специфика региона, характеризующегося многообразием культур, стала здесь основой для профилизации научных исследований, в которых немалое место занимали вопросы этнографии. В музейном деле это своеобразие предопределило состав музейных коллекций.

Неслучайно в эти годы учеными Казанского университета во главе с профессором Б.Ф. Адлером предпринимаются попытки создания в Казани восточного музея, который должен был стать единственным в России музеем прежде всего мусульманской культуры. Идея не увенчалась успехом, однако выразилась в организации в 1912 году выставки коллекции казанского коллекционера Л.О. Сиклера, подавляющее большинство в которой занимали этнографические предметы по татарам.

Своеобразие музеев региона заключалось в том, что многие музейные собрания включали в себя уникальные коллекции, характеризующие культуру народов этого края. Важно подчеркнуть, что в условиях процесса европеизации культурной жизни российской глубинки региональные музеи, и в том числе рассматриваемого края, стали тем общественным институтом, который позволял сохранять историко-культурное наследие этого многонационального региона.

«Музейный бум» в Поволжье и Приуралье, как и в стране и в мире, выразился прежде всего в количественном росте музеев¹. Однако он стал качественно новым этапом в истории му-

1 Не только в России в ее различных регионах появлялись новые музеи, в начале XX века они создавались во всем мире, только по официальным данным, в США их насчитывалось 350, в Германии – более 500, в Англии – 250, не отставала и Россия, где было 213 музеев, в то время, как в прошлом столетии число музеев в перечисленных странах исчислялось лишь несколькими десятками. Приведенные цифры далеко не отражают всей картины гранди-

зейного дела и основывался на всем предшествующем музейном опыте. Ко времени начала «музейного бума» в регионе оно уже прошло определенные этапы развития.

Первыми общественными музеями здесь были кабинеты учебных заведений (при народных училищах, гимназиях и т.д.)¹, возникшие еще в XVIII веке. В первой половине XIX века их число увеличивается. Наряду с этими «протомузейными учреждениями», как их называют современные музееведы,² в стенах Казанского университета были созданы первые общественные музеи и кабинеты музейного типа, оказавшие существенное влияние на развитие музейного дела не только в Казани, но и во всем регионе (минц-кабинет, кабинет редкостей, натуральный кабинет и др.). В 1830-е годы создаются первые музеумы в таких губернских центрах как Вятка, Оренбург, Симбирск, Астрахань.

Следующий этап в развитии музейного дела в регионе – 1860-1890-е годы – характеризуется, как и повсеместно в стране организацией музеев местного края³.

Первыми ласточками в этом процессе здесь стали публичные музеи в Уфе (открыт при статистическом комитете в 1864 году) и в Вятке (открыт при публичной библиотеке в 1866 году). В последующие десятилетия процесс создания музеев активизировался: в 1885 году открылся естественно-исторический музей в Нижнем Новгороде и художественный Радищевский музей в Саратове, в 1886 – исторический музей Саратовской ученой архивной комиссии, в 1888 – публичный музей в Самаре, в

озного музейного строительства в начале бурного XX века, так как многие музеи не вошли в официальные данные.

Профессор Казанского университета Д. И. Нагуевский, стоявший во главе нумизматического музея университета, в 1906 году выпустил специальную книгу, посвященную анализу «музейного бума» в различных городах мира. См. о «музейном буме» в мире и России: Нагуевский Д. Из жизни музеев. – Казань, 1906; а также: Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917-первая половина 60-х гг.): Научно-методические рекомендации. – М., 1988.

1 При первой в России Казанской гимназии, основанной еще в 1768 году также был свой музей, куда в частности собирались древности с Болгарского городища.

2 Музейное дело России. Под ред. Каулен М.Е.- Москва, 2003. – С.64.

3 Равикович Д.А. Музеи местного края во второй половине XIX – начале XX вв.(1861-1917)//Очерки истории музейного дела в России. – вып.2.- М., 1960.

1890 – Пермский научно-промышленный музей, в 1895 году – Казанский городской научно-промышленный музей, музей при Симбирской ученой архивной комиссии и т.д. В большинстве своем это были комплексные краеведческие музеи.

Конец XIX - начало XX века в отличие от предшествующего времени характеризуется количественным ростом числа музеев, когда создавались музеи не только в губернских, но и в уездных и даже волостных центрах. Существенно увеличилось и число разных типов музеев, наряду с комплексными, художественными, стали создаваться педагогические, кустарные, церковные, военные и другие музеи. Продолжалось создание музеев в учебных заведениях (гимназиях, реальных училищах и т.д.)

Процесс создания музеев следует считать назревшим. Создатели музеев – личности, как правило - образованная интеллигенция, образованное меньшинство, которое заинтересовывало и представителей разных слоев общества делом создания музея (чиновников, купцов, ремесленников и т.д.) – все они осознавали свою историческую миссию - нести просвещение, знания в народ, внедрить эти знания, с тем, чтобы поднять уровень развития общества на более высокую ступень. Этой мыслью, свойственной российской интеллигенции, мыслью о самопожертвовании, о своем высоком нравственном долге перед народом проникнут весь XIX век и начало следующего – XX века.

Музей, как социальный институт для такой высокой миссии наиболее подходящее средство. Здесь – наглядность, доступность, демократизм... Здесь – возможность приложить свои знания, умения, отдать их безвозмездно обществу, народу. Идея просвещения стала основой для создания многих музеев. Демократизм музеев выражался в их общедоступности – как правило, вход в музеи был бесплатным для многих категорий посетителей, не было ограничений в доступе в музеи ни по половым, ни по возрастным, ни по национальным или конфессиональным признакам, не существовало и образовательного ценза.

Глубокий демократизм пронизывал и всю внутреннюю жизнь музеев, что выражалось в коллегиальности управления ими. Все вопросы внутренней жизни музеев обсуждались сообща на заседаниях коллегиальных органов (комитетов, обществ, советов), решения их становились общественным достоянием, поскольку широко информировались через местную прессу, печатались в издаваемых печатных органах музеев.

В изучаемое время вновь активизировалась музейная деятельность в Вятке, где помимо земского музея при реальном училище были созданы в 1892 году – кустарный, в 1899 – музей при Вятской епархиальной библиотеке, в 1909 – художественно-исторический музей, в 1911 – городской школьно-педагогический музей, в 1912 году – Трифоновский церковно-археологический музей. В уездном городе Сарапуле Вятской губернии в 1909 году открылся музей уездного земства, в 1910 году в слободе Кукарка – естественно-этнографический музей Кукарского общества образования.¹

В Перми активную деятельность продолжал Пермский научно-промышленный музей. В 1905 году здесь создается передвижной сельскохозяйственный музей-выставка, деятельность которого имела большой успех и сыграла свою роль в просветительстве.²

В Нижнем Новгороде помимо Нижегородского историко-художественного музея, открытого в 1896 году на основе Петровского исторического музея и Нижегородского художественного музея, в 1903 году создается педагогический музей при дирекции народных училищ Нижегородской губернии и другие музеи.

В Самарской губернии наряду с Самарским публичным музеем были открыты в 1910 году родоноведческий музей в селе Атмисс, в 1914 году – были созданы педагогические музеи – при Самарской дирекции народных училищ и музеев общества содействия внешкольному образованию и т.д.

В Саратове наряду с созданным в 1885 году на основе значительного дара художника Боголюбова Радищевским художественным музеем, открытым в 1886 году историческим музеем Саратовской ученой архивной комиссии, стал действовать Са-

1 См.: Открытие Вятской епархиальной библиотеки.- Вятка, 1899.- С.7; Луппов П.Н. История города Вятки.- Киров, 1958, *Хохлов А.А.* О времени появления первых музеев на территории Вятской губернии//Вятская земля в прошлом и настоящем: материалы республиканской IV научно-практической конференции (К 100-летию со дня рождения профессора А.В. Эммауского).- Киров: изд-во ВГПУ, 1999.; *Хохлов А.А.* «Хранилища муз» (Музеи области)//Энциклопедия земли Вятской. Том 9. Культура. Искусство. – Киров, 1999 и др.

2 Пермская земская неделя - 1907, № 1907 - стлб. 37-38, а также Иваницкий И.П. Сельскохозяйственные музеи капиталистической России./Очерки истории музейного дела в СССР. Вып.V. – М., 1963. – С. 305 и др.

ратовский музей наглядных учебных пособий и другие новые музеи.

В Казани помимо университетских музеев, созданных в первой половине XIX века, и Казанского городского музея, открытого в 1895 году, были созданы кустарный, педагогический, музей церковно-археологического общества и т.д.¹

Однако «музейный бум» выразился не только в количественном росте музеев, но и в значительной их качественной эволюции. Музеи активно стали использовать достижения научно-технического прогресса в своей основной – просветительской деятельности. Если во второй половине XIX века в музеях зачастую можно было видеть так называемые «световые (или туманные) картинки» во время чтения публичных лекций, то в начале XX века в жизнь музеев входил и кинематограф. Наиболее ярким тому примером служит созданный в 1912 году при Симбирском областном музее музейный научно-образовательный кинематограф.

В кабинете экспериментальной фонетики Казанского университета посетители могли слушать музыку народов местного края, записанную на фонограф Эдисона.²

Это был особый этап в музейном деле. На фоне общей демократизации жизни в стране музеи стремились расширить свои функции от просветительских и краеведческих задач, актуализировать свою деятельность. Музейные деятели региона все активнее ставили задачи конкретно практические – народно-хозяйственные (способствовать развитию местной промышленности, фабрично-заводской и кустарной и тем самым преодолеть экономическую отсталость). Идея эта не была нова. Еще в 1849 году профессор Казанского университета М.Я. Киттары, формулируя концепцию технологического кабинета университета, фактически первого тогда в регионе технического музея, исходил из мысли о необходимости представить в нем наиболее передовые действующие приборы и механизмы из предприятий региона, страны и мира, которые способствовали бы развитию технологии в местной промышленности.

1 О казанских музеях в начале XX века см.: Назипова Г. Накануне «золотого десятилетия». Казанские музеи в начале XX века// Казань, № 4, 2000. – С.32-40.

2 Годишный отчет о состоянии Императорского Казанского университета за 1915 год. Казань, 1915. – С. 54.

А в 1860-е годы музейные деятели региона также желали, чтобы «музей представлял живое учреждение, всегда применимое к практике».¹

В период «музейного бума» такие идеи получили дальнейшее свое развитие, что вызвало к жизни научно-промышленные и кустарные музеи.

Одержимые идеей сохранения традиционных народных промыслов многонационального региона, которые приходили в упадок в условиях быстро развивающихся капиталистических отношений, когда конкуренция с продукцией крупных фабрик и заводов делала невозможной их выживание, представители местной интеллигенции хотели открытием кустарных музеев помочь народным мастерам в сбыте их изделий, а также широко пропагандировать в обществе произведения традиционных ремесел татар, русских, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов и других народов края.

Уже имевшиеся комплексные музеи (губернские, научно-промышленные, областные) также стремились помимо своих просветительских и краеведческих задач решать такие, как разведение рыб, о чем свидетельствуют попытки создания и деятельности в начале XX века рыбопроизводных отделов при ряде музеев (Казани, Перми и др.). Этим же чисто практическим народнохозяйственным задачам была подчинена деятельность таких музеев как музеи пчеловодства.

Возникновение педагогических музеев, задача которых – содействовать развитию народного образования – также выходила за рамки чисто просветительских. Можно согласиться с мнением Е.И. Лелиной, подчеркивающей, что «концепция их развития предусматривала более гибкую многогранную и востребованную практическую деятельность»². Востребованность в педагогических музеях привела к тому, что их количество неуклонно увеличивалось, в одной только Казани их было создано в начале XX века несколько: при управлении Казанского учебного округа, при Казанском университете, при семейно-педагогическом кружке.

1 Цит.: Гурвич Н.А. Уфимский сборник в память празднования трехсотлетнего юбилея города Уфы.- Уфа, 1887.- С. 116-117.

2 Лелина Е.И. Педагогические музеи в учебных округах российских регионов второй половины XIX –начала XX в.// Проблемы исторического регионоведения: Сб. науч.статей.\Отв. Ред. Ю.В. Кривошеев.- СПб, 2005.-С.309.

«Музейный бум» характеризуется на рубеже веков не только ростом количества музеев, но и резким увеличением числа их посетителей, что было вызвано рядом причин, главной из которых были процессы общей демократизации жизни в стране. Оно в немалой степени активизировалось в эти годы, когда в стране создавалось внешкольное образование, которое означало новый шаг в развитии культуры дореволюционной России.¹

На посещаемости музея сказывалось и развитие экскурсионного дела в России. Это объяснялось тем, что, как отмечалось в издаваемом в те годы специальном журнале «Экскурсионный вестник» (1914 год, книга первая), все более и более «в общем сознании укреплялась мысль о громадном значении экскурсии в деле развития культуры и просвещения».

Кроме того, имело значение и то, что педагогика того времени ставила на первое место в познавательной деятельности принцип наглядности. Непосредственное знакомство с теми или другими историческими, географическими достопримечательностями во время экскурсии по стране, как нельзя лучше отвечало требованиям наглядности. Экскурсии выполняли задачу – «обогащать фантазию образами, облагораживать вкус, возродить любовь к прекрасному...»²

В ряду экскурсий по России немалое место принадлежало и маршрутам по Волге, а также по железной дороге. Многие маршруты были рассчитаны на посещение городов региона. Оставались туристы в специально подготовленных для них кабинетах и залах учебных заведений, где оборудовались спальни для юных туристов, организовывалось питание по предварительной договоренности с руководителями учебных заведений.

«Экскурсионный вестник» публиковал на своих страницах списки учебных заведений, которые готовы принять у себя экскурсантов. Были выработаны и специальные правила и путеводители для них, в которых немалое место отводилось описанию достопримечательностей и, в том числе, музеев.

Увеличение числа экскурсий, в первую очередь, школьных, как их называли «образовательных», было вызвано и возрастав-

1 Пархоменко Т. А. Музеи дореволюционной России во внешкольном образовании (вторая половина XIX – начало XX века). // Музей и власть. – Часть II. Из жизни музеев. – М., 1991. – С. 27 – 43.

2 Тарасов М. Экскурсия как элемент художественной культуры // Экскурсионный вестник. – 1914. - № 2. – С. 102 – 112.

шим в обществе интересом к истории и культуре, а также ростом краеведческого движения.

Расширялся и количественно круг лиц, втянутых в краеведческое движение. Музеи здесь играли особую роль. Они были призваны соединить усилия профессиональных ученых и краеведов – любителей. В музеях к непосредственной работе по сбору и обработке коллекций все больше привлекались школьники и студенты. Активными друзьями музея они становились на добровольной основе. Широкое вовлечение в практику музейной жизни учащейся молодежи – характерная черта «музейного бума» этого времени.

История музеев тесно связана с краеведением. Музеи были зачастую в определенном населенном пункте единственными центрами краеведения. Велика роль губернских статистических комитетов и архивных комиссий, краеведческих обществ и кружков в создании и функционировании музеев, которые становились объединяющим началом для активизации археологических, этнографических, природоведческих исследований местного края.

Одной из важнейших особенностей региона стала значительная роль Казанского университета в культурной жизни региона в целом, и в развитии музеев, в частности. Основанный в 1804 году первый и долгое время, единственный на всю восточную часть Российской империи, Казанский университет видел своей главной задачей не только подготовку высококвалифицированных специалистов, но и имел в виду высокую идею просветительства. С ней связано становление и развитие музейного дела в стенах самого университета. С другой стороны, многие университетские профессора и преподаватели (Н.П. Загоскин, А.А. Штукенберг, П.И. Кротов, Н.Ф. Катанов и др.) стали создателями или активными друзьями музеев – постоянные консультации по научным и музейно-краеведческим вопросам, непосредственное участие в формировании музейных коллекций, их атрибуции, в целом в функционировании музеев – вот неполный перечень наиболее ярких свидетельств роли университета в развитии музейного дела в регионе¹.

Рассмотренные во времени и пространстве, в конкретном регионе музеи становятся особенно востребованными в услови-

1 См.: Назипова Г.Р. Университет и музей: исторический опыт губернской Казани. – Казань, 2004.

ях развивавшейся в конце XIX - начале XX вв. социальной коммуникации. Тесные взаимосвязи в обществе становятся основой для развития музеев, когда в едином общественном порыве – в деле создания или деятельности музеев, – встречались разные общественные интересы, которые в конечном итоге вели к положительным явлениям в культурной жизни.

«Музейный бум» конца XIX в. стал важнейшей характерной чертой культурной жизни региона и явился основой для дальнейшего развития здесь музейного дела, особенно ярко проявившегося в «золотой век краеведения» в первой половине 1920-х годов.

Е.Ю. Степанова (Орёл)

**Орловская ученая архивная комиссия
и проблема сохранения исторических памятников
в России в начале XX в.**

Как свидетельствуют документальные источники разных эпох, в России всегда существовало определенное отношение к историко-культурному наследию. Инициаторами бережного сохранения, учета, реставрации памятников прошлого, выработки разнообразных правовых актов, направленных на урегулирование отношений в данной области, в разной степени выступали частные лица, общественные организации, государственные учреждения. К концу XIX в. стало очевидным, что на глазах русского общества разрушаются церкви, дворцы, дворянские гнезда, гибнут уникальные исторические документы, шедевры отечественной культуры. Только обсуждением проблемы сохранения культурного наследия и частичными мерами уже невозможно было справиться с ситуацией. В России требовалось разработать полноценную государственную программу сохранения памятников исторического и культурного наследия, содержание которой определили бы законодательные документы (и, прежде всего, закон об охране памятников), специальные государственные учреждения, ответственные за сохранность памятников старины, научные общества, комитеты и комиссии, с четко очерченными функциональными обязанностями.

Конкретным шагом к формированию единой системы охраны памятников истории и культуры в России можно считать создание в 1884 г. губернских ученых архивных комиссий. Они были учреждены на основании положения Комитета министров от 13 (25) апреля т.г. «Об учреждении ученых архивных комиссий и исторических архивов» и были призваны урегулировать ситуацию с охраной древностей в провинции. Как известно, местные власти практически не уделяли внимание этой проблеме, хотя определенные предписания получали из столицы. Ученые архивные комиссии, являясь общественными организациями, по сути, заменили собой региональные государственные органы охраны памятников старины. С 1885 по 1917 гг. архивные

комиссии открылись в 37 губерниях и областях.¹ Научные интересы членов комиссий охватывали широкий спектр проблем местной истории. Их усилия были нацелены на обследование края, сбор сведений об известных памятниках и их изучение, обнаружение новых, составления археологических карт губерний, сбор и научная обработка исторических документов, реставрация архитектурных объектов, изучение фольклора, открытие архивов и музеев. Так, председатель Тамбовской архивной комиссии А.Н. Норцев выделял три направления деятельности комиссии: архивное (организация исторических архивов), археографическое (публикация документов) и археологическое (раскопки, изучение древностей своего края).²

В качестве эксперимента одним из первых появилось подобное учреждение в Орловской губернии. К сожалению, сведений о деятельности Орловской ученой архивной комиссии немного. Отсутствуют систематизированные сведения о сохранившихся учредительных и иных документах комиссии; никто не предпринимал попытки глубокого анализа исследовательских материалов, подготовленных ее членами; отрывочны сведения о состоянии и оценке конкретных шагов комиссии в деле сбора сведений о памятниках древности и подготовки реестров историко-культурных объектов для общего списка памятников России. Сегодня мы располагаем сведениями общего характера, выявленными в ходе кропотливой работы местными краеведами и научными сотрудниками Орловского краеведческого музея.

Члены Орловской ученой архивной комиссии проводили серьезные научные исследования и занимались разнообразной практической деятельностью. К их числу можно отнести организацию и проведение археологических раскопок, выявление и изучение документальных материалов, организация архива и губернского музея, систематизация исторических, этнографических, экономических сведений об Орловской губернии, публикация материалов исследований в издаваемом комиссией издании – «Труды Орловской ученой архивной комиссии». Постоянными членами архивной комиссии и авторами научных

1 Полякова М.А. Охрана культурного наследия России: учеб. пособие для вузов. – М.: Дрофа, 2005. – С. 121.

2 Размустова Т.О. Губернские ученые архивные комиссии и изучение памятников археологии в дореволюционной России// Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры: Сб. науч. тр. НИИ культуры. – М., 1990. – С. 91.

работ были известные и уважаемые деятели – Г.М. Пясецкий, А.Н. Шульгин, А.С. Тарачков, А.Т. Пупарев, А.К. Юрасовский, протоиерей о. Илья Ливанский и другие.¹

Как видно, сведений мало и тем интереснее все то, что удалось выявить в последнее время. Сегодня установлено, что документальные материалы Орловской ученой архивной комиссии рассредоточены между Государственным архивом Орловской области (где образован отдельный фонд архивной комиссии), Орловским краеведческим музеем (ставшим правопреемником Орловского губернского музея, открытого в 1897 г. стараниями членов означенной комиссии) и Орловским объединенным государственным литературным музеем И.С. Тургенева² (всего несколько документов, включенных в «общий фонд» музея).

Известно, что общественные и государственные структуры несколько раз проявляли законодотворческую инициативу по разработке положений об охране памятников. К сожалению, они не были осуществлены, но широко обсуждались на страницах периодической печати и среди разных слоев населения. Так, председатель Орловской ученой архивной комиссии А. Шульгин по результатам обсуждения членами общества основных положений проекта 1905 г. сделал на заседании 2 сентября доклад «О мерах для охранения исторических памятников».³ Вводимый в научный оборот документ позволяет расширить представления о круге интересов членов архивной комиссии и их отношения к разработке в России закона об исторических памятниках, выявить основные направления охранительных мероприятий, конкретные предложения по унификации постановлений об охране памятников Министерства внутренних дел, сформулированные участниками Орловской архивной комиссии. В обсуждении предложений принял живейшее участие орловский губернатор, признававший крайнюю недостаточность и отрывочный характер российских постановлений о сохранении древних памятников и зданий. Члены архивной комиссии подвергли критическому анализу основные положения, разработанные комиссией при Министерства внутренних дел. С не-

1 Титова В.В. Орловский краеведческий музей// Наш Орел: пролетая столетия/ Под общей ред. И.Я. Мосякина. – Орел: ОРАГС 2003. - С. 181.

2 Орловский объединенный государственный литературный музей Тургенева (далее: ООГЛМТ)

3 ООГЛМТ. Ф. общий. Ед. хр. 24938. – 4 лл.

которыми они были согласны, другие уточняли, дополняли и подвергали изменению. Обратимся к характеристике основных статей. Комиссия при Министерстве внутренних дел классифицировала древние памятники на несколько групп:

- памятники зодчества, живописи и ваяния;
- монументы в честь лиц и исторических событий;
- памятники письма и печати;
- памятники прикладного искусства;
- вообще памятники замечательные по своей древности, художественному достоинству и археологическому или историческому значению.

Члены архивной комиссии предлагали внести существенные дополнения, расширив классификационную схему церковными памятниками и предметами, «характеризующие бытовые особенности народной жизни», т.е. этнографическими памятниками. Особо подчеркивалось, что охранительные мероприятия должны охватывать как движимые, так и недвижимые памятники. Исключения составляют архивные документы, для которых должны быть разработаны специальные правила.¹

Орловская архивная комиссия не была согласна с определением понятия «памятник древности», как он трактовался комиссиями 1903, 1904 гг. при Министерстве внутренних дел: объект, существующий не менее 150 лет со времени сооружения. «Не период существования, а его значение должно быть основой признания его важности, а меры к охранению памятника должны зависеть от потребности охранения, а не от 150 летнего существования»². То есть, определяющим моментом понятия должна стать историко-культурная ценность и значимость объекта, а не время его создания.

В докладе был затронут вопрос подразделения памятников древности на две категории: государственного («имеющие археологическое, историческое или художественное значение, поддержание коих составляет предмет заботливости правительства») и местного («остального») значения. Они подлежали изысканию, изучению и описанию. Порядок их финансового содержания и контроля возлагался согласно их деления на центральные или местные органы власти.³

1 ООГЛМТ. Ф. общий. Ед. хр. 24938. Л. 1.

2 Там же. – Л. 1.

3 Там же. – Л. 1 – 2.

Кроме того, излагались предложения по созданию государственной системы сохранения исторических памятников. Орловская архивная комиссия считала, что такая система должна представлять собой единую сеть, состоящую из центрального высшего органа, осуществляющего централизованное руководство, и местных учреждений, включающих в свой состав также частные исторические, археологические общества. Члены Орловской комиссии предлагали установить систему взаимоотношений и отчетности между центральными и местными учреждениями и очертить круг их обязанностей. Местные учреждения имели право разыскивать и изучать предметы старины и памятники, обращаться за консультативной помощью в центральные учреждения. Последние выступали в роли эксперта и на основе предоставляемых им сведений о памятниках определяли их историческое значение, степень изученности, меры и средства по их сохранению.¹ Вместе с тем, оставался нерешенным среди орловской общественности вопрос о необходимости создания новых местных губернских органов управления в области сохранения исторического наследия или реформирования уже существующих, а также распространения полномочий таких органов только на губернию или же большую территорию.² Оговаривались также функциональные обязанности охранительных органов, подразделяющиеся на два рода. К первому роду функций комиссия при Министерстве внутренних дел относил: «приведение в известность, фотографирование, зарисовывание, составление списков и исследование памятников старины, наблюдение за их сохранностью, а равно сообщение заключений подлежащим ведомствам по вопросам ремонта и реставрации этих памятников».³ К функциям второго рода были отнесены: «обязанность непосредственно самим производить ремонт приходящих в ветхость памятников старины». Орловская архивная комиссия предлагала расширить назначение таких учреждений в обществе и вменить им издание периодического органа, чтение публичных лекций, устройство древлехранилищ (музеев), библиотек, выставок и т.п. с целью популяризации своей деятельности.⁴ Таким образом, в предложенных

1 Там же. – Л. 2.

2 Там же. – Л. 3.

3 Там же. – Л. 2.

4 Там же. – Л. 2.

положениях предлагалась относительно стройная система управления областью охраны памятников древности и значительно повышалась роль государства в этом процессе.

Из предшествующих проектов второй половины XIX в. осталась идея разделения Российской империи на археологические округа. Хотя эта проблема в докладе не конкретизировалась. Орловская губерния, по ранее принятым предложениям попадала в состав Московского археологического округа, руководство которым должно было осуществлять Московское археологическое общество. По мнению орловских ученых Орловский регион исторически, географически и экономически ближе Харьковскому археологическому округу, к которому и должен быть причислен.¹ Общеизвестно, что с незапамятных времен между Орловской и Харьковской губернией были установлены довольно тесные культурные, политические, экономические связи. Например, учебные заведения Орловской губернии относились к Харьковскому учебному округу.

В документе содержится информация рекомендательного характера. Например, об исторических памятниках, находящихся в частной собственности и распространение на них данных правил охраны культурного наследия; о выделении из состава архивных комиссий особых частных обществ «для научно-исторического изучения старины края» и разграничения между ними полномочий; о возложении в отдельных случаях на окружные органы, земства и т. д. охранительных функций по вопросам ремонта, реставрации, исследования, содержания древних памятников; об изучении опыта европейских стран (Швейцарии и других) в области сохранения исторического наследия и разработке законодательных мер; об установлении правил вывоза древних предметов за границу.² По вопросу об уголовно-административных мерах наказания за порчу исторических памятников отмечалось, что «за перемещение, снесение, разрушение или изменение памятников древности без надлежащего разрешения, когда таковое требуется законом, виновные в том подвергаются заключению в тюрьме на время от 1 до 4 месяцев. Независимо сего виновный обязан восстановить на свой счет уничтоженные части памятников, когда это окажется

1 ООГЛМТ. Ф. общий. Ед. хр. 24938. Л. 2.

2 Там же. – Л. 3 - 4.

возможным».¹ Предлагалось в будущий законопроект в обязательном порядке внести формулировку: «Запрещается разрушать, разбирать, или видоизменять без узаконенного разрешения древние памятники церковной, гражданской и военной архитектуры со всеми их художественными принадлежностями, или их остатки, находящиеся на казенных, общественных, церковных и принадлежащих разным установлениям землях под ответственностью тех властей, в заведении которых состоит самый памятник или земля, на которой он находится».²

Орловские подвижники считали необходимым объявить государственной собственностью некоторые виды исторических памятников. А именно: клады, летописи, курганные предметы, иные археологические предметы.³ Кроме того, ученые считали желательным, чтобы граждане регистрировали интересные находки в исторических, археологических и других учреждениях. В качестве стимула к сотрудничеству необходимо было выработать систему материальных мер. «Утайка находчиком таких предметов должна быть приравнена к похищению».⁴

Орловская ученая архивная комиссия предлагала при разработке будущего законопроекта об охране памятников истории и культуры учесть предыдущий отечественный опыт в данной области. В частности, постановление 1903 г., выработанное по «Строительному уставу».

Подобный пример активного обсуждения общественностью насущных вопросов современности был учтен в последующие годы при доработке статей «Строительного устава» (1908 г.), проекта положения «Об охране древностей» (1911 г.), разработке законодательной базы в сфере сохранения историко-культурного наследия в советской России.

1 Там же. – Л. 4.

2 Там же. – Л. 4.

3 Там же. – Л. 4.

4 Там же. – Л. 4.

М.Ю. Кабанова (Москва)

**Коллекционирование предметов текстиля
во второй половине XIX века
на примере «Собрания предметов
русской старины» Н.Л. Шабельской**

Обращение к русскому народному искусству во второй половине XIX века во многом было вызвано развитием русского стиля в культуре и искусстве. В 1850–1870 гг. широкое распространение получает «крестьянское, фольклорное» направление русского стиля. Собрания предметов декоративно-прикладного искусства, и, в частности, народной вышивки, служили источником для создания современных предметов в «национальном вкусе».

Работы В. В. Стасова по истории орнамента, прежде всего работа «Русский народный орнамент: Шитье, ткани, кружево» (СПб., 1872), его сюжетно-содержательный метод изучения народного искусства оказали непосредственное влияние на формирование принципов изучения предметов декоративно-прикладного искусства многих исследователей, коллекционеров и художников.

В 1880-е гг. коллекционирование предметов текстиля выделяется в самостоятельную область собирательской деятельности коллекционеров. К. Д. Долматов, Н. Я. Давыдова и М. Ф. Якунчикова, В. Д. и Е. Д. Поленовы, Н. Л. Шабельская, М. К. Тенишева создали обширные коллекции народной вышивки, одежды и тканей.

В 1877 году было положено начало коллекции Н. Л. Шабельской (1841–1904 гг.). Во время посещения Нижегородской ярмарки ею были приобретены первые образцы вышивок. О начальном периоде этой работы писала в 1920 г. младшая дочь Шабельской Варвара Петровна: «она увлеклась красотой родной старины, на которую Запад уже обратил внимание, в то время как у нас она игнорировалась, варварски уничтожалась офенями на выжигу и вывозилась агентами-скупщиками за границу. Желание спасти хоть что-нибудь по силе и возможности побудило приобретать разнообразные предметы древнего быта, на которых так ярко отразилось народное творчество. В то время не было готового материала для руководства, почти не было

изданий, не было и частных собраний и интереса общества совершенно не было еще пробуждено»¹.

Основой собирательской работы Н. Л. Шабельской стало изучение научной литературы, рукописей, миниатюр в библиотеках, архивах и частных собраниях. Наталья Леонидовна обращалась за консультациями и вела переписку с В. В. Стасовым, Н. П. Кондаковым, И. Е. Забелиным, А. П. Бахрушиным.

Большое влияние на собирательскую и научную деятельность Н. Л. Шабельской оказало изучение работы И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI – XVII столетиях», которая служила «неисчерпаемым источником указаний и справок» в деле «систематического собирания памятников древности»². Постоянное общение и консультации И. Е. Забелина, получившие новое развитие после передачи Натальей Леонидовной части коллекции Историческому музею, оказали влияние на формирование принципов научного изучения и описания предметов собрания. По сохранившимся письмам можно отметить, что это сотрудничество продолжалось в течение двенадцати лет (с 1891 по 1904 г.), которое не прерывалось и во время пребывания за границей Натальи Леонидовны, которая делилась своими наблюдениями, находками и приобретениями. Позже, в 1900 году, И. Е. Забелин при подготовке третьего издания «Домашнего быта русских цариц» особо отметил «Археологическую Светлицу Натальи Леонидовны Шабельской, представившей в высокой степени замечательные работы шелкового вышивания по древним образцам»³.

Историк и археолог В. И. Сизов писал, что «по ее коллекциям, благодаря их разнообразию и строгой классификации, можно было изучать русское народное творчество в его особенностях или оттенках, свойственное различным местностям и различным нашим инородцам»⁴.

1 Цит. по: *Кызласова И.Л.* Из истории русской эмиграции 1920-х – 1930-х годов: сестры Шабельские. По материалам архива института им. Н.П. Кондакова в Праге // *Искусство Христианского Мира. Сборник статей.* Выпуск 5. М., 2001. С. 319.

2 Два юбилея учено-литературной и служебной деятельности Ивана Егоровича Забелина. М., 1910. С. 63 – 65.

3 Черновики писем И.Е. Забелина см.: ОПИ ГИМ. Ф. 440. Д. 130. Л. 16 – 20.; Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI – XVII столетиях. М., 2001. С. 559.

4 *Сизов В.И.* Памяти Н.Л. Шабельской // *Русские ведомости.* 1904. № 12.

В 1880-е годы Н. Л. Шабельская создает музей в Москве в собственном доме на Садовой улице.

К 1891 году в коллекции насчитывалось более 3800 предметов, которые были опубликованы в каталоге «Собрание предметов русской старины»¹. В настоящее время это единственное издание, позволяющее представить состав и структуру данной коллекции. В последующий период коллекция в таком объеме не публиковалась, а в 1906 году была разделена на несколько частей.

К 1891 г. сформировался основной состав собрания. В каталоге были опубликованы образцы крестьянской вышивки губерний европейской части России, образцы тканей XVII – XIX вв., русский народный костюм, костюм татар и народов Поволжья, Чувашии, Малороссии, богатейшая коллекция женских головных уборов. Помимо крестьянского костюма, была представлена небольшая группа предметов городского светского костюма XVIII – XIX вв., церковное облачение и шитые иконы. Значительную часть в коллекции составили женские ювелирные украшения, аксессуары – пряжки, пуговицы и др. А также были опубликованы резные пряничные доски, набоечные доски, изразцы, коллекция резной кости.

Н. Л. Шабельская выделяет четыре основных раздела коллекции: «работы, исполненные по старинным образцам», «русские женские головные уборы», «воспроизведение старинным швом изображений русских исторических одежд от X до XVII века, а также современных народных одежд русских и иностранцев», «копии памятников старины, воспроизведенные старинным церковным швом». Работы, представленные в последних двух разделах «Собрания русской старины», были выполнены в вышивальной мастерской под руководством Н. Л. Шабельской.

Первый раздел каталога составили образцы крестьянской вышивки различных регионов европейской России, чувашский и мордовский костюм.

Раздел «работы, исполненные по старинным образцам» составили 314 образцов, рисунок которых был скопирован с предметов декоративного искусства, выполненных в различных техниках «для сохранения старинного рисунка». В описании предметов этого раздела встречаем указание на источник, ис-

¹ Шабельская Н.Л. Собрание предметов русской старины Натальи Леонидовны Шабельской. М., 1891. 97 с.

пользованный для создания композиции рисунка. Например, «рисунок взят с крышки старинного ларца, находящегося в Историческом музее в Москве», или «столешиник, рисунок взят с древних пряничных досок Владимирской губ., Вязниковского уезда».

Раздел «русские женские головные уборы» содержит богатейшее собрание женских праздничных головных уборов (около 500 предметов), представленное уникальными образцами из многих регионов страны. Коллекция головных уборов Н. Л. Шабельской в 1900 г. была отмечена одной из двух золотых медалей Парижской выставки¹.

Раздел «воспроизведение старинным швом изображений русских исторических одежд» составили 169 работ, выполненных в мастерской Н.Л. Шабельской. Особенностью этих работ является воспроизведение иллюстраций исторических изданий, таких как «Древности российского государства» в 6 т. (М., 1846-1853), Атлас исторический «Древней русской истории» М. Погодина (М. 1871), «Русские исторические одежды X – XII вв.» С. Стрекалова (М., 1877), «Народы России» Г.-Ф. Паули (СПб., 1862).

В разделе «копии памятников старины, воспроизведенные старинным церковным швом» представлено 228 работ, выполненные также в мастерской Натальи Леонидовны. По содержанию эти работы сходны с представленными в предыдущем разделе, многие из них также выполнены по иллюстрациям исторических изданий. Но преимущественно, здесь выделены работы с историческим сюжетом и копии икон. Это серия копий миниатюр из «Титулярника» 1672 года – портреты великих князей – Владимира Мономаха, Александра Невского, царевича Дмитрия, изображения герба России XVII века, копии икон и фресок ярославских храмов². Также несколько работ выполнено по рисунку археологических памятников (например, № 3447 «изображение на Скифской золотой вазе, найденной в Кульобской гробнице близ Керчи»)³. Сохранились фотографии некоторых работ. По свидетельству В. И. Сизова, в мастерских Н. Л. Шабельской «изготавливались старинным русским швом иконы, завесы, скатерти или столешиники, панно и другие предметы

1 Россия на всемирной выставке в Париже 1900 г. М., 1900. С. 37.

2 Шабельская Н.Л. Указ.соч. С. 83, 85—86.; Сизов В.И. Указ. соч. С. 2.

3 Шабельская Н.Л. Указ.соч. С. 88.

в русском стиле, подходящие уже и к потребностям русского быта».¹

Несмотря на то, что в каталоге были выделены разделы, структура каталога осталась недоработанной, не были выработаны принципы классификации предметов. Так, в разделе «работы, исполненные по старинным образцам», помимо указанных работ, помещены описания головных уборов, украшений, предметов костюма, тканей, церковное облачение, иконы и оклады. В разделе «головные уборы» после перечисленных двухсот образцов головных уборов, помещено описание предметов народного костюма, набоечные и пряничные доски, среди этих описаний встречаются и головные уборы. В последнем разделе «копии памятников старины» две трети предметов – описание вышивки, тканей, украшений, головных уборов и предметов татарского костюма.

Возможно, такая структура была использована в экспозиции выставки в Николаевском дворце в Петербурге в 1892 году². В. В. Стасов в статье, посвященной этой выставке, при описании экспозиции в Николаевском дворце, ссылается и на данный каталог. Его описание разделов «женской русской выставки» в целом совпадает со структурой каталога, но систематизировано, выделено семь групп предметов по функциональному признаку.³

Несмотря на четко выраженную направленность, собрание отличалось широтой, свойственной коллекциям второй половины XIX века.⁴ Помимо собрания текстиля, в нем были представлены предметы крестьянского быта, мебель, фарфор, бронза, открытки.

Музей был известен в Москве не только собирателям и искусствоведам, в начале XX в. он вошел в число частных собраний, рекомендованных для осмотра.

1 Сизов В.И. Указ. соч. С. 2.

2 В названии каталога нет указания, что это каталог выставки в Николаевском дворце, так как опубликован он был в 1891 году, накануне выставки. Но по свидетельству Стасова, в Николаевском дворце была представлена вся коллекция Н.Л. Шабельской.

3 Стасов В.В. Женская русская народная выставка // Новости и биржевая газета. 1892. 7 февраля, № 38.

4 В 1890-е годы коллекция пополнилась собранием бронзы и мебели, полученным Н.Л. Шабельской в наследство, а также коллекцией почтовых открыток (более 7000).

В статье 1899 года Н. Л. Шабельская писала: «...коллекция русской старины, собранная мною в продолжение двадцати двух лет, заключает в себе немало интересных предметов, и я готова с искренним удовольствием поделиться рисунками с желающими работать по русскому стилю...»¹.

Сохранились свидетельства художников Е. Д. Поленовой и Н. Д. Бартрама о работе с предметами из собрания Натальи Леонидовны. Так, Е.Д. Поленова после посещения музея Шабельской писала в одном из писем В.В. Стасову: «Те небольшие отрывки из ее коллекции, которые мне удалось видеть, свидетельствуют о бесчисленных богатствах ее коллекции. Сама же коллекция уложена, но она была так добра, что обещала достать из сундуков ту часть музея, которая может быть мне полезна, и позволила приехать с карандашом и альбомом, чтобы черпать из ее богатейшего материала»².

Коллекция использовалась в образовательном процессе. Предметы Собрания применялись в качестве образцов при обучении вышивке учениц Женской учительской семинарии В. И. Чепелевской в Москве³.

Впервые предметы из собрания Н. Л. Шабельской экспонировались на выставке восьмого археологического съезда в Москве в январе 1890 г., где было представлено 676 предметов из 21 губернии, и с этого времени коллекция получает известность.

Наталья Леонидовна неоднократно выставяла свою коллекцию в Москве, Петербурге, за границей на Всемирных выставках 1893 – 1900 гг. На Парижской Всемирной выставке собрание получило высокую оценку, и было отмечено двумя золотыми медалями.

Для показа экспонатов собрания применялся систематический принцип построения экспозиции, в соответствии со структурой коллекции, при этом особое внимание уделялось орнаменту. Таким образом, в качестве типологического признака при классификации вышивки выделялась сюжетно-образная

1 Шабельская Н.Л. Новая отрасль художественной промышленности // Искусство и художественная промышленность. СПб., 1899. №8, С. 681.

2 Цит. по: Сахарова Е.В. В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 517.

3 Всемирная Колумбова выставка 1893 г. в Чикаго. Указатель русского отдела. СПб., 1893. С. 295.

композиция рисунка. С 1900 г. при экспонировании начинает применяться ансамблевый метод, который впервые был использован в оформлении «русского теремка» на Всемирной выставке в Париже. Позже этот метод также использовался при оформлении выставки в Историческом музее в 1910 году, организованной дочерью Натальи Леонидовны.

Работа по изучению коллекции состояла в ее систематизации, выработке приемов описания, изучении техники исполнения швов и конструктивных особенностей костюма. Большое внимание уделялось систематической фотофиксации предметов коллекции. В одном из писем 1895 г. к И.Е. Забелину коллекционер сообщала: «снято по сей день 175 фотографий одежды и по совету Вашему каждая будет с выкройками изображаемой одежды».

По опубликованным каталогам коллекции 1891–1910 гг. можно проследить формирование приемов описания предметов. В каталогах 1891–1892 гг. описание предмета включало название и места производства (или бытования) предмета, в некоторых случаях указывалось назначение предмета². В каталоге 1910 г. описание предмета было расширено и содержало название и место производства, датировку, материал, технику, описание сюжета орнамента³.

Результаты изучения технических приемов древнерусской вышивки отражены впоследствии младшей дочерью Шабельской, Натальей Петровной, в статье, которая опубликована в 1926 г. в сборнике «Вопросы реставрации»⁴.

Последние десять лет своей жизни (с 1895 по 1904 гг.) Н. Л. Шабельская из-за болезни жила за границей. Поэтому одним из важнейших вопросов, стала судьба коллекции. В 1896 году Н. Л. Шабельская передала в дар Императорскому Российскому Историческому музею часть своего собрания, включавшую коллекцию головных уборов, русских вышивок и образцов тка-

1 ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп.1. Ед. хр. 107. Л. 23.

2 Зала И. Собрание Натальи Леонидовны Шабельской // Каталог выставки восьмого археологического съезда в Москве в 1890 году. М., 1890. С. 1—18.; Шабельская Н.Л. Собрание предметов русской старины Н.Л. Шабельской. М., 1891.

3 Сидамон-Эристов В.П., Шабельская Н.П. Собрание русской старины. М., 1910. Вып. 1.

4 Шабельская Н.П. Материалы и технические приемы в древнерусском шитье // Вопросы реставрации. М., 1926. Вып.1. С.113 – 124.

ней XVII – XIX вв. В 1902 г. она приняла решение о передаче своей коллекции Русскому музею, но выполнить его не успела. После смерти, последовавшей в 1904 г., дело продолжили ее дочери Н. П. Шабельская и В. П. Сидамон-Эристова. В марте 1906 г. состоялась передача части собрания (1078 предметов) в Этнографический отдел Русского музея, а также 2596 предметов было продано за 40000 руб. золотом в рассрочку на 5 лет (часть этих предметов попала за границу). После отделения Этнографического отдела от Русского музея и присвоения ему статуса самостоятельного учреждения в 1934 г. эта часть коллекции (около 3000 предметов) вошла в состав собрания Государственного музея этнографии.

В настоящее время большая часть Собрания находится в фондах крупнейших музеев Петербурга, Москвы, Ярославля – Государственном Русском музее, Государственном музее этнографии, Государственном Историческом музее и Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, Ярославском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

Данная коллекция является одним из первых примеров систематического собирания и изучения русского народной вышивки, тканей, народного костюма. Изучение истории коллекции Н. Л. Шабельской позволяет проследить формирование приемов научного комплектования, описания и изучения предметов материальной культуры в отечественной науке.

Н.Г. Меркулова (Рязань)

Реализация функции инкультурации личности в музеях национального искусства России XIX в.

Проблема личности и ее социокультурной самоидентификации всегда находилась в центре внимания исследователей культуры, ведь личность — это движущая сила и создатель культуры, а также главная цель ее становления.

Овладение человеком «азбукой» своей культуры, усвоение ее ценностей и традиций, стереотипов поведения происходит посредством механизмов инкультурации. Инкультурация — это процесс освоения человеком — членом конкретного общества — основных черт и содержания культуры своего общества, менталитета, культурных образцов и стереотипов в поведении и мышлении. Инкультурация включает в себя формирование основополагающих человеческих навыков, как, например, типы общения с другими людьми, формы контроля за собственным поведением и эмоциями, способы удовлетворения основных потребностей, отношение к различным явлениям окружающего мира, формирование оценочных критериев добра и зла, красивого и безобразного, введение в основы этики, эстетики, национальной философии, символики, принципов самоидентификации, в основной массив общей гуманитарной эрудиции нации. Результатом инкультурации является эмоциональное и поведенческое сходство человека с другими членами данной культуры и его отличие от представителей других культур.

Существует три способа передачи культурной информации, необходимой человеку для усвоения нормативно-ценностных регуляторов социальной практики родной культуры:

- вертикальная трансмиссия, при которой социокультурная информация передается от родителей к детям;
- горизонтальная трансмиссия, при которой освоение культурного опыта и традиций происходит при общении со сверстниками;
- непрямая трансмиссия, при которой индивид учится у окружающих его взрослых родственников, соседей, учителей, а также в специализированных институтах инкультурации.

Все люди, социальные группы и общественные институты, участвующие в процессе инкультурации, называются агентами и институтами инкультурации¹.

Функция инкультурации личности является едва ли не важнейшей функцией музея как культурного института. Музей является общедоступным, общественно-культурным учреждением, хранящим в виде материальных и духовных раритетов память прошлого. Осуществляемое в конкретной ситуации музея общение зрителя с музейным предметом имеет нужные культуре параметры и функции, что обеспечивает приобщение индивидуума к определенной культурной общности. Механизмом реализации данного процесса служит музейная коммуникация – передача информации, значений, смыслов, социального опыта, происходящая в музее.

Доступность музейного предмета является ведущим условием осуществления процесса инкультурации. Именно через свободный доступ к коллекции посредством механизмов образования и просвещения становится возможной инкультурация личности и общества в целом. Это было осознано уже Петром I при учреждении первого российского музея – Петербургской кунсткамеры, создаваемой, в первую очередь, в просветительских и научных целях. «Я хочу, чтобы люди смотрели и учились!» – так, по преданию, определил император ее задачи. Вход в музей, открытый в определенные дни и часы, был бесплатным. Заботясь о просветительских функциях Кунсткамеры, Петр I распорядился: «...впредь всякого желающего оную смотреть, пускать и водить, показывая и изъясняя вещи»². Более того, на первых порах посетителей даже встречали угощением: Петр считал, что «надлежит охотников приучать и угощать, а не деньги с них брать». Посетителям Кунсткамеры предлагались «кофе и цукерброды», их кормили закусками и угощали венгерским вином. Гостей встречал «суббиблиотекарь» или другие служители, которые любезно водили их по всем комнатам и показывали им редкости с кратким объяснением. Есть свидетельства, что в музей приходило «множество... разного звания на-

1 Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. Культурология. М., 2004. С. 257-258.

2 Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии наук. М. – Л., 1953. С. 24.

роду» и здесь всегда было «великое людство»¹.

Одним из надежных способов понять общество, усвоить его культурные нормы и обычаи является изучение художественного творчества, которое является совокупным результатом человеческой деятельности, связанным с духовно-практическим освоением мира. Будучи зеркалом жизни нации, продуктом времени и эволюции общества, искусство в точности отражает общественные настроения, мировоззренческие установки, сложившиеся ментальные структуры, вмещает и хранит в себе знания о действительности, информацию о культуре и культурных ценностях. Только наметившиеся тенденции в общественной жизни в первую очередь отражаются в различных видах и жанрах искусства, которые высвечивают реальные ценностные ориентиры, наиболее волнующие проблемы². Поэтому искусство является самосознанием культуры, ее автопортретом, отражением ее исторического, социального и этнического существа³.

Таким образом, невозможно преувеличить роль музея национального искусства как института инкультурации, где происходит срастание человека с родной культурой, усвоение устойчивых социокультурных стереотипов. Уже само искусство по своей сущности социализирует человека, а через восприятие современного и актуализированного в данный момент в музее художественного материала оно формирует и носителя данной культуры.

Огромный интерес к национальному искусству и формирование представительных коллекций на основе лучших его образцов стали одной из характерных особенностей художественной жизни европейских народов в XIX веке. Определяющими факторами, обусловившими возникновение данного явления, были поиски национальной самобытности и рост национального самосознания.

Общенациональный подъем в России XIX века, связанный с событиями войны 1812 года, движением декабристов, влиянием революционной Европы, бурное развитие всех сторон жизни русского общества, вызванное проведенными в 1860 – 1870-х

1 Губарева М.В., Ионина Н.А. 100 великих галерей и музеев. М., 2005. С. 273.

2 Ледовских Н.П. Обыденное сознание россиян XVIII–XIX веков. СПб., 2001. С. 27.

3 Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. СПб., 1996. С. 21.

гг. буржуазными реформами, не могли не затронуть и музейную сферу. Начали воплощаться в жизнь идеи создания публичного национального музея: уже в конце столетия крупнейшие музеи национального искусства появились в обеих столицах Российской империи.

Создателем одного из музеев стал московский купец, фабрикант и меценат Павел Михайлович Третьяков, с 1856г. начавший собирать коллекцию русской живописи. Поставив перед собой цель – создать национальную картинную галерею, он считал необходимым включать в собрание всё наиболее значительное и характерное для понимания этапов и тенденций развития русской живописной школы, приобретая даже те полотна, которые в чем-то не отвечали его личному вкусу. В 1881 г. П.М. Третьяков решает открыть галерею для свободного посещения: она становится публичной. Юридически коллекция оставалась частной, но любой человек без различия рода и звания, без каких-либо ограничений относительно внешнего вида, мог бесплатно прийти сюда почти во все дни недели. Благодаря этому бесценное художественное собрание становится доступным всем желающим познакомиться с лучшими произведениями русской живописной школы.

Основу собрания галереи составляли работы художников-передвижников, чье критическое отношение к действительности и ярко выраженная гражданская позиция сформировали новую художественную систему видения, получившую название критического реализма. Главными героями их работ становятся рабочие, крестьяне, интеллигенты-разночинцы и революционеры. Примером тому могут служить образы, созданные на полотнах В.М. Максимова («Больной муж»), В.Г. Перова («Проводы покойника»), И.Е. Репина («Не ждали»), Н.А. Ярошенко («Кочегар»). С творчеством участников Товарищества передвижных художественных выставок связан и новый этап в развитии пейзажного жанра: удивительную красоту, задушевность русской природы мастерски выразили в своих полотнах А.И. Куинджи («Лунная ночь на Днепре»), И.И. Левитан («Над вечным покоем»), В.Д. Поленов («Заросший пруд»), А.К. Саврасов («Грачи прилетели»), И.И. Шишкин («Рожь»).

Возможно, сам факт создания музея национального искусства трудами и средствами московского купца несколько задел самолюбие императорской семьи. Во всяком случае, вопрос об открытии в Петербурге аналогичного музея, необходимость

создания которого не одно десятилетие обсуждалась в художественных и близких ко двору кругах, наконец-то получила долгожданное решение. В апреле 1895 г. Николай II подписал указ об учреждении Русского музея имени Александра III. Умерший за полгода до этого события император имел репутацию любителя и покровителя русского искусства, а собираемая им коллекция русской живописи украшала любимые резиденции монарха – Александровский и Гатчинский дворцы. В перспективе Александр III намеревался основать в столице музей национального искусства, но решение об этом суждено было принять Николаю II¹.

С момента своего основания Русский музей рассматривался в первую очередь как собрание отечественной живописи. В основу коллекции легли полотна, переданные в его фонд из Академии художеств, Эрмитажа, Зимнего, Гатчинского и Царскосельского Александровского дворцов. К моменту открытия музея его собрание насчитывало около четырехсот полотен, подлинными шедеврами которого были «Девятый вал» И.К. Айвазовского, «Портрет графини Юлии Павловны Самойловой с приемной дочерью Амацилией Паччини», «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова, «Девушка на сеннике» А.Г. Венецианова, «Явление Христа Марии Магдалине» А.А. Иванова. Однако, в сравнении с Третьяковской галереей Русский музей в тот период своей истории еще не в полной мере отражал достоверную картину развития русского искусства, поскольку его собрание имело существенные пробелы. Кроме того, в отличие от общедоступной Третьяковской галереи, Русский музей, изначально задуманный как монархический, в первые годы своего развития испытывал на себе сильное влияние Высочайшего двора, лишь впоследствии становясь все более доступным.

На сегодняшний день вопрос о доступности музея как института инкультурации личности и общества заявляет о своей актуальности с новой силой. С одной стороны, это связано с преобладанием СМИ в современном обществе, которые далеко не всегда прививают молодому поколению качества, способствующие воспитанию достойного члена общества, носителя норм и ценностей данной культуры. В этой связи роль музея как хранителя исторического наследия и культурной традиции нации особенно возрастает. С другой стороны, остро стоит про-

1 Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 335.

блема сохранения и управления объектами собственности национального наследия России. Представленные сегодня музеи и уникальные сохраненные памятники истории и культуры — результат деятельности реставраторов второй половины 20 столетия. Но это скорее исключение, чем повседневная практика обращения с объектами национального наследия. Органы охраны памятников, находясь в структуре органов культуры, подвергаются постоянному воздействию и представляют интересы организаций, для которых данная деятельность не является приоритетной. Так, в настоящее время рассматривается вопрос о передаче историко-архитектурного комплекса Рязанского кремля в распоряжение Рязанской епархии, что, в свою очередь, ставит под угрозу сохранность богатейшей коллекции. Перевод фондохранилища и экспозиции музея в помещение за пределами Рязанского кремля может надолго парализовать деятельность музея как культурно-просветительского учреждения, что, в свою очередь, приведет к утрате важнейшего института инкультурации в заданном социокультурном пространстве.

Н.Е. Кроллау (Санкт-Петербург)

Создание Музея Ост-Индской компании как историко-культурный феномен

Основанный в 1801 году Музей Ост-Индской компании стал первым английским публичным музеем, большую часть коллекций которого составляли артефакты и естественные предметы из Индии и дальневосточных стран. Музейное собрание занимало помещения в Доме Ост-Индской компании в районе лондонского Сити на Леденхолл стрит. В 1858 году после подавления восстания сипаев и перехода управления Индией к английской короне Музей Ост-Индской компании был переименован в Музей Индии и передан в ведение Министерства по делам Индии. Собрание несколько раз меняло место своего пребывания, пока в 1879 году не было окончательно расформировано, а коллекции переданы в другие учреждения. Большая часть экспонатов оказалась в Британском музее и Южно-Кенсингтонском музее (с 1899 года переименованного в музей Виктории и Альберта), где они составили ядро коллекций индийского искусства.

Создание Музея Ост-Индской компании, познакомившего население Британской столицы с культурой и искусством Индии, было связано с целым рядом исторических, социальных и культурных перемен в жизни обеих стран и той особой ролью, которую Ост-Индская компания играла в экономике и политике индийского государства.

Лондонская Ост-Индская компания еще в 1600 году получила от королевы Елизаветы I монопольное право на торговлю в Азии. Это право затем последовательно подтверждали и другие короли, всходившие на английский престол. Хотя первоначальной целью компании была торговля пряностями, вывозимыми из Индонезии, но, столкнувшись с жесткой конкуренцией со стороны голландцев, англичане сосредоточились на торговле хлопчатобумажными и шелковыми тканями, индиго, селитрой и другими индийскими товарами. Вскоре у морского побережья страны появились английские фактории Сурат в 1614, Мадрас в 1639, Бомбей в 1669 и Калькутта в 1690. Наряду с индийскими вещами на кораблях Ост-Индской компании в

Европу привозили предметы, выполненные в Индонезии, Юго-восточной и Восточной Азии.

Закат империи Великих Моголов привел к образованию на территории Индии большого количества удельных княжеств, лишь номинально зависимых от императорской власти. Пытаясь извлечь наибольшую выгоду от сложившейся ситуации, англичане все больше вмешивались в политические интриги, а также открывали военные действия. Двенадцатого августа 1765 года через несколько лет после знаменитой битвы при Плэсси (1757), потерявший реальную власть могольский император передал право на управление Бенгалией, а также Бихаром и Ориссой Ост-Индской компании (так называемый договор в Аллахабаде). Этот договор знаменовал собою начало существования Британской Индийской империи и вызвал подъем патриотических чувств в Англии.

Однако с 1740 года финансовое могущество Ост-Индской компании стало ослабевать, коммерческая инициатива перешла от Компании к ее служащим. Их возможности расширились благодаря новым территориальным приобретениям. Предприимчивые клерки, не обладавшие правом частной межконтинентальной торговли, добились для себя значительной доли в индийской морской торговле с другими азиатскими странами. Личные интересы служащих подчас вступали в конфликт с интересами самой компании. Процветали взяточничество, коррупция и притеснение местного населения. Многие англичане составили себе значительные состояния. Наличие свободных денежных средств дало прекрасную возможность людям с пытливым умом и широкими интересами заняться коллекционированием. Тем более что закат Могольской империи и разорение аристократических семей, привело к появлению на товарном рынке большого количества манускриптов, иллюстрированных рукописей, отдельных миниатюр, ювелирных украшений и других предметов.

Художники, ранее обслуживавшие индийскую элиту, в поисках заработков были рады предложить свои услуги заинтересованным англичанам. Для новых заказчиков миниатюристы создавали произведения как в традиционной манере, так и в манере, подражающей европейской живописи. Изображения, выполненные индийцами, с учетом европейских вкусов, а также картины, рисунки и гравюры, созданные европейцами на индийские сюжеты во время пребывания в Индии, получили на-

звание живописи компании. Она в дальнейшем будет широко представлена в музее Ост-Индской компании в Лондоне.

Переход Ост-Индской компании от преимущественно коммерческих операций к деятельности по управлению страной поставил перед руководством ряд сложных задач. Поскольку власть англичан формально осуществлялась от лица могольского императора, то первый генерал-губернатор (1774 – 1785) Уоррен Гастингс считал необходимым опираться в административной деятельности на индийские законы и традиции. Насущной задачей стало изучение санскрита и индийских письменных памятников. Поощряемый У.Гастингсом Чарльз Уилкинс осуществил перевод на английский язык «Бхагавадгиты». Перевод был опубликован в 1785 году и вызвал появление интереса к индийской литературе не только в Англии, но и в Европе. Вокруг генерал-губернатора сформировался кружок ученых филологов, людей увлекавшихся историей, археологией, литературой, естественной историей. В 1783 году в Калькутту прибыл знаток восточных языков сэр Уильям Джонс. Объединившись с заинтересованными соотечественниками, он в 1784 году основал Азиатское общество Бенгалии.

Подобно другим научным обществам, клубам, масонским ложам, во множестве появившимся в Европе в XVIII веке, Азиатское общество Бенгалии возникло как следствие тех перемен в общественном сознании европейцев, которые породила эпоха Просвещения. Вера в преобразующее влияние знания, в необходимость образования широких слоев населения, интерес к научному исследованию создали необходимые условия для появления различных структур, способствующих обмену идеями и распространению информации. В этом отношении Азиатское общество Бенгалии было лишь одним из многочисленных учреждений подобного типа. Однако значение его для изучения индийской культуры и индийских языков было уникально. Первоначально члены общества намеривались исследовать литературу, право, традиции, историю, искусства и языки азиатских народов. Не меньший их интерес вызывала природа Азии. Однако столь обширные планы реализовать было крайне трудно, поэтому со временем общество сосредоточилось на изучении только Индии. Члены общества издавали журнал «Исследования Азии». В феврале 1786 на заседании общества У. Джонс сделал доклад, в котором выразил свою уверенность в том, что санскрит, греческий и латинский языки, обладающие

значительным сходством в лексике и грамматических формах, имели один исчезнувший со временем источник. Таким образом, У. Джонс открыл то, что впоследствии было названо индоевропейской группой языков.

В ходе исследовательской деятельности к 1796 году было собрано большое количество памятников культуры и естественной истории. Для их размещения требовалось подходящее здание. Однако первый публичный музей Индии и всего азиатского региона - Индийский музей Калькутты появился только в 1814 году, то есть на 13 лет позднее Музея Ост-Индской компании в Лондоне.

Если научные общества уже по своей природе были элитарны, то публичные библиотеки и, особенно, музеи, хранившие информацию в форме материальных памятников, обеспечивали условия для реализации просветительской идеи равенства образовательных возможностей, которая, в свою очередь отражала глобальную идею человеческого равенства, провозглашенную, в частности, философом Джоном Локком (1632 —1704).

Первый английский публичный музей появился еще в 1683 году стараниями юриста и коллекционера Элиаса Ашмола, подарившего свою коллекцию Оксфордскому Университету. Ядро «Британского музея», открытого в 1759, составило собрание, завещанное английской нации президентом Лондонского Королевского общества Хэнсом Слоуном (1660 – 1753).

Эти примеры филантропии, несомненно, вселили надежду в Правление Директоров (верховный исполнительный орган Ост-Индской компании), когда оно в мае 1798 года сообщило правительству Бенгалии, что собирается создать хранилище для индийских рукописей в Англии. Официально заявленной целью такого учреждения было спасение книг, привозимых служащими компании на родину. Со временем книги неизбежно должны были перейти в руки наследников, не бывавших в Индии и не ценивших ее культуру. Поэтому представлялось весьма вероятным, что на рукописи не обратят должного внимания и, в конце концов, они пропадут. Это было бы тем более прискорбным, что упадок империи Моголов положил конец монаршему покровительству литераторам и миниатюристам, и уже не создавались произведения прежнего уровня.

Сначала Правление директоров компании не намеривалось тратить средства вкладчиков на покупку индийских книг, а лишь собиралось предоставить подходящие помещения для

Хранилища восточных рукописей в новом здании Ост-Индской компании в Лондоне на Леденхолл стрит, а также взять на себя заботы о сохранности манускриптов. Предполагалось, что обладатели памятников индийской письменности сами проявят похвальную заботу о них и бескорыстно передадут рукописи в дар Компании, которая брала на себя обязательство регистрировать книги с указанием имен дарителей.

Хотя в первоначальном заявлении Правления директоров речь шла лишь о библиотеке, но, по сообщению газеты «Таймс» от 25 мая 1798 года, вскоре Ост-Индская компания получила из Индии 2 сундука с индийскими драгоценностями для планируемого «Восточного музея». По-видимому, эта заметка была первым публичным упоминанием музея. Согласно протоколам заседания Правления Директоров Ост-Индской компании, окончательное, официальное решение о создании библиотеки и музея Ост-Индской компании было принято 18 февраля 1801 года.

Правление было хорошо осведомлено, что некоторые крупнейшие коллекционеры индийских произведений уже вернулись из Индии и находились в Англии. С ними были связаны надежды на дарения. Некоторые из коллекционеров прежде состояли членами Азиатского общества Бенгалии. В Британию вернулся и знаток санскрита, протеже У.Гастингса, Чарльз Уилкинс, которого правление назначило библиотекарем восточного хранилища, предварительно попросив его предоставить свои соображения по организации музея. В связи с ростом количества артефактов в 1820 году в дополнение к должности библиотекаря была создана должность хранителя, которую занял известный натуралист Т. Хорсфилд.

Пойдя на создание музея, Правление директоров, видимо, руководствовалось не только соображениями, указанными в депеше в Бенгалию. Престиж Ост-Индской компании в конце XVIII века был значительно подорван. Договор в Аллахабаде (1765) породил в английском обществе ожидания несметных богатств, которые должны были поступать из Индии. В 1767 году Парламент потребовал для государства долю в предполагаемых доходах от управления индийскими территориями в размере 400 000 фунтов годовых. В 1769 - 70х годах начался страшный голод среди индийцев, унесший одну треть часть населения Бенгалии. Этому несчастью косвенно способствовала проводимая Компанией политика. В результате в 1772 году компания оказалась в глубоком кризисе. Государственное вме-

шательство в дела компании увеличилось, что нашло выражение в Регулирующем акте Парламента 1773 года. В 1784 году по инициативе премьер – министра Питта был принят Индийский Акт, с помощью которого старались подчинить власть в Индии напрямую британскому правительству.

Талантливый администратор и прекрасно образованный человек Генерал-губернатор У.Гастингс не отличался высокими моральными качествами. После его возвращения в Британию в 1785 году против него было возбуждено парламентское расследование по обвинению в злоупотреблениях. В 1788 году в палате лордов шло слушание по его делу, в результате которого У.Гастингс был, все-таки, оправдан. Действия властей в Индии не всегда однозначно воспринимались в Метрополии. Назначенный на пост Генерал-губернатора лорд Корнуоллис постарался исправить ситуацию и запретил служащим компании заниматься частным бизнесом.

Тем не менее, тень на дела Компании была брошена. К тому же большое количество нуворишей, непомерно разбогатевших в Индии явно не за счет жалования Компании, на службе которой они там находились, появилось в стране. Англичане, обеспокоенные слухами, что деньги «набобов» могут повлиять на парламентские выборы, печатали карикатуры на новоиспеченных богачей и их образ жизни, расхोдившиеся неплохими тиражами.

Поэтому восстановление престижа Компании за счет меценатства было крайне своевременной мерой. Тем более что интерес к индийской культуре подогревался несколькими важными факторами. Еще в XVIII веке просветители проявили интерес к неевропейским культурам. Считая фанатизм, глупость и нетерпимость главными пороками и, отстаивая изначальное равенство всех людей, они без предубеждений посмотрели на восток. Многих занимал вопрос, где находилась колыбель человечества. Ряд ученых полагал, что вся человеческая цивилизация развилась из одного центра. Вольтер во «Введении к Опыту о нравах» писал об индийцах как об одном из самых древних народов. Пьер Соннера знаменитый путешественник, натуралист и автор труда Путешествия по Ост-Индии», опубликованного в 1782 году на основе древних текстов датировал храм Джаганнатха в Ориссе. Он полагал, что храму на тот момент было 4 883 года. Сторонники происхождения культуры из Индии придавали особое значение храмам Элифанты, считая их очень древними. В 1795 – 1808 годах вышли в свет «Индийские древности»

Томаса Мориса. Автор утверждал, что пещерные храмы Элефанты являются прообразом творений египетской и греческой архитектуры.

Хотя в Европе в XVIII веке в эпоху расцвета рококо господствовало увлечение «шинуазри», к концу века оно сменилось в Англии интересом к индийским формам и мотивам. В 1756 - 61 годах архитекторы У. Чэмберс и Дж. К. Мантц спроектировали в королевском саду Кью ряд зданий в восточном стиле. Уже тогда среди этих построек был и Индийский дом. Часто индийские мотивы в архитектуре сочетались с готическими формами, возрождение которых в стране началось в середине столетия. Так индийские мотивы были использованы архитектором Г. Дансом при возведении в 1786 году лондонской ратуши в неоготическом стиле. В 1792 архитектор С. П. Коккерел построил в Глочестершире особняк Дейлесфорд для У. Гастингса. Здание было увенчано куполом, напоминающим купола могольских построек, а композиция рельефа, украшавшего камин внутри дома, восходила к индийской миниатюре. Сходство с могольской архитектурой придал С. П. Коккерел и особняку Сезинкот, который был построен в Глочестершире в 1803 году. Сад поместья украшал Индийский мост и Храм Сурьи. Но самым знаменитым архитектурным творением, вдохновленным искусством Индии и Китая стал, конечно, Королевский павильон в Брайтоне, перестроенный в 1815 – 1824 годах для принца Уэльского (позднее короля Георга IV) архитектором Дж. Нэшом.

Конкретный, визуальный образ индийская культура обрела в представлении англичан в конце XVIII века благодаря деятельности художников и граверов. Несмотря на то, что Ост-Индская компания вела торговлю с Индией в течение нескольких веков, англичане в Британии имели плохое представление о ландшафтах и архитектуре страны. Но это положение стало исправляться после пребывания в Индии в 1780 - 1783 годах пейзажиста, ученика Р. Уилсона Уильяма Ходжеса, ранее принимавшего участие в экспедиции капитана Кука в качестве рисовальщика. Его 48 акватинт, опубликованные в Англии в период с 1785 по 1788 годы, вошли в издание «Избранные виды Индии». Гравюры сразу обрели необычайную известность, поскольку не только позволили жителям Британии, наконец, увидеть страну, которой «де факто» управляли их соотечественники, но и удовлетворили пристрастие к «живописному» и «воз-

вышенному» - эстетическим категориям, часто обсуждавшимся в среде английских теоретиков искусства XVIII века.

Успех работ Ходжеса, однако, вскоре затмили раскрашенные акватинты Томаса и Уильяма Даниэлей - дяди и племянника в 1788 году прибывших в Калькутту. Художники много путешествовали по субконтиненту, делая зарисовки. Набрав достаточно материала, они вернулись в Англию, где их «Восточные виды», вышли в свет шестью томами с 1795 по 1808 годы. Сам Дж. М. Тернер с восхищением отзывался о работах Даниэлей.

Любование работами художников-пейзажистов было типичным видом препровождения досуга людей, относящихся к образованной части общества и считалось важным элементом культурной жизни той поры.

К восточным темам обратились и поэты романтики. В их творчестве арабские, китайские, индийские мотивы перемежаются с сюжетами из истории европейского средневековья, свидетельствуя об интересе ко всему таинственному и необычному. С. Т. Колридж в 1798 году пишет поэму «Кубла-Хан, или Видение во сне. Фрагмент», названную по имени хана Хубилая, монгольского правителя Китая, другой представитель «озерной школы» Роберт Саути в 1810 году опубликовал поэму «Проклятие Кехамы», основанную на индуистских мотивах. В 1819 печатается стихотворение П.Шелли «Индийская серенада», в 1821 – «Ирландская аватара» и в 1823 – «Стансы на индийскую мелодию» Дж. Байрона.

Отношение к индийской культуре в Англии значительно изменится к 1830-м годам. Как писал в своей статье «Индийская архитектура в Англии, 1780 – 1830» английский исследователь Н. Купер: «В 1780-х Индия казалась богатой и беззаботной страной, попечение о которой было привилегией Британии. Для архитектора, более того, казалось, что индийский стиль эстетически оправдан и уместен для решения проблем, выдвигаемых современными архитектурными теориями. К началу 1830-х годов все это изменилось. Возросшая роль морали в эстетических предпочтениях заставила архитекторов встать на позицию публики, считавшей Индию страной, обитатели которой были варварами, чьи боги были молохами и управление которой было утомительной обязанностью»¹.

1 *Cooper N. Indian architecture in England, 1780 – 1830// Apollo. – 1970. – August. – P. 124.*

По мнению музееведа К. Хадсона¹ для возникновения публичного музея необходимо существование трех основных предпосылок, а именно, инициативных людей, способных рождать новые идеи, материальных средств, для их воплощения и благоприятного духовного климата. Все эти предпосылки, как было показано выше, имелись в наличии к началу XIX века. В Англии появилось значительное количество людей обладавших интересными собраниями индийских артефактов, духовный климат благоприятствовал созданию индийского музея и нашлись инициативные люди с интеллектуальными интересами в этой сфере. К тому же Правление директоров Ост-Индской компании в связи с целым комплексом причин посчитала возможным выделение средств на основание хранилища восточных коллекций, а, затем, и на приобретение экспонатов для первого в Великобритании музейного собрания индийских артефактов и предметов природы.

1 *Хадсон К.* Музеи влияния// Советский музей. – 1992. – №2. – С. 16.

Е.А. Маковецкий (Санкт-Петербург)

К философии музея

Вопрос о возможности философии музея разделяется, как минимум на две части. Для чего нужна философия музея, и каким должен быть её метод, т.е. её путь, если не останется более сомнений в её надобности. Первая часть вопроса лишь на первый взгляд кажется несложной. Действительно, если музей – историческое явление, то современность – несомненно лучшее из прожитых им времён. Количество музеев год от года увеличивается, надо думать, что так же быстро увеличивается и количество посетителей; наука о музее, уже достигшая своего расцвета в XX веке, достоверно свидетельствует о ряде функций, выполняемых музеем в культуре и обществе, что говорит о том, что музей стал одним из важнейших социокультурных институтов нашего времени. Однако социокультурная значимость ещё не обязательно требует философского осмысления. Так в «Хрупком абсолюте»¹ Славой Жижек убедительно доказывает социокультурную значимость диетической кока-колы, но никому не приходит в голову заняться философией этого нектара. Задача философии состоит в том, чтобы отвечать на неизбежные вопросы, на такие, от которых нельзя отвертеться, от которых нельзя спрятаться ни за прагматику своего времени, ни за его риторику, ни за его поэтику. Философия требует простых и ясных ответов именно на те вопросы, которые касаются лично меня, или на тот единственный вопрос, который касается меня. История философии как раз и представляет ряд таких абсолютно, может быть, несвязанных между собой ответов, несвязанных, потому что вопросы были разными и отвечали на них разные люди. Сократ учил о том, что жизнь – это приготовление к смерти, о том, что живущий справедливо всегда правее вероломца и хитреца. Это, в сущности, не сложная философия, философия и вообще не бывает сложной, если она не придумывается понарошку. Даже критическая философия Канта – простая, это просто ответ на сомнение по поводу претензии науки на истину: может ли наука стать основой мировоззрения и, главное, можно ли жить с таким мировоззрением? Можно, но

¹ С. Жижек. Хрупкий абсолюте, или почему стоит бороться за христианское наследие. М., 2003.

только всё время помня о том, что всё то, что мы уже знаем или ещё только можем достичь на пути естественнонаучного поиска – это ещё не действительность, как она есть, и никогда ей не станет. Вопросы всегда разные, разные ответы, но главное, что в них есть – они задаются от первого лица. Может ли идти в таком смысле речь о философии музея? Могу ли я спросить себя, для чего человек ходит в музей? – спросить настолько серьёзно, чтобы ответы об инкультурации и социализации не показались мне убедительными?

Для сравнения приведём аналогичный пример, – для чего человек читает, тратит уйму времени на чтение о том, что можно увидеть или сделать самому. Допустим, что для того, чтобы суметь увидеть, человеку нужно в начале прочитать об этом, но ведь люди читают всю жизнь, даже научившись видеть и делать. Для чего такая *избыточность* чтения? Ответ есть у Поля Рикёра¹: в рассказе формируются из глины положения дел не только события, но ещё на основе этих событий формируется сама история. Рассказ определяет прошлое и направляет будущее, причём направление зависит именно от того, *как* я рассказываю. Рассказ размыкает причинно-следственные связи², он находится в точке свободы, где если не всё возможно, то очень многое, возможно не бывшее сделать бывшим, возможно лепить будущее, – многое что можно. А у человека ведь не всегда так много при себе свободы: я уже живу в начатом кем-то другим рассказе. Когда я сам совершаю выбор, то я его рано или поздно всё-таки совершаю и дальше живу уже в истории, заданной этим выбором, этим рассказом. Но тоска по свободе ведь возникает как раз тогда, когда у меня её меньше всего, когда моя судьба вплетена в плотный канат из моих и чужих рассказов, короче, мне нужна свобода и достичь её я могу только там, где наверняка знаю, что она есть – в рассказе³. Я читаю и делаю

1 П. Рикёр. Время и рассказ. Т.1. Интрига и исторический рассказ. М.-СПб., 1998. С.68 и далее.

2 Справедливости ради отметим, что связи эти являются жёсткими лишь для естественнонаучной рациональности, иначе говоря, для рационализации особого рода.

3 Мера свободы, получаемая человеком в рассказе в известном смысле даже превышает ту, что дана была человеку при творении. Дарованная человеку свобода бессильна по отношению к прошлому: я не могу сделать небывшее бывшим, выбор по поводу того давать ли мне свободу тоже был совершён не мной. Не так со свободой в рассказе: прошлое может меняться, я могу выдумать себе прошлое, позаимствовать прошлое героя. Разумеется

это тем больше, чем меньше у меня свободы, тем более, что за книжную свободу цена минимальная: мне не придётся жить в той истории, которую я начал бы собственным рассказом. Это, надо думать, неплохой ответ на вопрос о том, для чего люди читают? Но вернёмся к нашему вопросу: для чего люди ходят в музеи? Однако, повременим с ответом и обратимся в начале ко второй части нашего вопроса: каков метод философии музея?

Несколько обобщая периодизации музея, можно говорить о двух этапах музейного бытия: протомузейном (эпоха эллинизма) и собственно музейном (с Нового времени до наших дней). Первый этап – этап «александрийского» осмысляющего коллекционирования, происходящего в условиях синкретической культуры, когда нужно было заниматься в детстве в гимнасии, а будучи взрослым посещать театр и, разумеется, говорить по-гречески, чтобы уютно себя чувствовать в обществе. Именно в этот период формируется основной философский метод эпохи – метод экзегетического толкования, основанный на символическом мироощущении. В самом деле, эллинизм – это универсальная культура, стоящая на греческом основании, а любое обобщение требует процедуры обнаружения оснований: естественные для грека вещи требуют перевода, усилия понимания со стороны, например, иудея или сирийца. Экзегеза здесь – естественная форма бытия культуры. Это некоторое растолковывающее усилие, но и направления его могут быть разными, как неоднородным был и сам эллинизм. Эллинизм – это, в определённом смысле, эпоха несобственного времени: или потерянного, или ещё не обретённого. Как универсализирующая культура империи Александра, а затем Римской империи, эллинизм – это синкретизм национальных культур, где греческое языковое единство не проникает глубже официальных социальных практик, где, даже говоря по-гречески, человек остаётся сирийцем или иудеем, где и грек, говорящий на **койнэ**, остаётся греком. В этом случае эллинизм – культура памяти, культ прошлого, эпоха придающих силу (в случае с греками) или пестующих обиду (для не-греков) воспоминаний. Но есть и другой элли-

это эрзац-свобода по сравнению с первой – в ней нет ответственности, неизбежности, а стало быть и настоящего творения, здесь вещи так и остаются недоовоплощёнными. Но, тем не менее, соблазн второй свободы, – свободы над прошлым, безответственности перед будущим и лёгкости настоящего, – может не уступать силе и ясности первой свободы. Об этом, собственно, и идёт речь.

низм – раннехристианский, эллинизм без варваров и греков, эллинизм обетования Нового мира. Христианская культура ожидания Настоящего, добавляет к эллинизму второе измерение времени – будущее. Экзегетика, стало быть, служит не одним только инструментом истолкования настоящего, но, что важнее, само это настоящее истолковывает через прошлое или будущее, наполняет смыслом то, что иначе представляется полной пустотой и бессмыслицей.

Из такого понимания протомузейного этапа следуют два вывода относительно философии музея. Во-первых, не трудно предположить, что экзегетический метод окажется весьма продуктивным в философском осмыслении музея и, во-вторых, что зрелищность, как внутреннее правило эллинистической культуры, станет и основным законом музея. Относительно второго вывода вспомним Платона, в логике которого идея, оторванная от вещи является пустой видимостью, только на первый взгляд соблазняющей своей «идеальностью», но на деле только уводящей от Блага. Поэтому творцы таких «идей» и изгоняются из воображаемого государства, соблазнительное Благо у них оборачивается онтологической пустотой, злом. Между тем, эллинизм – это эпоха небывалого расцвета зрелищ, этика римского зрелища – причина раскола внутри и так не монолитной эллинистической культуры: здесь достаточно вспомнить обличения языческой культуры со стороны апологетов: одним из серьёзнейших оснований этой критики была как раз-таки извращённая этика зрелищ. В самом деле, если на вид выставляется интимное или тайное: убийство, половой акт и т.п., когда всё это не просто изображается, а происходит на самом деле на сцене, этому должны быть причины внутри культуры. И апологеты указывают на вносимую многообразием онтологическую дезориентацию, лежащую в основе римского зрелища как явления культуры. Онтологически это та же дезориентация, за внесение которой Платон изгоняет подражателей из своего воображаемого государства. Это то, что лежит в основе зрелища, как особого модуса бытия: неукоренённого, оторванного от причин и целей (Прошлого и Будущего), это как раз то настоящее время, которое нуждается в неутомимой экзегетике. Музей как зрелищная форма также нуждается в экзегезе. Вопрос только заключается в том, какой логике должно подчиняться это толкование: как уберечься от соблазна призрачной свободы ни к чему не приводящего рассказа.

Что касается второго вывода, относительно применения экзегетического метода в философском осмыслении музея, то его продуктивность не вызывает сомнений. Здесь достаточно вспомнить анализы Т.А. Калугиной¹ и М.Б. Пиотровского², в которых бытие музея понимается сквозь призму новоевропейской рациональности, обнаруживаются соответствия, во многом проясняющие существо музея: *во-первых*, музей и новоевропейская рациональность сопоставляются на основании принципа визуальности. *Во-вторых*, манифестация рациональности в качестве основания нового метода и мировоззрения европейца, опора на разум полностью совпадает с радикальным изменением в художественной культуре – эмансипировавшееся искусство, утратившее свои прежде неразрывные связи с религией, лишается «естественного» жизненного пространства. В роли новой «среды обитания» искусства и появляется художественный музей. *В-третьих*, если результатом субъективной рациональной деятельности является синтез разрозненных чувственных восприятий в представление (в представление о Природе), то и художественный музей (в отношении культурных феноменов), как и новоевропейская наука (в отношении природы) оказывается и важным инструментом актуализации. Такое совмещение рациональности и музея по принципу актуализирующего синтеза позволяет применить кантовскую постановку вопроса «Как возможна природа?» к художественному музею: если ответом на первый становится анализ форм человеческого мышления и восприятия, то ответом на второй вопрос должен стать анализ форм культуuroбразования, осуществляемого музеем.

Итак, если принять экзегетический метод за основной в осмыслении музея, а главным направлением философии музея считать осмысление природы и истории зрелища, то насколько повышаются шансы получить ответ на вопрос о том, что такое музей? Для чего люди ходят в музей? Что там можно увидеть? Остановимся ещё на минутку: философия не обязана быть политкорректной. Если ответ Рикёра по поводу чтения вряд ли обидит писателя, то не факт, что ответ по поводу музея не обидит музейщика. Ставя вопрос, лучше приготовится к неприятному ответу, например, такому. Ответом на этот вопрос может

1 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2002.

2 Пиотровский М.Б. Философия музея. // Вестник СПбГУ. 2006. Сер. 6. Вып. 1.

стать один из выводов герменевтики искусства: в музее актуализируется то хтоническое начало искусства, которое проявляется в нашей культуре, кроме музея, только в юридическом пространстве кражи. Кража Прометея, украденные у жизни сюжеты и характеры, платоновский мимесис – всё это описание пути герменевтики искусства, приводящего к пониманию значения кражи для культуры. Это одно из оснований культуры, и музей, выхватывающий шедевры из живого культурного процесса (более того, сам законодательствующий в области культурной оценки), организационно построенный на осознании необходимости оберегания экспонатов от воровства и сам не исключаяющий кражи в виде всегда сомнительных покупок (сколько стоит шедевр?) и военных трофеев; музей приводит зрителя к состоянию той первобытной кражи, в котором рождается искусство. Группами и по одному проходят тихие, как воры, посетители по анфиладам дворцовых залов, озираясь на развешанные на стенах картины, до которых нельзя дотрагиваться, которыми невозможно любоваться, только запомнить, унести в памяти. И ещё мечтать о том, как, должно быть прекрасен музей ночью, когда никто не мешает, никто за тобой не подсматривает, когда картины рассказывают все свои тайны. Что это – как не мечты вора, обманутого другим вором. Культура подчиняет таящуюся в человеке хтоническую силу кражи, когда заманивает его в музей, посетитель там без всякого риска и за смешные деньги испытывает то же, что когда-то чувствовал Прометей. В этом смысле музей – это своего рода экстремальный спорт и аттрактивная его действенность ещё далеко не исчерпана.

Это ответ всего лишь вариант, только попытка, но уже и он раскрывает горизонт того, что нам может открыться на пути философии музея. Готовы ли мы принять что-то ещё более печальное, может быть и вовсе лишшающее музей привилегированного статуса в культуре? Точно ли стоит выходить из-за надёжной брони музееведения и социологии?

Б.Г. Соколов (Санкт-Петербург)

Ве(ч)щенный рай. Прирученное Иное

Каждому, говорят, – свое. И рай – тоже свой. Для правоверного мусульманина – речь, понятно идет только об особях мужеского пола – рай рисуется как цветущим садом наслаждений в обществе обольстительных гурий. Для христианина – это довольно унылый пейзаж с вечными (содрогнитесь – вечность!) песнопениями в сторону одного и того же адресата, а именно Господа Бога. Для кошек, говорят, рай – это то пространство, где много-много «вискаса» и, конечно, хозяин вечно дома, вечно гладит ее и играет с ней шариком (как я это думаю за кошку). Конечно, если бы была возможность выбирать «модель рая», то я, скорее всего, бы предпочел рай мусульманина, причем не по причине присутствия в нем обольстительных гурий, что в общем-то не так уж и плохо. Просто уж больно тосклив пейзаж рая, выстраиваемый ментальностью европейца. Видимо, европейская культура формовалась преимущественно кнутом, а не пряником, что нашло отражение в антитезе рай-ад, где ад – вспомним Данте – вполне «конкретная» стилистика насилия и мучений, тогда как рай – нечто бесцветно-бестелесное, а потому малопривлекательное. Впрочем, возможно, я и лукавлю: я предпочел бы «микст»: наслаждался бы в обществе гурий с понедельника по субботу, а в воскресенье навещался бы в христианский рай, попеть псалмы и через очищение обрести благодать и душевный покой... Впрочем, это к рассматриваемому сюжету в статье не относится....

Фигура рая – это компенсационная фигура, утешающая и баюкающая нас надеждой. Нет, не столько надеждой на воздаяние за страдание или удовлетворение желания отомстить хоть как-нибудь более удачному, но «злобному» соседу. Рай – это фигура в чем-то «космическая», созидаящая космос, а вернее, преобразующая в гармоничный космос хаос текущей жизни, где не всегда все о'кей, где не соблюдается основополагающее равенство противоположностей, а только известный принцип: богатый и здоровый, бедный, но зато ... больной. Космос – это гармония, которая, как это было уже ясно древним грекам во главе с Гераклитом, – уравнение, где плюс и минус уравниваются друг друга... в нуле. Кроме того, как компенсационный

конструкт рай выполняет определенные функции, ибо любое сущее, гласит никем никогда не доказанное положение, а потому - всего лишь «кредо» европейской традиции, если оно существует, то имеет основания своего существования. Указывая на компенсационность фигуры рая, мы не ориентируемся на психоаналитические схемы, хотя психоаналитик бы здесь вдоволь порезвился, ибо компенсаторные механизмы – один из психоаналитических коньков. Речь скорее идет о системе, более напоминающей судебное воздаяние и возмездие. По сути своей это не воссоздание и воздаяние, поскольку как мы только что указали, европейскому сознанию более свойственна система наказания и сдерживания через возможность возмездия, а не поощрения. Подобная схематика базируется на том, что можно назвать математическим расчетом, и его, математический расчет, в свою очередь, спонсирует. В подобной схематике возможна, например, «торговля» с Богом, «индульгенции», а также то, что через практический успех (протестанская этика у М.Вебера) обретается спасение.

Фигура рая обеспечивает не просто установление математически выверенной «гармонии», но и обеспечивает тотальное и вневременное ее стояние. Благодаря действию компенсационной фигуры рая, адепт христианства, терпя несправедливость, превратности судьбы, сохраняет в целостности и сохранности картину «космосообразного» мироздания, поскольку все в конечном счете воздается по заслугам и таким образом сохраняется вселенский баланс. Удержим для дальнейшего рассуждения этот момент: перевод в фигуру *вечности* и сохранение стабильности и «равенства». Другим нужным для дальнейшего анализа моментом христианской концепции рая является неизменность и нетленность души, и хотя в Евангелии сказано по поводу Страшного суда, что мертвые восстанут во плоти, однако само «посмертное существование» представляется скорее по аналогии с античным «царством теней», т.е. как нечто бестелесное. Иными словами, чтобы «удержать» вечность, приходится пожертвовать телесностью, оставив для вечности лишь душу, оболочку, по сути неосязаемый «эйдос» или схему.

Теперь обратимся к тому сюжету, который и является основным, к вещи, предмету. Если в отношении моей кошки я могу «нафантазировать» ее рай, понятно, апплицировав свои представления о рае, то подобное можно осуществить, как совершенно «ненаучный» мыслительный эксперимент, и в отно-

шении вещи, предмета, орудия и даже ... высокого произведения искусства, являющегося в некотором роде *и предметом*¹, а потому «обнаруживающего» те же «устремления», что и его менее родовитые братья. Так вот, если бы я стал на «место» стула, то каков бы был по моему понятию рай? По-видимому, рай мне-как-стулу рисовался бы как вечное status quo, сохранение в вечности своей формы и вечно подостова. Мои «фантазии» – не такая уж «свободная игра познавательных сил», но, поскольку человек и вещь, им произведенная, имеют достаточно «интимную» связь, не так уж беспочвенны. Вещи говорят и умирают, «заимствуя» столь «живые» характеристики в мире человеческом. Вещь, предмет в полном согласии «с диалектикой Гегеля» – это свое иное, инобытие духа. Мы, конечно, создаем вещи и предметы, но создаем не «внешним» образом, а вкладывая и отчуждая в них свою «душу». Процесс, понятно, взаимный. Кувшин, сделанный руками гончара-ремесленника хранит тепло его рук, а древко топора «протирается» рукой дровосека, одновременно притираясь к его руке. Вещь и предмет всегда рядом с нами, и подчас нас «подстерегает» тот момент, когда из послушного слуги любимая «игрушка» становится тираном, без которой не обойтись. Вещь, таким образом, не столь уж «бездушная штука», она не просто бытийствует, но, будучи порождением человеческого духа, «соучаствуя» в общем культурном пространстве, им же, человеком, и одухотворяется. А потому, если для человека, допустим, рай – речь, понятно, идет не о «теологическом местечке», но о ментальной структуре, которая, без различия, существует ли действительно рай или ад или нет, все равно *реально* существует как мыслительный конструкт в нашем сознании, то почему такого мыслительного конструкта нельзя допустить и для предмета, раз уж он так тесно с нами связан? И вот какая получается интересная «штука»: если для человека рай можно *бесспорно* допустить лишь как мыслительный конструкт, то для вещей, предметов этот рай существует на земле как вполне «институализированный» топос культуры. Оговоримся, мы сейчас ни в коей мере не трогаем религиозных адептов, для которых рай – вполне реальная «богадельня», т.е. место, сделанное богом.

1 Можно сослаться на рассуждении о вещности произведения искусства в работе М.Хайдеггера «Исток художественного творения».

Итак, рай для вещей как вполне реальный институт культуры. Я думаю, что даже самый недогадливый поймет, что речь идет о музее. А вещь, оказавшаяся в этом вещном раю – музейный экспонат. Вначале посмотрим, что это такое, а потом разберемся, почему так происходит, почему для вещей зарезервированно райское местечко в новоевропейской культурной традиции, а для человека уже и рай коммунизма – последний оплот матрицы-идеи рая – отобрали. Получается, что наша культура со всеми своими стенаниями о ценности человека, его жизни, свободы и пр. тогда, когда дело касается как раз этих ценностей, свобод, предпочитает сберегать предметы, картины, черепки керамики и т.п., нежели обеспечивать эти ценности всеми возможными, в том числе «музейными» средствами. Сколько можно привести примеров того, что творец картины или книги умирал в нищете, тогда как его картины или книги в нашем донельзя (именно до-нельзя) гуманоцентричном мире пребывают в «сытости» и сохранности! Вот уж поистине дискриминация, по сравнению с которой апартеид или фашизм просто детские шалости. Кроме того, нам необходимо для этого будет разобраться с самим статусом вещи в нашей культуре, поскольку именно в этом стусе заключается возможность конституирования и реального институализирования рая для вещей.

Прежде всего, почему рай? Мы уже коснулись этого. Вещь помещенная в музей оказывается той необходимо репрезентируемой нашей культурой абсолютной ценностью, что она всячески сохраняется в своем аутентичном облике. Она помещается под стекло, огораживается заграждениями, для ее «комфорта» поддерживают наиболее оптимальную влажность и температуру, наконец, если она все же «подпортилась», то к ее услугам реставраторы, выполняющие роль бальзамировщиков, сохраняющих «Ка» вещи в неизменности и для вечности. Предмет, помещенный в музей оказывается в сакральном пространстве, причем он выполняет не только роль статиста-участника сакрального действия, но и через него и, соответственно, в нем, совершается пресуществление того «божества», которое суть «абсолютные» ценности нашей культурной традиции, демонстрирующие настойчивую необходимость постоянно и регулярно репрезентировать сами себя и приобщать к себе самим адептов нашей культурной традиции.

Понятно, что сами вещи не создают себе это райское местечко, этот Эдем «материальной культуры». Они помещаются в

музей и переводятся в статус музейного экспоната (читай – национальное достояние, не больше и не меньше...) человеком и во имя определенных его интенций. Экспонат в музее призван репрезентировать определенные ценности, и в лишь в этом случае он таковым становится. Эти ценностная палитра, представленная в музее, довольно незамысловата и была еще зрима в те далекие времена, когда хотя и употребляли слово «музей», но, однако, речь чаще всего шла о коллекциях, научных собраниях и т.п. Ценности, которые «хочет» видеть человек или которые ему нужно репрезентировать – суть память-история, уникальность, высочайшие образцы, общий контекст культуры и т.п. Но это на «поверхности» контакта между социальностью и индивидом, медиумом которого выступает музей, как институализация этого контакта. Обучать, просвещать, формировать – эти глаголы так и мелькают на страницах буклетов музеев и работах, посвященных исследованию феномена музея. Да, конечно, в современной культуре музей обучает людей на материале истории искусства. Без сомнения, музей просвещает публику, давая ей возможность прикоснуться к величайшим достижениям человеческого духа и к его многострадальной и многотриумфной истории, которая должна учить на ошибках и ориентировать на достижения, но которая, реально, *никого ничему никогда* не научила. Кто же станет спорить с тем, что музей формирует, через «общение с прекрасным», то, что издревле зовется «хорошим вкусом»? Все эти процедуры, которые являются лозунгами – т.е. ничего не значащими императивами – суть части единого процесса социальной дрессуры, которая реализуется через музей, а потому музей – не просто частная инициатива, но институт, спонсируемый государством и обществом. Тогда получается, что толпы жаждущих быть выдрессированными добровольно идут в музеи, чтобы выползти из него «единообразно» прекрасными? Желание к прекрасному есть желание к тому, чтобы стать одинаковыми, пройдя прессовку в залах музея?

Конечно, не все так просто и незамысловато. Музей – и это можно проследить на материале его предыстории (сокровищницы, коллекции и кабинеты) – это, по преимуществу, собрание Иного. Именно любопытство к Иному, – тот «крючок», который закидывает социальность, чтобы затем проштамповать доверчивую рыбку-посетителей. Конечно, речь не идет о запланированной акции, о некоем планомерном и выдуманном «зловредными» властителями мероприятии. Просто музей оказался

как раз в том нужном в социальном плане топосе, который с успехом и использует социальная сфера. Но посмотрим, как оно происходит на самом деле.

Если бы музей ничем не отличался от нашей обыденной обстановки и окружения, то в него люди заходили бы разве что погреться в лютый мороз или насладиться прохладой в знойный день, или спрятаться, наконец, от дождя и переждать непогоду. И хотя подобные императивы и случаются как побудительные причины прикоснуться к прекрасному в музейных залах, не они «заказывают музыку». Что побуждало и побуждает публику посещать музеи, а до того, коллекции и разного рода кабинеты? Прежде всего, любопытство увидеть нечто необычное по сравнению с обыденностью. Публика жаждет сенсаций и зрелища того, чего нет в обыденной жизни. «Среднестатистический» обыватель, тот «последний» человек у Фр.Ницше, которому у Ницше нужно лишь немного тепла и пищи, имеет еще и необходимость, чтобы, видимо хоть чем-то отличаться от животного, в лицезрении необычного, выходящего за рамки его возможностей. Подобное лицезрение, в принципе, выполняет социально терапевтическую роль и всегда служит дополнительным средством поддержания существующего социального порядка. Например, лицезрение сокровищ или великолепных собраний власть имущих, если это изредка удавалось представителям низших или средних слоев общества, порождало не только «восторг» от соприкосновения с прекрасным, но и задавало масштаб, дистанцию отличия, подчеркивая недостижимость владельца коллекции, т.е. зримо и реально манифестировало власть. Грубо говоря, вовсе не обязательно казнить и вешать, чтобы народ пребывал в трепете. Иногда достаточно демонстрации недостижимости – и дело сделано. Наоборот, в современном «демократизированном» до самой макушки обществе, демонстрации подлежат не столько репрессивные возможности, но наличие взыскиваемого социального равенства, а в ситуации советского или современного государоцентризма, тотальная обделенность в правах рядовых граждан и всемогущество государства. Музей – именно музей, а не коллекция – публичный институт, гарантирующий равный доступ к «телу» всем желающим. Как общественный институт социализации декларируемых ценностей, музей несет это тяжелое бремя примерно и с разными ограничениями с конца XVIII века. И с этого времени через данный «канал связи» в том числе манифести-

руется равенство «доступа к телу» общечеловеческих (читай – буржуазных) ценностей.

Но нас интересует прежде всего не только трансляция властных полномочий и молчаливая дрессура-прикосновение к ним «среднестатистического» посетителя музея, но прежде всего тот императив, который «заставляет» толпы народа тратить свое личное время, а подчас и немалые деньги (можно привести в пример поборы с иностранцев в музеях Италии или России), чтобы прикоснуться к благам музейного пространства. Конечно, сейчас музей *в том числе* туристический объект и входит в топографию обязательных жестов отдыхающих от процесса воспроизводства (по мнению Бодрийара) у себя на исторической родине. Кроме того, не надо сбрасывать со счетов и «матрон»-учительниц со стайками забитых в разной мере и степени учеников-оболтусов. В этом случае осуществляется учебный процесс, т.е. процесс неприкрытого насилия над подрастающим поколением, в результате чего у этого подрастающего поколения одновременно с ненавистью к музеям закладываются «внутри» ценностные и «вкусовые» стандарты, что, возможно, позднее и расцветет всеми цветами культурной радуги, когда, например, они будут отправлять собственных оболтусов на алтарь служения искусству в музей или филармонию.

Вместе с тем мы знаем, что существуют другие социальные институты, которые и образуют, и формируют...в общем, штампуют нужные социуму экземпляры рода человеческого. Зачем тогда нужен музей, если он всего лишь дополнительная структура «оболванивания»? Не так все просто в этом лучшем, по выражению Лейбница, из миров.

Вернемся немного назад и рассмотрим не те сюжеты, когда человек, поддавшись гиду-соблазнителю, уверяющего вас, что пропустить подобную экскурсию ниже достоинства уважающего себя туриста (как, побывать в Египте и не увидеть пирамид, храм Луксора, заходящее в пустыне солнце, прикоснуться к танцу живота и т.п.!? – А вот запросто!), и не та тоже типичная ситуация, когда родитель или «мэтр» по причине необходимости нести вечное, доброе и светлое в ряды подрастающих будущих членов-кластеров сообщества, одевают спецтапки и начинают полировать паркет отреставрированных дворцов, а те тоже наиболее массовые случаи, когда человек в полном здравии и светлом уме вдруг решается на посещение музея. Этот случай нам наиболее интересен как матрица, поскольку именно здесь

закладывается и возможность соблазнения гидом, и оправданность приказов-императивов классной дамы или бабушки.

Итак, ситуация «добровольного» вступления в «пристанище муз». Причина, которая издревле побуждала и побуждает человека к лицезнению музейнон, коллекций, кабинетов и современных музеев проста и незамысловата – это любопытство. В этом чувстве нет ничего плохого, ибо известно также издревле, что любопытство толкало людей к занятиям философией, каковая когда-то была не обязательным предметом для сдачи кандидатского минимума и не идеологическим довеском к любому образованию (наше недавнее прошлое, которое породило в широких массах уже обуржуазившегося населения России стойкую неприязнь к подобного рода занятиям), а наукой вообще. Любопытство – не только зряшная и пустая интенция, толкающее толпу к лицезнению сбитого машиной человека, вернее того, что от него осталось, но и мощнейший импульс к развитию, некое беспокойство, заставляющее людей, даже обладающих темпераментом Обломова Гончарова, покидать любимейшее пристанище – диван. Если переместиться в онтологическую плоскость и попытаться помыслить причину этого внутреннего беспокойства, то мы увидим, что человеческая экзистенция (или как ее предлагает помыслить Хайдеггер «эк-зистенция», т.е. то сущее, которые выступает за пределы самого себя и находит себя саму вовне) обладает тем свойством, которое представитель т.н. философской антропологии Г.Плейснер назвал экс-центричностью. Речь идет о том свойстве человеческой экзистенции, которое может быть определено как стремление поместить и обрести свой центр вовне. Поэтому человеческая экзистенция изначально «нестабильна» и стремится постоянно, чтобы отвечать своему предназначению и природе, к самопреодолению. Мы, таким образом, в структуре онтики человека может говорить о «тотальном» бытии к Иному, стремлении к Иному. И лишь наличие этого стремления делает человеческую экзистенцию – стремящуюся к иному, жаждающую иного – именно человеческой.

Таким образом, бытие человека – и эти позиции мы выделили лишь при «поверхностном» взгляде на онтическую сферу – это бытие, в котором фигура Иного присутствует как изначальная заданность, как то, что фундирует саму самость человека, если речь мы ведем о человеке, а не о «винтике» в социальной или производственной сферах. Через обращение к Иному чело-

век оказывается человеком, а потому устранение этого Иного – например, однообразный, размеренный ритм жизни (И.Кант), сужение горизонта до повседневности (философия М.Хайдеггера) – способно сделать из человека лишь социальное животное, или, другой случай – академического философа. Но что такое Иное, и, главное, какова экзистенциальная реакция на его присутствие? Если мы натываемся на стул, стоящий не на своем месте, натываемся ли на Иное? И да и нет. То обстоятельство, что стул, «коварно» поставленный моей дочерью не на свое положенное место, отличен от меня, вроде говорит о том, что он – Иное. Но я называл бы подобные предметы (даже если мы на них не натываемся и даже если дочь убрала стул на место) просто иным. Это иное входит в горизонт моего присутствия и было бы потешно, если бы я, чтобы быть человеком, нуждался бы в том, чтобы постоянно спотыкаться о стул, стол или еще какой предмет и через это спотыкание становился человеком. То сущее, что входит в круг моего присутствия и что является своим другим (любой стул сделан человеком) и есть реализация человека. Понятно, что подобное относится ко всем предметам, даже если они являются национальным достоянием и находятся в музее, поскольку любой предмет, сделанный человеком запечатлевает в своем облике ту «мысль»-форму, которая изначально рождается, а уж затем оформляется, в сознании человека. Но, тогда, где мы найдем то иное, которое можно обозначить как Иное, без которого человек оказывается вроде как не-человеком, поскольку если мы на самом глубинном онтическом уровне выйдем «из-под его ног» самое существенное, ту почву на которой он стоит своими «онтическими ногами», то он, если не исчезнет, то, по крайней мере, станет совершенно другим сущим. И здесь ответ достаточно прост и относится к общей тематике сборника. Иное приходит и обретается *в том числе* и в музейном пространстве.

Мы уже упоминали о том, что обычный обыватель вряд ли поднимет свою пятую точку с любимейшего дивана и пойдет смотреть то, что и так ему с дивана видно, как его ближайшее окружение. А вот если есть что-то необычное, т.е. то, в чем хотя бы «иллюзорно», хотя бы в «усеченном виде» угадываются очертания Иного... то скука – один из тех бичей, которые *заставляют* человека быть человеком, авантюризм, любопытство неудержимо тянут его прочь от самого дорого «итальянского», с видом на плазменный экран, дивана... И с древнейших

времен, можно даже сказать еще с домузейных, или, если использовать терминологию Гегеля относительно истории, то с предмузейных времен, сокровища собираемые властителями, кабинеты редкостей, коллекции итальянских «патрициев» и т.п. вызывали подозрение, которое принимало вид в том числе и любопытства: здесь скрыт не вид с дивана, а вид на Иное. Музей заманивает, и заманивает обещанием Иного. Но даже если после посещения музея или кунсткамеры, вдоволь налюбовавшись высоким искусством или зрелищем заспиртованных уродцев, мы внутри себя чувствуем, что обещанная встреча с Иным не состоялась, то все равно тешим себя, что все-таки что-то иное мы узрели, пусть иное для обыденного вида с дивана, поскольку увидели Эль Греко или Тициана «в живую». Коллекции и кабинеты Возрождения, сокровища были не просто математически помноженными на большую цифирь¹ складами добра (в том смысле, в каком доктор Айболит назвал это добро барахлом), а собранием действительно уникальных предметов или предметов, признаваемых в ту пору уникальными. Именно их уникальность, т.е. по сути инаковость и выступала привлекательной для жаждущих посетить оные. Конечно, их уникальность репрезентировала уникальность-избранность владельца и порой заменяла пропуск в высший свет, но не об этом сейчас речь. Кстати, вполне обыденные предметы, например, из Китая или Японии находили себе «законное» место в этих собраниях уникальных и избранных вплоть до того момента, когда, по причине возросшего экспорта их указанных стран не стали общедоступными и обыденными.

Итак, мы выделили то, что является «зовом» в музейный мир - это Иное, принимающее вид чужого, уникальности, гениальности, редкости и, наконец, уродства. Понятно, что собрание уродов, монстров – может оказаться даже более «привлекательным», чем галерея величайших творений человеческого духа. И петровская кунсткамера – слишком очевидное тому подтверждение. Изначально и постоянно музей – это собрание удивительных вещей, вещей уникальных, т.е. предметов, выходящих за рамки обыденной доступности, а потому поражаю-

¹ Хотя И.Кант говорит об одном из видов возвышенного именно в таком смысле, а гора черепов в «Апофеозе войны» Верещагина говорит нам о том, что если «хорошенько помножить», то эффект от этой операции может сойти и за эстетически возвышенное.

щих воображение и порождающих любопытство. Но это любопытство, манящее как светильник ночью «доверчивых» мотыльков, принимавших свет смерти за добрый свет жизни, фундировано, как мы пытались показать, в самой природе человека, имеющего «наглость» бытийствовать к Иному.

Итак, Иное – это тот мед, на который слетаются жаждущие вступить в царствие музея. Понятно, что бесплатный сыр обретается лишь в мышеловке, а потому, когда мы видим предлагаемую реализацию какого-либо желания, мы – если не наивные «лохи» – задаем вполне законный вопрос: А что взамен? Допустим, нас не обманули, и в музее или кабинете мы прикоснулись действительно к Иному, которое, если смотреть на происходящее через призму онтической сферы, выбрасывает человеческую экзистенцию в иное состояние, а если сказать «по-простому», заставляет нас измениться, преобразоваться, стать лучше, пережить катарсис-очищение и т.п., но тогда мы должны, чтобы соблюсти уже упоминаемый «закон компенсации» заплатить за это чудо преображения, разрыва обыденности вторжением Иного. Как и в разобранным, правда вскользь, случаем с раем, компенсационный механизм, механизм уравнивания, запускающий фильм под названием «Гармония космоса», действует с неотвратимостью, «достойной лучшего применения».

Всегда и везде музей, музейон, коллекция, кабинет с лихвой восполняли своим создателям издержки, связанные с созданием, пополнением, поддержанием «в форме», допуском посетителей и присутствием постоянного бича всех сокровищ от сокровищ падишаха до сокровищ Эрмитажа – банального воровства. Музей «безропотно» говорил то, что «заказывали» его владельцы, причем делал это так, что все «было сказано» не прямо в лоб (хотя и такое, конечно, случается), а прямо в «подсознание», которое, как стало известно читающей публике после изобретения книгопечатания, выпустившего в аккурат через четыре сотни лет, книги З.Фрейда, имеет большую власть над нами, поскольку «подло» действует, во-первых, изнутри, а, во-вторых, у него начисто отсутствуют такие человеческие атрибуты, типа совесть, нравственность и т.п.

И, действительно, мы знаем, что музейоны прекрасно «презентировали» богов или их создателей, коллекции «намекали», причем «намекали» без всяких намеков, о всемогущести или высочайшем статусе покровителя и по совместительству собирателя произведений и производителей живописи, а через этот намек

внедрялась стойкая мысль о покорности, которая порождалась несоизмеримостью держателя коллекции и зрителя оной. А что же в отношении современных музеев? Может все обстоит по-другому, они исправились и безвозмездно, т.е. даром, несут доброе, светлое, вечное – прямо как преподаватели СПбГУ? Иногда даже власть имущие демонстрируют и предельную расточительность, демонстрируя таким образом свою власть не только над душами и телами своих подданных, но и над топосом, где обретается Иное. Пример – правда из другой, не «музейной оперы» - «надрывающиеся» величайшие тенора, сопрано современности, ублажающие процесс пищеварения власть придержащих финансовых и политических воротил...

Для прояснения ситуации нам необходимо разобраться именно с современным музеем, т.е. с музеем *par excellence*, т.е. с тем социальным институтом, который возник *реально* лишь в XIX веке. Все специалисты по истории музея хором и в унисон отмечают то обстоятельство, которое выгодно отличает музей от коллекции, собрания редкостей, и имя этому обстоятельству – публичность и доступность. Иными словами, на «лбу» современной модели музея красуются написанные жирными буквами надписи типа «публичность», «я для всех», «заходи любой» и т.п. И эти надписи не просто декларации, не имеющие под собой никаких, кроме полета фантазии, оснований. Действительно, современный музей – это публичное и общедоступное заведение, позволяющее за умеренную (а в некоторых странах один раз в неделю и подавно бесплатно) плату лицезреть ту фигуру, которую мы зафиксировали как Иное (без различия, подчеркнем еще раз, проступает ли она в облике роскоши, недоступной повседневности, возвышенного, прекрасного, исторических свидетельств, величайших достижений науки и техники или уродцев). За эту же умеренную плату вполне демократично и публично совершается таинство прикосновения к этому Иному, что, как мы увидели на онтическом уровне, «позарез» необходимо человеческой экзистенции. Теперь спросим себя, где еще можно соприкоснуться современному человеку с этим непонятным Иным? Во-первых, когда что-то случается экстраординарное и приличный, сдержанный человек становится неуправляемым, деспотом, истериком и т.п. Такое Иное, как сказал бы т.Сталин, нам не нужно. Прорыв в Иное способен разрушить если не существующий социальный порядок, то, по крайней мере, привычный ритм жизни. В результате подобного про-

исшествия мы получаем вместо добротного отштампованного винтика социальной машины, предельно индивидуальный организм, который, может, конечно, как некое привходящее обстоятельство, служить традиционным винтиком, но по своему потенциалу оказывается способным выкинуть такие коленца... Где еще узреть Иное? Например, в путешествиях. Но это также весьма опасное для социума занятие и не случайно многомудрые властители страны Советов, всячески *отговаривали* своих сограждан (например, с помощью известного всем Гулага) от путешествий в заморские страны, выдавая порцию «прирученного» Иного (а вот мы и встретились с «прирученным Иным», с которым нам еще придется «поработать») по «ящику» в телепередаче «Вокруг света» с Сенкевичем. Но знакомство с дальними странами – причина не только расширения кругозора (с чем социальная сфера еще смирилась бы), но и «крамольных мыслей» и «вольномудства», поскольку сравнение с тамошними, заморскими сюжетами, не всегда в выгодном свете выставляют свои, доморощенные. В принципе, круг столкновения с Иным достаточно широк, но почти во всех случаях чрезвычайно вреден для госаппарата и, соответственно, для стабильности социальной сферы.

Тогда сформулируем задачу следующим образом: как нам осчастливить человека Иным, сведя к минимуму риск для социальной сферы, и где такой контакт – лучше всего, понятно, под контролем социальных инстанций – может состояться? И тут, понятно, как *deus ex machina* сваливается на театральные подмостки фигура, в очертаниях которого мы без труда узнаем музей, или по-античному – музейон, или, еще, по-возрожденчески – коллекция и кабинет, или, еще-еще по-современному – публичный музей.

Пространство музея в этом отношении идеально приспособлено для того, чтобы выдавать жаждущим порцию Иного, причем контролировать как саму дозу, так и, попутно «проводить разъяснительную работу» среди населения. Вообще-то, мы уже говорили, что музей использует как приманку Иное, но что вдалбливается через «разъяснительную работу» именно современным музеем? Во-первых, происходит реализация манифестируемых демократией ценностей: вот она какая, демократия, шепчет между строк публичный современный музей, она позволяет тебе как равноправному члену равноправного общества в равной мере прикасаться к величайшим сокровищам, к величай-

шим достижениям человеческого духа, к уродцам-монстрам, к следам истории, т.е. к тому Иному, которое в варварское время античности или средневековья было доступно лишь избранным. Во-вторых, рядом с манифестацией и реальным воплощением манифестируемых буржуазных ценностей включается еще один голосок, с которым мы сталкиваемся в обычном музее: оно, это Иное – не твое. Этот голосок звучал и в античности, и в эпоху Ренессанса, подчеркивая огромного размера дистанцию между обычным зрителем и владельцем коллекции. Сейчас же голос уточняет: все это государственное, все это принадлежит народу (а как показывает опыт, народ в данном случае это – бюрократия), будь счастлив, что как законопослушный гражданин можешь быть допущен к кормушке, где выдается Иное.

Таким образом, все дело в том, кто владыка Иного и музей (музейон, коллекция и т.п.) служат своеобразной легитимизации этого владения. Но, поскольку владение Иным – это владение в конечном итоге нашими душами (ведь и без Иного может существовать человек, но в данном случае он скатывается на уровень животного или «возносится» на уровень «говорящей машины»). Музей демонстрирует и подтверждает право владителя на владение Иным. Через музей осуществляется – и так благообразно и тихо – монопольное право любой власти на владение нашей самой интимной интенцией, делающее нас именно людьми. Образно говоря, ключи от души человека лежат *в том числе* и в музее, но владеет этими ключами не человек, но социальная инстанция власти.

Но владыка не был бы владыкой, а современное государство – бюрократией, если бы не обманывал бы обывателя. Дело в том, что вместо «тотально» Иного музей нам «подсовывает» «прирученное Иное», т.е. тот эрзац Иного, который даже в больших дозах никому, а главное ничему из существующего и стремящегося пребывать безмятежно и без изменений и потрясений, не повредит. Можно сказать, что в музеях выставляются «идеологические» нейтральные экспонаты, способные лишь «немножко пощекотать нервы», не расшатывая их, т.е. речь идет о «кастрированном» идеологической сеткой Ином, импотентном ином. Но публика, как правило, «покупается» на этот шулерский прием и уходит из «хранилища вечности» вполне убедив себя, что долгожданная встреча состоялась, что она узнала что-то новое, от чего-то получило удовольствие. Но ведь все дело заключается отнюдь не в том, чтобы просто получить

свою дозу удовлетворения и социальной верификации на «вши-вость». Подобно тому, как есть религия и есть вера – и человечество уже давно научилось отделять – кроме, конечно, профессио-налов в «вере», т.е. священников и верящих им наивных ин-дивидуумов – веру от социального института, понимая, что на-хождение в святом месте или «скрупулезное» соблюдение об-рядов вовсе не позволит купить для себя пропуск в рай (я неза-мысловато намекаю, что мы сейчас вернемся к вещам и, конеч-но, к раю для вещей). Таким образом, дело обстоит и в отноше-нии высочайших достижений духа: все непредсказуемо. То что человечество понимает, что вера и религия, а в особенности церковь, различаются, можно проиллюстрировать местом кон-цепции благодати в христианстве, согласно которой никакие благие дела без божьей благодати не способны привести к спа-сению, т.е. самому человеку никак не договориться с Богом о фиксированной цене за входной билет в рай, поскольку решает и назначает цену нашим усилиям опять же Господь Бог. Или, другой пример, ситуация просветления в чань-буддизме: сколь-ко ни читай сутры и сколько не мозоль пятую точку в позе лото-са, пребывая в самадхи, просветление может и не наступить... Так обстоит дело и с шедеврами, выставленными в музее: встреча с вечностью и с Иным не имеет ничего общего с удовле-творением, и способна скорее расшатать экзистенцию, нежели набить сыто ее экзистенциальное брюхо. А потому, приручен-ное, на вид социальное нейтральное и даже социально-позитив-ное, способно «взбрыкнуть» и, несмотря на все рамки, стек-лянные витрины, подборки и освещение, показать то Иное, ко-торое музей заботливо и стыдливо прячет. И несмотря на все меры предосторожности, произведение искусства вдруг да при-откроет иной, а-социальный, зовущий к вершинам духа, мир, мир, где осуществляется преображение, а уродец-монстр заста-вит искренне содрогнуться и, зачаровав своей манящей омерзи-тельностью, заставит привычный мир распасться на несвязан-ные атомы, собрав которые, мы увидим, что это – уже не тот мир, который нас так долго учили создавать, веря, что именно такой он и есть.

И если такое случается в музее или – иногда «правильные» слова приходят уже на лестничной площадке, когда дверь уже захлопнулась – потом, но *по этой причине*, то случившееся чудо, чудо встречи с Иным, оправдывает не на социальном, а на онтическом уровне само существование музея.

Но хватит патетики. Немного тише, и циничнее... Мы увидели, что то, за чем идет в музей обычный посетитель, может все же состояться, причем вопреки «желанию» музея, «играющего», понятно, ту музыку, которую заказывают, а то, что заказывают мы уже рассмотрели, а именно пьесу, основной мотив которой довольно однообразен для всей социальной сферы: манифестация и легитимизация власти.

Теперь обещанное и долгожданное возвращение в райское местечко. Музей – это не просто социальный институт, рожденный на пересечении власти и индивида, позволяющий реализовать (или вернее обманывать друг друга и самих себя) двум векторам желания (желания Иного и желание к «вечной» легитимности власти), это место, где пересечение этих желаний «пропускается» через музейный экспонат, являющийся центральным топосом этого взаимодействия, его средостением. Музейный экспонат – это теперь главный персонаж, и им мы сейчас займемся, но нужен он нам для того, чтобы ответить на уже поставленный вопрос о том, почему мы, люди, создали рай для предметов здесь, теперь и сейчас, отказав себе самим в этом, перенеся рай в то будущее, которое «включило» христианство и которое можно назвать будущее будущего. Или, по иному сформулируем вопрос-задачу: что изменилось в предмете, вещи, наконец, в человеке – поскольку предмет всегда выступает своим другим для человека – что создается то пространство, та резервация, институализируемая в публичный музей современности.

Итак, предмет. Прежде всего необходимо выяснить, почему обычный предмет имеет шанс оказаться в раю-музее, ведь ранее такой почести могли удостоиться лишь уникальные предметы, произведения искусства, предметы «неземной» роскоши? Современные музеи – экомuzeи, музеи этнографического плана, технические, «биографические» и исторические музеи и т.д. – хранят сейчас целую «толпу» предметов повседневности, т.е. тех предметов, которые порой встречаются в нашей обыденной жизни, помогая, исполняя и т.п. нашу волю. Дело в том, что современность «подкорректировала» концепт музея, как собрания только уникальных вещей, до идеи презентации, зрелища, отражения контекста и т.п. Понятие музея теперь шире и включает в себя не только традиционные подходы к конституированию этого топоса, но и те новации, которые суть отражение современных ценностных координат. Например, если ранее обы-

денный предмет мог попасть в коллекцию или реликварий только потому, что его владелец был выдающимся персонажем истории, то теперь попытки понимания истории через обращение не только к личности, но и к культурному контексту, дают шанс любому предмету оказаться за стеклом витрины музея и репрезентировать, например, общую культурную «атмосферу» дней минувших. Демократия, как мы видим, внедряется не только в постсоветское пространство, но и захватывает мир вещей.

Но нам важно сейчас другое. Помещенная в музей вещь становится музейным экспонатом и приобретает определенный статус, более того, изменяется сама ее сущность, а потому и отношение к ней иное. Ее «хоят и лелеют», она начинает говорить-презентировать то, о чем не могла и «мечтать», будучи обычным предметом нашего окружения и «озадаченная» лишь одной задачей – служебностью. Можно сказать, что вещь, попадая в музей преобразается, подобно тому, как преобразается в музее кучка мусора с площади в «величайшее» произведение искусства. Музейный предмет, будучи включенным в это сакральное пространство, преобразается, можно сказать, «заражается» той величественностью, какой изначально обладали исконные обитатели собраний – картины, скульптуры, геммы, шпалеры и т.п. Но это – преобразование вещи и, соответственно, возникающий в результате этого переосмысления новый статус: она перестает быть вещью, лишается своей вещности, можно сказать, из нее вынимают ее душу, оставляя в неприкосновенности и в вечности лишь ее облик. Предмет лишается служебности и мира человека, приобретая вечность и облик-симулякр. Подобный процесс был «запущен» несколькими причинами, уходящими в глубь истории европейской культуры. Речь об изменении общекультурных силовых линий. А если брать из целого комплекса фундаментальных изменений то, что затрагивает интересующий нас сюжет, то мы поведем речь об изменении символического пространства, и как это изменение затрагивает статус вещи, создавая ту экзистенциальную реакцию человека на перемены, как ностальгия по утрате вещи.

Таким образом, мы поведем речь об утрате, потере, даже забвении вещи. В «скобках» заметим, что забвение бытия, о котором сигнализировал М.Хайдеггер, с необходимостью затрагивает всю ойкумену человеческого присутствия, а потому затрагивает предметную сферу культурной реальности. Саму же реальность мы конституируем символически, и в этом Э.Касси-

рер совершенно прав (но не прав в деталях и схемах этого конституирования). А потому любой предмет и даже наше тело как реальный предмет в реальном мире – это не нейтральная, объективная данность. Это, если можно так выразиться, целое средоточие символических линий. Изначальный фетишизм или анимизм – хорошая иллюстрация этой изначальной символической нагруженности любого предмета, объекта, вещи. Вещь может стать божеством или живым, одушевленным существом лишь в символическом пространстве, создаваемом человеком. «Уход», исчезновение с исторической сцены анимизма или фетишизма ни в коей мере не говорит о том, что вещь стала «объективной данностью», изъята из символического смыслового пространства, поскольку сам предмет рождается, а вернее конституируется и, соответственно, формуется под это человеком, как своеобразная конденсация символических линий. Еще в эпоху Возрождения, не говоря уже о более ранних временах, слово и вещь, по свидетельству М.Фуко с которым мы безоговорочно соглашаемся, обретались в едином смысловом пространстве. Слово «равномощно» вещи, а потому в порядок вещей культура того времени без труда помещала столь же реальное, как предметная данность, слово.

Почему я говорю о символическом конституировании предметов, когда «здравый смысл» говорит, что для того, чтобы сделать молоток нужно железо и дерево приплюсовать к работе мастера – и вот, пожалуйста, молоток готов. Дело в том, что т.н. здравый смысл не читал Аристотеля, который за более чем две тысячи лет до «изобретения» здравого смысла, говорил о том, что вещь призывается к своему бытию не только материей или формой. Причиной существования вещи является и «то, откуда движение», т.е. мастер, производящий предмет, а также «телос», «то, ради чего», цель бытия предмета. И если не «впадать» сильно в онтологию, то все равно мы понимаем, что через телос, а также форму в предмет входит, впускается мысль человека, создающего данный предмет. Более того, через телос, «то, ради чего», в игру включается весь культурный горизонт (если быть до конца корректными, то и через форму, и через материю, – особенно в современном мире, где материя также конструируется и создается как форма – и через производителя все равно происходит включение символического пространства), функционирующий в режиме символизации. Например, указанный молоток создается не просто так, а как орудие производства, а

потому «подгоняется» под нужды этой деятельности и самого деятеля. Сам его облик создается и подгоняется под деятельность и человека, осуществляющего это действие, а потому он пригнан к человеку, уподоблен человеку (у того же молотка ручка – это иное руки, держащую этот молоток, т.е. телесное уподобление и продолжение усилия, действия человека) и символически «нагружен».

В той культурной ситуации, когда вещь или предмет включены в символическое пространство, когда символ еще не оторвался от вещи и не начал вести самостоятельно существование симулякра, музей, в котором мы обнаружили бы «просто вещь», не мыслим по определению, поскольку нет еще дистанции ни от вещи, ни от символического пространства, а потому ни одно, ни другое не является ценностью и, тем более, манифестацией Иного. Но с введением машинного производства, а история этого начиналась с мануфактуры, произведенный предмет утрачивает «интимную» близость с человеком, все более и более перемещаясь в пространство функциональности. Как раз процесс перемещения в сферу «чистой» функциональности и делает понятным стремление сохранить предмет. Это стремление не так уж «тупо», поскольку речь идет о своем ином, о предметной сфере, которая столь тесно переплетается с другими сферами культурного пространства, что изменения в данной сфере кардинально изменяют весь культурный ландшафт. Образно говоря, именно тогда, когда возникло современное производство, возникла перспектива виртуального мира, мира симулякров и вселенной Интернета. Т.е. мира, где царствует не вещь, предмет, не тело, но функция, симулякр и эйдос.

Именно поэтому ощущение – а предчувствие-ощущение иногда играют более важную роль в формировании культурного пространства, чем тематизированное и объективированное научное рассмотрение, имеющее дело, к сожалению, уже со свершившимся фактом – тотальной смены всей культурной ситуации, «панический» и завораживающий страх перед грядущим, выстраиваемом, к слову, в нашей европейской традиции по модели «Страшного суда», вызывают действие компенсационного механизма, призванного сохранить космос любыми средствами, не дать будущему-Хаосу распылить на атомы столь привычное и уютное.

И вещь, сделанная руками человека, а не конвейером, становится бесконечной ценностью, той ценностью, которая по праву

оказывается в одном ряду с великими произведениями искусства. Приведу пример из другой сферы: ручная сборка машин. Такие «создания рук человеческих» ценятся гораздо больше и более надежны в эксплуатации. Почему так происходит? Это происходит по той же причине, по которой современный паркет служит «в десятки раз» меньше, чем паркет, скажем Екатерининской эпохи: в «далекие» времена предмет создавался и призывался к своему существованию служебностью, пригнанной к человеку; современный «индустриальный образец» - призывается функцией, и ей, а не человеку, призван соответствовать. А потому, не столь надежен, но – бесконечно функционален.

Итак, можно суммировать. Функциональность, функция изгоняют предметы, заменяя их на саму себя. А потому предметная сфера имеет все шансы оказаться в почетной резервации, став экспонатом музея. Но вот в чем загвоздка: занимая почетное место в витрине «прошлого», предмет все равно исчезает, поскольку, как мы уже об это говорили, для того, чтобы попасть в рай вещей, предмету нужно потерять свою душу, оставив для лицезрения лишь облик, форму, эйдос. Лишь это позволяет взять ему в иной, «трансцендентный мир» музея. И не надо утешать себя мыслью о том, что есть музеи, где «нужно трогать» - это симуляция, подобно той симуляции, когда воссоздаются т.н. народные оркестры. В эпоху Интернета нет предметов, как и нет народной музыки, есть лишь файлы, хранящие «цифирь» и есть поп-музыка, которая, если разобраться с этим в духе Интернета – тоже сборище файлов, хранящих все ту же «цифирь»...

Ю.В. Иванова (Санкт-Петербург)

Философские концепции анализа музейных предметов

Двадцатый век, по крайней мере, вся его вторая половина, прошел под знаком музея, получившего особый статус в современной западной культуре. Одновременно этот особый статус означал и повышенное внимание к феномену музея и музейности со стороны различных слоев общества. Оценки роли и места музея на протяжении всего XX в. носили противоположный характер, колеблясь от восхваления музея как храма муз и заповедника культуры до неприятия «хищной музейности», стремящейся превратить жизнь в кладбище, в мавзолей, в склад мертвых вещей, насильственно вырванных из контекста. Одним из самых метких и плодотворных определений музея стала метафора Дома, дома, где живут Искусство, История, Культура. Общей чертой многих исследований, посвященных феномену музея в культуре XX в., несмотря на их зачастую диаметрально различающиеся оценки данного социокультурного института, является идея музея как некоего священного места. В целом, музей и в мнении специалистов, и в сознании широкой публики воспринимается как некое сакральное пространство, будь то храм или кладбище. Перспективной темой для исследования представляется рассмотрение динамики становления этой сакральности.

Изначально музей был тем местом, куда попадали особые предметы, наделенные выдающейся художественной, исторической, познавательной или иной ценностью. Например, художественные музеи вплоть до середины XIX в. (а большинство до сих пор) стремились к собиранию подлинников, шедевров. Исключением служили только учебные музеи (при Академиях художеств, при художественных и ремесленных училищах), где считалось допустимым использовать копии живописных полотен и скульптур, а также макеты архитектурных сооружений. С течением времени исключительность, сакральность музейных собраний как бы «отделяется», «эмансипируется» от конкретных вещей и переходит на пространство музея как такового. Так инверсия смысла приводит к тому, что к концу XX в. любые предметы, попадающие на музейную экспозицию, авто-

матически начинают наделяться определенными культурными смыслами и культурной ценностью высшего порядка (иногда даже независимо от их реальных характеристик). Это приводит к тому, что в музеи попадают обыденные вещи (столы, утюги, ночные вазы, лезвия для бритвы и пр.) и даже просто старый хлам: мешки с мусором, заржавевшие водопроводные трубы, разбитая посуда... Этот список можно продолжать почти до бесконечности. При этом характерно, что нахождение таких предметов в пространстве любого нехудожественного (этнографического, исторического, научного, учебного и пр.) музея придает им статус исторических памятников, а в стенах художественного музея они обретают ауру произведения искусства. Получается, что онтологическое и даже сакральное значение получает теперь пространство экспозиции, а не музейные предметы – прежние смысловые доминанты музея.

Исследуя музей сквозь призму культуры, можно попытаться найти некие внемuseumные причины появления в музейном пространстве этих обычных, обыденных предметов, «просто вещей». Современные философы, размышлявшие о вещах как культурных феноменах, констатировали изменения во взаимосвязях между вещами и во взаимоотношениях людей и вещей. Так, М. Хайдеггер писал об утере «вещности вещи», а Ж. Бодрийяр о «дисфункциональных системах» производства и потребления вещей и о том, что зачастую вещи заменяют человеческие отношения. Утрата ауры подлинника в эпоху расцвета технических средств воспроизведения исследуется В. Беньямином. В нескольких словах ситуацию можно обрисовать так: тепло человеческих рук и флер неповторимости, ранее сохранявшиеся в созданных вручную вещах, не распространяются на созданные конвейерным способом стандартизированные предметы. Растиражированные безликие копии в определенной степени воспринимаются как неподлинные, отчужденные от подлинной сути человека. Но, теряя свой знаковый статус в сфере повседневности, обычные вещи, «вещи как таковые» в XX в. активно осваивают новое пространство – залы музеев (прежде всего, художественных), а также пространство выставок и галерей. Потому-то и появляются на художественных выставках ванны и велосипеды, коробки из-под сока «Кэмпбелл» и инвалидные коляски, бутылки и молотки. Но все равно, музейные экспонаты по факту их нахождения в «священном» пространст-

ве музея маркируются как некие особые вещи, наделенные высшей подлинностью и целым комплексом смыслов.

В последние несколько десятилетий прошлого века появились попытки философского осмысления феномена музея, а также различные исследования статуса предмета, вещи в контексте общей культурной ситуации. Некоторые философские концепции анализа вещей могут быть использованы для прояснения культурного статуса музейных предметов. Следует оговорить то обстоятельство, что рассматриваемые в данном сообщении теоретические, прежде всего философские, построения базируются на анализе, в первую очередь, уникальных предметов (вещей-образцов), к собиранию которых тяготеют художественные музеи. Но и типовые предметы (вещи-образцы) могут быть рассмотрены в рамках онтологической, гносеологической и аксиологической концепций.

На основании приводимых в «Российской музейной энциклопедии» подходов к рассмотрению памятников можно назвать несколько концепций выделения музейных предметов из всего многообразия культурных объектов, и определения на основании этой классификации социокультурной роли музейных экспонатов. Речь идет об онтологическом, гносеологическом и аксиологическом подходах. Написанная А.Н. Дьячковым статья в вышеназванной энциклопедии определяет памятник как «социокультурное явление, один из видов культурных ценностей, выделяемый людьми из окружающего предметного мира в качестве необходимого средства преемственности культурного опыта предшествующих поколений и подлежащий освоению с последующей передачей потомкам»¹. Музейные вещи целиком подходят под данное определение памятника.

Основанием для онтологического подхода является рассмотрение сущностных характеристик памятников истории и культуры как таковых. Музейными предметами становятся, согласно такому взгляду, выдающиеся в художественном, технологическом, архитектурном и пр. отношении памятники прошлого или редкие и уникальные образцы природы. В рамках онтологической концепции музей как собрание уникальных, выдающихся по своим характеристикам культурных объектов

¹ Дьячков А.Н. Российская музейная энциклопедия: В 2 т. – М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. С. 73.

может по праву именоваться «встречей с подлинностью бытия»¹.

Философской базой онтологической концепции музейного экспоната могут служить размышления М. Хайдеггера о художественном творении и о вещи как таковой². Приступая к исследованию вещи как вещи, философ предлагает просто описывать налично существующие вещи, «оставить за вещью свободное поле, чтобы она в этом поле могла непосредственно выявить свою вещность»³. Уникальные «вещи» (артефакты, произведенные людьми) сохраняют в себе тепло рук, сделавших их, а также отражают духовный мир своего создателя. Такие предметы обычно вызывают у зрителей интерес к раскрытию тех тайн бытия, которые стоят за этой вещью. Но даже нерукотворные «вещи» (ель и пруд, цапля и лось, ключ и холм), согласно мысли Хайдеггера, позволяют осуществляться миру как миру. В таких вещах проявляется истина бытия, равнозначная истине человека, человеческой жизни.

Произведения искусства как феномены, содержащие в себе смысл собственного существования, являются предметом особого интереса немецкого философа. Сущность искусства – не в материальности его воплощения, иначе его ценность сводилась бы к стоимости использованного материала. Но, в то же время, «нельзя отрицать вещное в творении, нужно только, чтобы это вещное, если уж оно принадлежит к бытию творения творением, мыслилось на основе творческого»⁴. Для Хайдеггера искусство имеет дело с истиной, а не только с красотой, как считали ранее. «Искусство есть... полагание истины в творение»⁵. Произведение искусства воздвигает собственный самодостаточный мир, и именно в художественном творении мир как таковой может проявиться наиболее полным образом. Рассматривая произведения искусства в качестве формы вопрошания о бытии,

1 Каган М.С. Музей в системе культуры. // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 449.

2 Хайдеггер М. Вещь. // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. С. 316-326; Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. С. 52-132.

3 Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. С. 59.

4 Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. С. 72.

5 Там же.

равнозначном философствованию, этот мыслитель очерчивает горизонты философских дискуссий о сущности не только творения, вещи, но и музея как инстанции по сохранению разнообразных предметов. Все музейные предметы в рамках онтологической концепции можно охарактеризовать не столько как предметы как таковые, сколько как феномены, которые открывают нам свой собственный богатый мир.

Онтологический статус произведений искусства в рамках культурфилософского исследования художественного музея предлагает Т.П. Калугина¹. Как «некая опредмеченная идеальная сущность»², уникальное произведение искусства есть квинтэссенция духовности создателя этого произведения. Художественные экспонаты – это ключи, шифры определенных историко-культурных эпох. Вещи в художественных музеях отличны от предметов в иных музеях, имеющих преимущественно информативную функцию. «Специфика... информации, которую несет о культуре искусство, состоит в ее принципиальной целостности и нерасчленимости»³. Кроме того, на музейной экспозиции срабатывает «нематематическое» правило, что сумма больше, чем совокупность частей, т.к. смыслы предметов взаимно обогащают друг друга, создавая не механическую совокупность, а полифоническое единство.

В русле онтологического подхода к музейным предметам находятся исследования тех характеристик вещей, на основании которых из всего многообразия предметов отбираются музейные экспонаты. Речь идет об информативности, аттрактивности, экспрессивности и репрезентативности. Информативность – это важнейшее свойство предмета, означающее его способность быть источником историко-культурных, научных и прочих данных о развитии природы и общества. Аттрактивность, как способность привлекать внимание, основана на внешних характеристиках предмета (его цвете, размере, необычной форме, эстетических свойствах и пр.). Экспрессивность – это характеристика эмоционального воздействия. Экспрессивны в первую очередь мемориальные предметы и подлинные вещи-свидетели тех или иных исторических событий.

1 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб.: Петрополис, 2001.

2 Там же, с.29.

3 Там же, с.35.

Репрезентативность – это «мера возможности восстановить, воспроизвести представление о целом по его части»¹.

Для сторонников онтологической концепции музейных экспонатов опора на предметные носители информации является сущностным признаком музея как социокультурного института. В русле этого направления анализ музея опирается на рассмотрение специфики музейных вещей как уникальных феноменов культуры, а также проводится четкое различие традиционных музеев, основанных на предметных экспонатах и виртуальных музеев, практически лишенных материального субстрата. Однако, исследование сложной музееведческой и, шире, культурной ситуации нашей повседневности, связанной с изучением взаимоотношения реального и виртуального находится за рамками тематики данного сообщения.

Гносеологическая концепция, вторая из предлагаемых «Российской музейной энциклопедией», выделяет в качестве памятника предметы, ценные своим информационным, научным, историческим, эстетическим, просветительным и т.д. значением. В соответствии с этим, выделяются социокультурные функции музейных предметов по сохранению и трансляции историко-культурной, научной, эстетической и иной информации, а также реализация образовательных, просветительных, идеологических и информационных задач. Все предметы в рамках определенной культуры обладают качествами символа, будь то актуально или потенциально. Способность вещи выражать идеальное содержание и выступать как необходимый элемент всеобщих взаимосвязей внутри культурного универсума позволяет ей функционировать в системе культуры. Культурный предмет существует в пространстве музея не столько сам по себе, сколько как символ тех отношений, в которые он включен. Сторонниками гносеологического подхода к специфике музейных вещей имплицитно являются большинство музееведов, придерживающихся структурно-функциональных концепций музейной деятельности.

Аксиологический подход видит в памятниках истории и культуры прежде всего ценностную категорию, констатируя, что понимание музейного (и любого иного функционирующего в рамках культуры) объекта зависит от системы ценностей, рас-

¹ Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 555.

пространенной в определенный исторический период в данном конкретном обществе. Аксиологическая концепция музейной вещи является максимально универсальной из всех вышеназванных, ибо имманентно содержит все возможные аспекты отношения социума к предмету (как к раритету, диковинной вещи, источнику знания, средству диалога людей и культур, уникальному или типовому образцу, источнику эмоциональных переживаний и т.п.). Кроме этого, достоинством этого подхода является возможность исследовать все существующие функции музейных предметов и их генезис в соответствии с теми потребностями, которые они реализуют в конкретном обществе в тот или иной исторический момент.

Используя данные о различных подходах к изучению памятников культуры, можно в расширительном смысле уточнить термин К. Помиана «семиофоры»: наделенные не только знаковой, но познавательной и ценностной значимостью предметы становятся экспонатами музеев. Поэтому можно говорить о «гносео-» и «аксеофорах». Подобные предметы попадают в музеи, причем иногда музейной значимостью наделяются обыкновенные, вполне утилитарные вещи, не имевшие особого культурного смысла до их появления в музейном контексте.

Любой функционирующий в культуре предмет существует в двух плоскостях: материально-природной и идеальной, внеприродной. Последний аспект появляется, когда вещь «выходит за рамки» своего материального бытия, когда она становится проявлением идеального содержания, выражением приписываемых ей культурных смыслов. Предмет в системе культуры – это совокупность его материальных характеристик как подлинного фрагмента реальности и его культурного смысла, то есть тех значений, которые получает вещь в данной конкретной культуре. Культурным объектом может быть как созданный человеком артефакт, так и любой природный объект, ставший предметом рефлексии и наделенный тем или иным культурным смыслом.

«Вещь, попавшая в музей, приобретая статус музейного предмета, оказывается “маркированной” сообразно определенной системе ценностей, поскольку музей производит отбор событий, явлений и фактов на основе познания действительности и специфического (музейного) отношения к ней»¹. Таким образом, в музее накапливаются прошедшие ценностно-познавательный отбор реалии. Музей – это коллекция предметов, сим-

волизирующих ценности высшего порядка, отбираемые для «вечного сохранения». Экспонаты музея самим фактом своего бытования в музейной среде уже попали в вечность. «Сдача чего-то в музей знаменует передачу в высшую инстанцию, в руки потомков. Музей преобразует и смерть, которая для него “не конец, а только начало”»¹.

Как часть музейной коллекции, предмет с течением времени меняет свою знаковую ценность. «Сам факт включения предмета в музейное собрание, его участие в выставках, использование в научных исследованиях и публикациях повышает его знаковую ценность»². Изъятые из естественной среды своего бытования, экспонаты приобретают новые функции и новую историю в рамках музейной культуры. Зачастую утрата информации о предметах (и о роли вещей в культуре их создателей, и об их коллекционной истории) снижает ценность музейных вещей. Так как значимость музейных экспонатов заключена не в их материальной стоимости, а в тех смыслах, которые они репрезентируют, то изменение контекста сильно влияет на восприятие данного предмета. Интересно при этом, что в современной культурной ситуации возможно появление предметов, для которых их «естественной» средой оказывается музей: не только произведения искусства, но и мебель, одежда, посуда и прочие, казалось бы, вполне практические вещи иногда создаются специально для музея³. Тогда на первый план выходят их эстетические или гносеологические (историко-культурные, познавательные), а не практические качества.

Как средство сохранения, интеграции и репрезентации различных культурно-исторических кодов – языков культуры, музейные предметы являются средством наглядно-эмоционального познания действительности, так как общение с подлинными музейными вещами дает посетителям переживания, обогащаю-

1 Волкова Е.В. Зритель и музей. - М., 1989. С. 6.

2 Купина Ю.А. Этнографическое коллекционирование как социальный феномен (по материалам сибирских коллекций МАЭ РАН) // Музей. Традиции. Этничность. XX-XXI вв. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию Российского Этнографического музея. Санкт-Петербург; Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 43.

3 Так, например, у Государственного Эрмитажа существует традиция заказывать современным художникам создание фарфоровых сервизов, которые затем после экспонирования на временной выставке, попадают в фонды музея.

щие их реальный опыт. Средствами экспозиции музей разрушает узость и ограниченность жизни пространственно-временными рамками, определяемыми как «здесь и теперь».

Любая коллекция визуализирует и опредмечивает невидимые идеальные сущности. Создавая образ действительности посредством вещей, музей сохраняет для потомков культурные ценности и значения разных народов и эпох. Музейные экспонаты являются не просто предметами, а знаками реальности. При этом без диалога с человеком вещь в музее мертва – «вечная жизнь» музейных вещей превращается в вечную смерть, в иллюзию жизни. «Есть магия музейных вещей: они притягивают к себе, просят, а порой требуют понять их, разрешить их загадку, силятся говорить, поведать. Этим они как бы стремятся спастись от небытия...»¹.

Музейные предметы – это средство общения и взаимообогащения культур. В музее посетитель вступает в непосредственный контакт с опредмеченной культурой, прикасается к историческому опыту человеческого существования. При этом важно, что за счет своей многозначности музейные вещи способны не только консервировать смыслы, присущие определенной культурной ситуации, но в будущем генерировать значения, соответствующие новым социокультурным потребностям.

Итак, анализ различных подходов к рассмотрению культурного статуса музейных экспонатов выявил, что, во-первых, существуют три базовых подхода к анализу музейных предметов (онтологический, гносеологический и аксиологический, из которых последний является наиболее универсальным). Во-вторых, можно выделить определенные характеристики предметов как культурных знаков, на основании которых те или иные вещи отбираются для музейных коллекций (прежде всего, это информативность, экспрессивность, аттрактивность и репрезентативность). В-третьих, культурный статус музейных предметов является переменной величиной, показывающей различные аспекты отношения социума к экспонату.

¹ Смотрина М. Истоки \\\ Метафизика Петербурга. - СПб, 1993. С. 25-26.

А.В. Смирнов (Санкт-Петербург)

Роль объективации дискурсивных практик в становлении музея

Цель данной работы состоит в том, чтобы попытаться по-новому взглянуть на проблему генезиса музея. Особенность предлагаемого подхода заключается в применении метода анализа социокультурных феноменов, предложенного М. Фуко, к пониманию некоторых вопросов деятельности музея. В современном музееведении (отечественном, по преимуществу) сложилась традиция анализа феномена музея с точки зрения рассмотрения тех функций, которые он выполняет в культуре на протяжении более, чем ста лет. Проблема состоит в том, что до сих пор открытым остается вопрос о том, какая из этих функций является определяющей или максимально значимой: научная, образовательная, эстетическая, воспитательная или какая-либо иная.

В качестве предполагаемого результата мы будем рассматривать обоснование возможности доказательства того, что музей сложился не как ответ на ту или иную необходимость, возникшую в новоевропейской научной и художественной практике. То есть вопрос о функции музея ставить не то, чтобы бессмысленно, а, скорее, некорректно. Музей, как институт, явился не результатом целенаправленной деятельности по его созданию, он явился результатом пересечения ряда практик, реализуемых в европейской культуре XIX столетия. Причем именно те практики, которые привели к формированию музея как института, определили его функции. Это приводит нас к весьма важному выводу: музей не приобретал и не терял в течение времени те или иные функции. Он появился как результат синхронного действия ряда практик, которые Фуко рассматривал как практики дискурсивные (более подробно об этом см. Фуко М. Археология знания. Киев, Ника-центр, 1996)

Рассматриваемый вопрос во многом осложняется тем, что сам термин «музей» достаточно многозначен. В повседневном отечественном словоупотреблении под музеем понимается, как правило, художественный музей. А значит, в качестве двух из возможных и наиболее важных его функций будут полагаться научная и эстетическая. Вследствие этого, оказывается непо-

нятным, в какой степени музеем оказываются экомузей, мемориальный музей и прочие «нетрадиционные» типы музеев. Возможно, что причина данного положения кроется в том, что, как говорилось чуть выше, под термином «музей» может пониматься несколько типов совершенно разнородных объектов, что ставит под вопрос само существование музея как объективно существующего социокультурного института.

Одна из ключевых идей Фуко состояла в том, что появляющиеся в культуре и изучаемые наукой объекты и понятия не существуют объективно, но появляются в результате процесса «объективации» той или иной (а, зачастую, и нескольких) практики, осуществляемой людьми и получающей признание в социуме. Например, практики осуществления политической власти объективированы как «государство», практики вмешательства в существование человека как биологического организма объективированы как «медицина» и проч. Методологически перспективной предполагается задача рассмотреть музейное дело в аналогичном аспекте, а сам музей – в качестве результата процесса объективации одной или нескольких социокультурных практик. Значит, наша задача может состоять в том, чтобы выявить те практики, которые были объективированы в диспозитиве «музея», а заодно выявить те сущности, которые оказались объективированными параллельно.

Одна из особенностей концепции Фуко состоит в том, что ни одна из практик, осуществляемых в обществе, не существует изолированно, все они взаимосвязаны друг с другом. Кроме того, объективация происходит в результате «пересечения» двух или нескольких практик, их взаимного проникновения и осуществления в рамках одного и того же института.

Естественно, что подобная «генеалогическая программа» несовместима и противоречит традиционной эволюционистской концепции происхождения и формирования тех или иных социокультурных феноменов. Эта концепция предполагает поиск сходств в тех или иных феноменах или практиках, заявивших о себе в исторически обозримом прошлом, а также поиск закономерностей их трансформаций. Фуко же неоднократно предостерегал историков (в широком смысле, то есть тех, кого сейчас называют историками культуры) от «ложной преемственности». Иными словами, некорректно усматривать генезис музея ни в апокрифическом античном «мусейоне», ни в ренессансных коллекциях. Однако, ренессансные коллекции, по

крайней мере, были результатом той же практики, одна из которых объективирована и в современном музее – практики коллекционирования, а точнее, собирания и хранения артефактов.

Практика собирания и хранения может при пересечении с другими практиками принять совершенно иные формы объективации, образуя при этом совершенно иные объекты. В качестве примера можно привести библиотеку и архив, статус которых неоднократно менялся на протяжении их истории.

Однако собирание и хранение может иметь как сугубо экономический интерес, в том случае если объектом сбора являются предметы товарного обмена, составляющие экономический капитал, так и интерес символический, когда основу «коллекции» составляют объекты, определяющие престиж собирателя. Не следует забывать, что артефакты, послужившие основой коллекций первых художественных музеев, собирались именно в интересах повышения престижа собирателя, а не с точки зрения их экономической или художественной ценности. Заметим, что появление таких коллекций вызвало к жизни появление практики не только собирания как владения, но и собирания как отбора, хранения и изучения артефактов, то есть объективировало фигуру хранителя коллекции (в будущем – музейного работника). Статус данной фигуры столь же проблематичен, сколь проблематичен и статус самого музея, поскольку непонятно, кем же должен быть музейный работник, историком искусства, экономистом, экспертом, педагогом, организатором экспозиции и т.д. Примечателен сам факт того, что «музейный работник» оказался объективированным еще до появления первых музеев.

Заметим, что практика коллекционирования, пересекаясь с научной практикой в рамках новоевропейской эпистемы, вскоре была объективирована в форме новой области знания – науки об искусстве, его истории и его предмете. Не исключено, что если бы практика коллекционирования была сопряжена не с познавательной, а с экономической практикой, то фигура хранителя коллекции была бы объективирована либо в виде эксперта-оценщика, либо в форме охранника, что, заметим, и имеет место при формировании ряда современных коллекций. Естественно, что новоевропейская эпистема вызвала к жизни целый ряд новых наук, в том числе наук о человеке, что привело к тому, что практика коллекционирования получила дополнительный импульс для своего развития и новые области своего

осуществления. Это произошло в результате значительного расширения круга предметов потенциального коллекционирования, вследствие того, что они приобрели научную ценность как эмпирический материал новых наук.

Отныне практики коллекционирования и изучения собранного сосуществуют параллельно друг другу, и, фактически, друг от друга неотделимы, поскольку коллекция нуждается в исследователях, как для своего пополнения, так и обоснования своей символической (в частности, художественной или научной) ценности, а исследователи нуждаются в новом эмпирическом материале для обоснования необходимости развития своей практики и легитимации ее в качестве науки.

Не следует забывать и о том, что для объективации музея, то есть появления данного института в качестве социально легитимного, необходимо принять во внимание еще, как минимум, две практики – демонстрационную, или, пользуясь более подходящим термином, экспозиционную, а также практику просветительно-педагогическую. Иными словами, собранная коллекция должна была стать объектом демонстрации. Истории практики демонстрации, включающей в себя всю историю зрелищ, мы касаться не будем. Однако следует отметить, что в 19 веке практика зрелища оказалась сопряженной с практикой просветительно-педагогической, получившей новое развитие в связи с расширением и, как следствие, качественным изменением образовательной деятельности. Педагогическая практика была также объективирована в целом ряде новых форм – образовательных учреждений различного типа. Именно политические и экономические причины, вызвавшие к жизни концепцию народного просвещения, связанные с необходимостью обеспечения всеобщей доступности определенных форм знания, привели к сопряжению образовательной практики с практикой демонстрационной. Здесь есть еще один момент, требующий упоминания: поскольку задача просвещения коснулась не только педагогов, но и ученых (история объективации фигур педагога и ученого в XIX веке представляет собой отдельную проблему), то была объективирована, условно говоря, «народная» наука, то есть знание стало производиться, в том числе, и в популярной, «доступной» большинству населения форме.

В качестве таких наук, популяризовавших часть своего содержания, выступили, в частности, история (в форме археологии), наука об обществе (в форме этнографии), биология (в

форме естественной истории), наука о прекрасном (в форме истории искусств). Ответ на вопрос, почему перечень наук оказался именно таким, а не каким-либо еще, следует искать в истории объективации (или, пользуясь термином Фуко, «археологии») народного образования. Представляется правдоподобным, что основополагающую роль здесь сыграла как раз возможность существования популярных форм данных наук за счет их способности быть продемонстрированными, а, следовательно, воспринятыми большинством населения с минимальными затратами и максимальной эффективностью. То есть народное просвещение было объективировано в результате взаимодействия зрелищной, образовательной и научной практик, о чем свидетельствует, в частности, то, что основную роль в просвещении (именно в просвещении, а не в образовании) играли (да и продолжают играть) музеи и театр, а не библиотека, например.

В нашу задачу, заметим, не входит поиск причин появления музея как социокультурного института, более того, в рамках концепции Фуко такая задача была бы не вполне корректной. Наличие практики коллекционирования (как разновидности накопления), осуществляемой в социуме, есть не причина, но необходимое условие появления музея. Объективация этой практики в форме музея не есть неизбежное следствие ее существования. Конечно, объективация практики – результат неизбежный, но форма этой объективации может быть совершенно различной. Эта форма (институт, в котором практика объективирована) есть результат того, с какими другими практиками рассматриваемая практика вступила во взаимодействие при объективации.

Было бы необоснованным утверждение о том, что музей в его современном виде (или, если угодно, в любом из его существующих видов) мог сформироваться без осуществлявшейся в Европе практики формирования коллекций. Проблема, по нашему мнению, состоит в том, можно ли утверждать, что процесс появления музея – это процесс эволюции или преобразования «коллекции», вызванный задачами просвещения. Ответ на последний вопрос, несомненно, будет отрицательным.

Естественно, следует указать ряд отличий эволюции от изменения способа объективации. Прежде всего, следует отметить достаточно быстрый процесс появления большого количества музеев, открывавшихся не на основе существовавших кол-

лекций. То есть в значительном количестве случаев формирование коллекций было не причиной, но следствием образования музея. Происходило это по причине того, что решение о формировании музея принималось в рамках совершенно иных практик, в корне отличных от практик научных или просветительских. Это были решения политические по преимуществу. Не следует забывать о том, что говорить о существовании некой единой домусейной формы коллекции было бы неправомерно. Также нельзя утверждать, что существует прямая зависимость между формой коллекции и формой организованного на ее основе музея (хотя оговоримся, что данный вопрос требует отдельного предметного разговора). На основе коллекции предметов искусства может быть создан как музей художественный, так и музей историко-мемориальный и даже музей краеведческий. Не будем забывать, что первый значительный общедоступный музей (Британский) был организован на базе ряда коллекций, не имеющих стройной системы классификации, то есть на базе коллекций как таковых, представляющих собой хаотичный набор предметов, объединенных лишь тем, что они были собраны неким коллекционером или учреждением. Это говорит, в частности, о том, что формирование музея на основе коллекции возможно без тех или иных промежуточных форм, обязательно предполагаемых эволюционным развитием.

Следует упомянуть еще и о том, что выводы об эволюции или объективации музея как социокультурного феномена делаются на основе исследований, принципиально отличающихся по своим методологическим установкам. Для того, что бы сделать вывод об эволюции, нам необходимо выстроить эволюционный ряд анализируемых явлений и объектов и указать причины, вызвавшие эволюционный процесс. Говорить же об объективации можно лишь на основе анализа объективируемой практики, а также тех практик, с которыми она взаимодействует при объективации того или иного института (в нашем случае – музея). Иными словами, при анализе институализации музея мы должны учитывать практики, не связанные напрямую с практикой коллекционирования, все то, что тем или иным способом влияет на деятельность музея, способствует, препятствует или сопутствует ей. О некоторых из них мы упомянули. Мы должны анализировать образовательные, научные, экономические, юридические, политические, художественно-творческие, социально-идеологические практики. Однако, что же нас должно в

них интересоваться? Прежде всего, способы их взаимодействия с практикой коллекционирования. То есть нам следует понять не просто сам факт взаимодействия той или иной социокультурной практики с практикой поиска, накопления, хранения, демонстрации и изучения артефактов, но все возможные способы этого взаимодействия. Более того, этот анализ не должен быть умозрительным или основанным на современном характере такого взаимодействия. Подобный анализ должен быть основан на изучении документов, традиционно не относимых к области интереса историков музейного дела. Это отсутствие интереса связано с тем, что данные факторы не считались существенными при изучении истории музея. Примеров можно привести множество. Если в качестве основной функции музея рассматривать функцию научную, то никакие другие факторы, кроме развития науки и изменения ее статуса в обществе во внимание не принимаются. Если считать основной функцией музея образовательно-просветительскую, то главной причиной его появления, в ущерб остальным, будет считаться развитие системы народного просвещения. Кроме того, следует обращать внимание на то, что эти сопутствующие практики также могут менять способы своей объективации. Применительно к вышеприведенному примеру отметим, что практика трансляции знаний (которая, несомненно, сыграла роль в появлении музея как института) примерно в то же время была объективирована уже не только как образование, но и как просвещение, предполагающее общедоступность и популяризацию накопленных и передаваемых знаний.

Все эти перекрестные влияния и изменения могут быть прослежены и подтверждены документально. Именно это позволит перейти от умозрительных гипотетических построений к документальным свидетельствам.

Е.Г.Соколов (Санкт-Петербург)

Маршрут от жизни к смерти и далее к воскрешению (современная версия)

Prae Scriptum. «Картинка» - метафора – маршрут не придуманы мной и не являются соединением разрозненных и разновременных впечатлений, но взяты непосредственно из жизни, из реального градостроительного ансамбля, в котором – волей, конечно же, случая, а не сознательного решения какого-то одного человека, либо группы людей, вознамерившихся создать некую «символическую каверзу», гротескную и поучительную одновременно – соединены и резко сопоставлены друг с другом несколько разнопрофильных «учреждений». Совпадение, не более того. Но очень симптоматичное. Любой может проследовать тем же самым маршрутом, коим недавно – правда не до самого конца – воспользовался я, и убедиться если не в справедливости моих выводов, то хотя бы в «объективной» предзаданности рассуждений.

Санкт-Петербург, Приморский район, в котором сейчас идет очень интенсивное строительство, станция метро «Старая деревня». Если выйти из наземного вестибюля и отойти чуть вправо, то перед нашими глазами, буквально на одной линии, выстроится следующий ряд зданий-мест. Торгово-развлекательный комплекс (ТРК) «Гулливер» - огромное, многоэтажное, суперсовременное здание, выполненное в московско-«лужковском» стиле, со всем набором ныне репрезентативных как декоративных, так и содержательно-действенных «начинок». Комплекс, работающий круглосуточно, способен одновременно осчастливить (развлечь и предоставить возможность «отовариться» чем угодно) уж и не знаю сколько тысяч людей. Далее за ним, стенка в стенку, без всяких «перебивок» – новое здание фондохранилища (ФХ) – почему-то именуемого открытым - Эрмитажа, еще до конца не достроенное, но первая очередь уже введена в строй и туда водят экскурсии. И, наконец, замыкают горизонт остатки кладбища, на которое выходят окна задней стороны ФХ¹. Вычерчивается

¹ Еще лет десять тому назад территории, на которых возвышаются и ТРК и ФХ, принадлежали кладбищу и были сплошь усеяны могилами крестами. Факт, кстати сказать, тоже весьма символический.

весьма «странная» последовательность: Метро – ТРК – ФХ - Кладбище. В общем-то, метафора - незамысловатая. Чтобы обозначить основные «ходы», не требуется каких-либо особых, изощренных и длительных, умствований: смысл(ы) – на поверхности. Двинемся же этим маршрутом, останавливаясь не на долго в каждом из названных мест.

Итак, отправная точка: станция метро «Старая деревня».

Метро. Станции метро (метровокзалы), так же как и аэропорты, железнодорожные вокзалы и автовокзалы, речные или морские порты – это перекрестки жизненных движений, человеческих взаимоотношений, прощаний-встреч, слез и смеха, переживаний, волнений и ожиданий, случайных обретений, неожиданных совпадений или несовпадений... Короче говоря, - жизненных «подлинных перемещений», ибо метро (вокзалом, аэропортом и др.) пользуются всегда по конкретной и насущной нужде. В подобных местах наглядно зримы две тенденции. Во-первых, буйство, спонтанность и неупорядоченность жизненного потока: люди толкуются, суетятся, что-то покупают, бросают, бестолково (если наблюдать со стороны) двигаются, бегают, едят-пьют, бранятся, смеются, улыбаются, целуются, случается и дерутся. И другая, - стремление как-то организовать, отрегулировать, упорядочить эти «спонтанные волны непосредственности»: вывески-указатели, расписания прибытий-отправлений, правила поведения, наблюдатели-охранники порядка, строго определенные проходы-выходы, турникеты, ограды и пр. маркеры над- и внечеловеческого, призванного как-то наладить жизнь, регламента-принципа. В общем, метро – это местопредставления жизни, современной жизни: люди как умеют, как получается - в меру дисциплинированы и оцивилизованы, грамотны и «выстроены», разукрашены и «отглянцованы», но еще не лишены своей реальной человеческой неряшливости и неопрятности (как в прямом смысле этого слова, так и в переносном – в проявлении своих чувств, желаний, настроений, состояний) – так и есть. Разумеется, здесь жизнь представлена не в своей исподней и глубинной – непристойной - обнаженности (как то, например, происходит дома, «в задних комнатах, среди смятых простыней теплых постелей», по выражению В.В.Розанова; или – в больницах, где, порой, проглядывает сокровенно-сущностное, абсолютно независящее от декораций

места или эпохи), но – еще и не в «мундире, застегнутом на все парадные пуговицы», готовая принять патетически-возвышенную позу перед включенной кинокамерой.

Метро – это даже не метафора или символ, это – просто современная реальная жизнь реальных людей.

Остановка первая: ТРК «Гулливвер». Как уже было сказано «Гулливвер» – комплекс суперсовременный (думаю, не только по питерским масштабам, ибо унифицировано-глобалистские модели организации жизни сейчас воспроизводятся, создавая идентичные варианты, практически по всему миру), а значит все продаваемое как товар и предоставляемое как развлечение – по очень высоким ценам. За покупками, необходимыми для поддержания жизни, туда, в большинстве случаев, не ходят. Для этого есть места и подешевле. Покупка в таком ТРК – даже и вполне банальных вещей или продуктов, используемых потом в повседневности – предусматривает иное отношение и иной «настрой», предполагает абсолютно другую «проекцию», т.е. использует отличные от банальной неизбежности как-то «питать и укрывать» свое тело алиби. Там торгуют роскошью (как ее понимает современность): и как действием-мероприятием, и как «предметом». Разумеется, «Гулливвер» – не самый HI-FI или VIP вариант. Есть, подозреваю, в Питере места и пороскошнее, но они – для несравненно более узкого круга людей. Здесь же – тиражируемая роскошь, предназначенная для массового потребителя, и, соответственно, позиционирующая себя так, как должно и необходимо воспринимать этим массовым потребителем данную характеристику, т.е. роскошь как таковую. Покупка в ТРК – это не необходимость «суровых будней» (пропитания-выживания), но действие-означивание, символическое прикосновение/подключение к расхожей и насаждаемой ныне в качестве образца для подражания «глянцевости», к тому «состоянию жизни», что выступает и эталоном, и ориентиром.

Подобные ТРК, разбросанные по всему миру, обычно именуют Дрогсторами и они прекрасно иллюстрируют настойчивую тенденцию культуры общества потребления гомогенизировать пространство обитания человека, лишив последнего, по сути дела, и реальности, и ирреальности (т.е. купировать саму возможность осуществлять какие-либо символические процедуры «над» предметами). В таких Дрогсторах есть кафе, мага-

зины, торгующими самыми разными предметами (можно купить все что угодно, от шнурков, до картошки и мебели), книжные магазины, рекреационные помещения, залы игровых автоматах, тренажерные залы, боулинги, железнодорожные и авиакассы, отделения банков, зимние сады, выставочные и концертные залы и пр.. Т.е. и в прямом, и в переносном смысле такое пространство тяготеет к тотальности, «охватывает всю жизнь, когда все роды деятельности комбинируются одним и тем же способом, когда русло удовольствия прочерчено заранее, когда «среда» целостна, имеет свой микроклимат, устроена, культурализована.»¹ Входя в Дрогстор, мы попадаем в «абсолютное пространство», в котором «общий микроклимат жизни, благ, предметов, услуг, поведения и социальных отношений представляет собой законченную стадию в эволюции, которая начинается с просто изобилия товаров и через образование цепи объектов потребления доходит до всеобщего координирования действий и времени, до системы окружающей среды»².. Иначе говоря – полностью искусственная среда, над которой даже смена дневных и ночных циклов или времен года совершенно не властны: все будет функционировать по утвержденному правилу. Перед нами – эдакий идеальный город (или идеальная модель устройства жизни), что, собственно говоря, и есть «роскошь как такова». Дрогстор «представляет собой тотальную организацию повседневности, тотальную гомогенизацию, где все схвачено и преодолено в удобство, в полупрозрачности абстрактного «счастья... Дрогстор, расширенный до размеров коммерческого центра и будущего города,е будет функционировать по утвержденному правилу. Перед нами – это сублимация всей реальной жизни, всей объективной общественной жизни»³ Все реальности, и счастливые, и горестные человеческого существования «переварены и превращены в одну и ту же гомогенную фекальную матерю»⁴. «В субстанции объединенной таким образом жизни.... Не может больше быть смысла: невозможны больше мечта, поэзия, работа рассудка, т.е. великие схемы перемещения и сгущения, великие метафоры и противоречия, которые покоятся на живом соединении различных эле-

1 Ж. Бодрийяр. Общество потребления. М., 2006, с. 10.

2 Там же.

3 Там же. С.11

4 Там же.

ментов. Единственное, что здесь царит, - это вечная замена гомогенных элементов. Нет больше символической функции, есть вечная комбинаторика «среды» в условиях вечной вечны»¹ (конечно, искусственно).

Подобное состояние «гомогенной фекальной материи» достигается не только тем, что «все много», «все разом» и «все равнозначно» (покупка, просмотр фильма, тренажер, еда и пр. «уравнены» территориально и темпорально, они не разнесены по различным практикам жизни, а значит уже и не иерархизированы), но еще и благодаря тому, что все пространство ТРК предельно вычищено как в прямом, так и в переносном смыслах. А именно: стерильная чистота – ни соринки, ухоженность-улизанность, блеск и переливчатость, в каждом помещении – камеры наблюдения, кондиционеры, создающие приятную свежесть, ласкающие слух звуки, улыбочивость и готовность в любой момент прийти тебе на помощь обслуживающего персонала. Разумеется, бесполезно было бы здесь искать сор и неприбранность реальной жизни (кровь, пот, слезы, всплески гнева и ярости, боль и похоть, отчаяние или безумную радость): приходящие сюда люди вполне соответствуют месту. Они также вычищены, «глянцевы» и «пред-камерой-стоящи» как в своем внешнем облике, так и в стиле поведения. Любое проявление естественных чувств, кои всегда «резки» – не только агрессивных, но и вполне миролюбивых – в таком пространстве абсолютно невозможно, а коли, паче чаяния, случается, то услужливые сикюрити быстро пресекут подобные эксцессы, избавляя тем самым других посетителей от неприятных впечатлений. Все и вся просвечены, просканированы, подконтрольны общему принципу, действующему неукоснительно, практически без срывов, «производства образцовой жизни», которая по отношению даже к реальности станции метро является по сути дела имитацией или гиперреальностью. Кроме того, все, что в принципе может здесь происходить, несоразмерно человеку: освещение, количество вещей и предоставляемых услуг, запахи, звуки, маршруты движения, варианты телесных экзерсисов. Не в том смысле, что противоестественны или грубо-насильственны, то в том, что они не вытекают ни из какой «человеческой нужды» и не могут быть редуцированы до уровня экзистенциальной неизбежности или необходимости. Торжество реализа-

¹ Там же.

ции абстрактно-экранного канона. Поэтому, не смотря на все освежители и кондиционеры, продуманность удобств и безопасность здесь так удушливо и неуютно.

Показательно еще и то, что ТРК – это, как уже было сказано, идеальная модель (ибо обладает индексом престижности), которая где с меньшим, где с большим успехов постепенно и целенаправленно внедряется в повседневность. Именно поэтому «Гулливвер» вполне может выступать символическим и почти идеальным выражением сегодняшней жизни, абсолютно подконтрольной, предельно механичной, выхолощенной и лишенной непосредственности, порождающей лишь фикции на всех уровнях человеческой экзистенции. Это, во всех отношениях, - не жизнь, но имитация жизни.

Кроме того, ТРК «Гулливвер» - это, по сути дела, выставка. И именно в том смысле, в каком писал Н.Ф.Федоров в статье «Выставка 1889 года, или наглядное изображение культуры...»: Ассамблея-бал, где «мы видим все произведения исполняющими свое назначение, влияющими на человека, подчиняющими его себе, держащими его в вечном детстве, несовершеннолетия, расслабляющими его тело, уродующими его душу»¹. Соответственно, «все ассамблейное суть игрушки, но не для взрослых, ... а именно для несовершеннолетних, как бы стары они ни были»² и служат они, эти игрушки-предметы-процедуры, лишь для возбуждения «половой страсти». Игрушки эти – как и состояние, которое они провоцируют – совсем небезобидны, т.к. кроме того, что «приводят к истощению», но и являются «изображением трех прогрессов: милитарного, юридического и экономическо-индустриального»³ и Города (городского способа устройства жизни) как такового, который есть «вечный брачный пир», вечный праздник, постоянная ярмарка (если смотреть изнутри), и (коли взглянуть на тоже самое извне, т.е. со стороны реального – с неизбежными потом и гноем - человеческого существования) – по выражению Федорова, «пира смерти». Нынче подобные «всемирные выставки» устраиваются в каждом микрорайона любого цивилизованно-продвинутого города мира и открыты круглосуточно и круглогодично. Отличия, уве-

1 Н.Ф.Федоров. Сочинения. М. 1982 г., с. 447.

2 Там же.

3 Там же. С. 452.

рен, не существенные – во всяком случае, на уровне принципов и целей организации, – но регионально-декоративные.

Итог, игрушки, дети, вечное увеселение, имитация, тотальный контроль и... – как результат – «пир смерти». Таков итог первой остановки.

Остановка вторая: ФХ Эрмитажа. Комплекс зданий нового фондохранилища Эрмитажа будет функционировать по утвержденному правилу. Перед нами – гордость не только эрмитажников, но и всего Питера. Еще бы! Когда все здания будут отстроены – пока введено в эксплуатацию только первое – то оно станет чуть ли ни самым большим музейным фондохранилищем в мире. А уж уровень технической оснастки – и вообще «запредельный»: не просто по последнему, но даже по завышенному «писку» музейного дела и музейной моды. В ФХ организуются экскурсии.

Итак, музей со стороны своей существенной и неотъемлемой составляющей – фонда. Посещение нового эрмитажного ФН произвело на меня удручающее впечатление. Это, конечно же, связано и с конкретными обстоятельствами (городское окружение, конструктивные, декоративные и технические характеристики помещений, а также организация самого процесса), но только ими не объясняются. Помню, аналогичные, неприятные, ощущения я испытывал и в фондохранилищах других музеев (Русском, музее Шалыпина, музее Истории религии, Российском этнографическом музее). Думаю, что в общем и целом все подобные «учреждения» – по сути, «по понятию», по целям и задачам – примерно одинаковы, ибо выполняют в организации всего музейного дела одну и ту же функцию. Фонды – это часть музейного предприятия, определяющая во многом музей как специфическую культурную институцию, отличную, скажем, от галереи или салона. Как правило, на экспозициях – временных или постоянных – представлена может быть и самая интересная (с точки зрения текущей конъюнктуры), но весьма незначительную часть музейной коллекции. Большинство же предметов – и чем дальше, тем это становится очевиднее, ибо фонды всех музеев мира постоянно пополняются, расширяются, разрастаются, буквально разбухают на глазах – просто лежат мертвым грузом, абсолютно бездейственны, они просто бытийствуют без всякого проку и смысла, изъяты из других разрядов человеческой жизни. Так вот, если рассмотреть музей

со стороны фонда (т.е. фонд, фондохранилище как таковые, вне прямой и непосредственной связи с экспозиционно-выставочной деятельностью, сопоставленные ритмам и формам реального жизненного устроения), то нельзя не признать, что данная культурная институция – совершенно мертвое, враждебное человеку, подавляющее и подчиняющее его, очень агрессивное и репрессивное пространство. А все расхожие идеологемы вроде, музеев – «хранилище человеческой памяти», «возвышающее человеческий дух», «приобщающее к величайшим достижениям человечества», «бездонный родник сокровищ» и пр. – моментально рассыпаются, как только ты вступаешь в помещения, отведенные для хранения бесценностей.

В экспозиционном зале открытом для посетителей это выглядит не так откровенно и не сразу бросается в глаза. Предметов – не так много (по сравнению с фондам), они каким-то образом организованы, из них составлены определенные ансамбли, оживленные вкусом, стилем, манерой выражаться конкретного человека – автора-куратора выставки. Да и сами посетители своим присутствием – движениями, разговорами, мимикой, непосредственными реакциями – вносят свою лепту. Создается иллюзия того, что предметы одухотворены и вступают в живой контакт или даже диалог друг с другом и с людьми. Представленный для обозрения экспозиционный ансамбль, его *реальная* жизнь ретушируют мертвенность и враждебность самих экспонатов. Кроме того, на выставке собрания предметов соразмерны человеку, его восприятию, пониманию, воображению, мышлению. Но если мы переступаем порог фондохранилища, то уже никаких иллюзий на сей счет остаться не может: и фактическая и смысловая концентрация выпукло и наглядно демонстрирует отмеченные характеристики музейных предметов. Перед нами тонны, квадратные и кубические километры, груды всевозможных предметов, приткнутых друг к другу, соединенные исключительно умозрительным принципом, логикой абстракции, а не задачами вступать в общение с людьми. Оно и понятно: фондохранилища существуют для того, чтобы оберегать музейные предметы от порчи и разрушения, продлевать их жизнь, создавая для этого определенные условия (освещение, влажность, температурные режимы, реставрационные техники подновления и пр.). А потому во главу угла ставятся их, предметов, «желания и потребности», но не человеческие. Люди, живые люди – не более, чем обслуживающий персонал, их уси-

лия, ум, желания, энергия, способности поставлены на службу предметам. Образно говоря, вещи высасывают жизненную силу из человека, паразитируют на нем и только благодаря этому могут бытийствовать. И надо сказать, что человеческих сил на то расходуется немало. Пафосный призыв Н.Ф.Федорова - «Для музея человек бесконечно выше вещи»¹ – в данном случае абсолютно бессмысленен, ибо зримо и наглядно как раз обратное: для музея вещь бесконечно выше человека. Музей – это, как уже говорилось, не в последнюю очередь – хранилище, а «сдача в него, как в могилу, хотя бы и сопровождаемая художественным или ученым, т.е. мертвым, восстановлением, не может заключать в себе ничего хорошего»². Музея-собора, о котором грезил российский мечтатель, никогда не существовало исторически, но лишь музей – культурная институция нового европейского времени, которая с самого начала и во многом ориентировалась как раз на собирание вещей, а не на собор лиц. В фондохранилищах это становится очевидным: не только умершие не воскрешаются, но и живые умерщвляются. Вещь, вестьшь поглощает человека.

Далее. В ФН Эрмитажа – также как, впрочем, и в фондохранилищах почти любого музея мира – вещей-предметов невероятное количество, и когда эта бесконечная множественность наглядно-зримо представлена, то артикулируются еще несколько, весьма существенных аспектов музейного дела. Прежде всего, музей (просмотренный сквозь призму фондохранилища) – не соразмерен человеческим возможностям. Невозможно вступить даже в поверхностный непосредственный контакт со всеми предметами, что хранятся в ФН, на это не хватит жизни. Даже и чисто умозрительно «удержать в голове» всю это груду разрозненных предметов – задача непосильная. Кроме того, огромная концентрация предметов, очень близкое соседство друг с другом моментально понижает их «рейтинг» как таковой. Господи, сколько же шедевров наплодило человечество! Оказывается «шедевриальность» – априорно ведь полагается, что в музеи уровня Эрмитажа попадает не все что попало, но лишь образцы высокой пробы, высочайшие достижения – весьма пространенная в истории человечества «штуковина». Когда сотни тонн и тысячи километров, то значимость одного отдель-

1 Там же. С. 576.

2 Там же.

ного предмета моментально падает, и на поверхность выступает как раз его «ветошность», незначительность. И еще один аспект – память: «Музей есть выражение памяти общей для всех людей»¹. Опять-таки с памятью не выходит, идеологема рассыпается и становится в лучшем случае несбыточной мечтой или сентиментальной мечтательностью. Памятное, знаменательное, сохраняемое настолько огромно, разнообразно и всеохватно, что ни отдельному человеку, ни даже, уверен, всему человечеству (если иметь ввиду все музеи мира со всеми находящимися там предметами) со всем этим «не справится», т.е. абсолютно невозможно иметь все оставшиеся и запечатленные в вещах смыслы и идеи в качестве живых ориентиров красоты, справедливости, истинности и пр. реального конкретного человеческого существования. Они скорее способны дезориентировать, если попытаться по ним сверять свою жизнь: слишком много «живительных источников» – захлебнешься! Такое «количество» памяти может лишь подавлять и угнетать своей чрезмерностью. Что, в общем, и происходит.

Таким образом, получается: с одной стороны – сверхреальность, превышение человеческой реальности (гипперреальность), с другой – просто ветошь.

В случае с эрмитажным ФН дело еще усугубляется «технической» стороной. Уровень технологической оснащенности настолько высок, а способ организации процесса настолько совершенно-абстрактен, что самые последние сомнения – буде они еще остались – отпадут: музей – это репрессивное, бездушное, нечеловеческое и мертвое пространство, какими бы патетическими возгласами ни пытались это скрыть. ТРК «Гулливвер» к такому уровню регламентации человеческой жизни даже и не подступиться. Абсолютно все помещения прослушиваются и просматриваются. Куда-либо попасть (даже на лестницу) невозможно без соответствующего кода и магнитной карты (соответственно, оповещения, уведомления, согласования). Маршруты движения всех входящих в ФН строго расписаны: если тебе надо попасть в определенное место, то ты не вправе воспользоваться другим, нежели закодировано у тебя в карте, коридором, воспользоваться другой лестницей – двери останутся закрытыми. Естественно, любые передвижения всех сотрудников в пределах ФН фиксируются. В «Гулливвере» ты хоть мо-

1 Там же. С. 596.

жешь пойти в туалет, без предварительного согласования и без соответствующей отметки.

Собственно говоря, все отмеченное уже было заложено в самой идеи музея. Ничего принципиально нового не случилось. Идея пришла к своему итогу, последнему на сегодняшний день и очень наглядному выражению: жесткое дисциплинарное пространство, один из репрессивных институтов-операторов курса власти. Не более того. В случае же с концептом Н.Ф.Федорова удивляет, мягко говоря, его непрозорливость. И это тем поразительнее, что он всю жизнь практически провел в аналогичном пространстве – в библиотеке, посещение которой наводит на сходные размышления. Но если о Книге (библиотеке) и ее «неоднозначности» писал и сам Н.Ф.Федоров, и многие художники и мыслители XX века (Борхес, Канетти, Эко и др.), то музей до сего дня порождает и порождает исключительно восторженно-патетические мнения.

И, наконец, **последний пункт маршрута: Кладбище.** Кладбище есть кладбище и о нем долго говорить не имеет смысла. Все уже проговорено и прояснено: местопребывание человеческих останков, символ предельного противостояния жизни и смерти. Разумеется, то, о чем так страстно мечтал Федоров – невозможно. Люди уходят и реального возвращения в жизнь почивших едва ли когда случится. Великого собора всех живших и живущих не состоится. Но необходимо отметить, рядом со всеми предыдущими пунктами нашего маршрута кладбище, как это ни парадоксально звучит, – место самое живо. И внешне, и по сути. Здесь хоть деревья есть, листочки, земля, трава, ветерок, дождик, нет никакой техники (магнитных карт, банкоматов, объявлений, искусственного освещения, громкоговорителей, видеокамер и пр.), все подчиняется естественным законам. Да и происходящее на кладбище – непреложный, не подлежащий ни отмене, не пересмотру, ни коррекции вердикт «порядка вещей». Несомненно, жизнь кладбища также подчинена определенным правилам. Но их гораздо меньше, чем на станциях Метро, или, уж тем более, в ТРК и ФН. Надо сказать, что от соседства с кладбищем последние очень проигрывают, ибо становится совершенно очевидным, что они не могут служить масштабам измерения человеческой жизни. Причем, ни в ее экзистенциально-кардинальных моментах, ни в ее реальной озабоченности повседневными нуждами. Ни в музеях, ни в ФН,

ни в ТРК люди не живут, но только временно пребывают (либо имитируют жизнь).

Еще раз вернемся к срединным пунктам остановки пройденного пути – ТРК и ФН. При всей несхожести отличности, тем не менее, между двумя этими «заведениями» очень много не формального и не случайного, проистекающего из простого соседства двух зданий, но и по сути, и по букве, и по смыслу, и по процедурам общего. Прежде всего, и ТРК, и ФН социально легитимны и входят в галерею общественно поощряемых, официально поддерживаемых и даже нормативных практик. Количество Торгово-развлекательных центров по всему миру растет, вероятно, такой же стремительностью, как и количество музеев. Причем, оба «учреждения» имеют отчетливую тенденцию разрастаться, «разбухать», захватывать все новые и новые территории. При этом и музеи, и торгово-развлекательные центры обладают отчетливым индексом престижности, цивилизованности, современности. Именно под них подтягиваются процессуально-процедурные, а также смысловые шаблоны и стандарты организации человеческой жизни. Далее. В обоих случаях мы сталкиваемся с гиперреальностью, с превышением возможностей человека. Пространства выстраиваются из абстрактно-технологического принципа, а не из телесно-ментальных запросов. Кроме того, способ формирования гиперреальности – схож: за счет количественного нагнетания, предельной концентрации, с одной стороны, с другой – путем вычищения, доведения до стерильности. Еще один момент: контроль и манипуляции на всех уровнях посредством дрессуры. На самом деле ни у посетителя ТРК, ни у экскурсанта никакого выбора нет, он лишен право голоса. Максимум, что ему дозволено – это «переставлять», т.е. складывать мозаики, предметы-вещи-операции-формы. Не более того. Ну и совсем поверхностное. Последнее время стали активно внедряться в музейную практику рекреационные формы работы с посетителями (праздники, балы, дефиле, игры и пр.), существенно потеснив образовательно-воспитательные. Музей все больше становится развлекательным учреждением. ФХ Эрмитажа весьма успешно включилось в эту деятельность. Таким образом, разница между ТРК и ФХ вовсе стирается. В обоих случаях люди идут веселиться, приятно и нескучно провести время. А на каком «материале» это будет делаться – не важно: цель-то одна и та же. Получается, что и здесь Н.Ф.Федоров не угадал. Как оказалось, музей по

сути (не организационно) ничем не отличается от выставки. Все та же ассамблея-бал.

Post Scriptum. Как мы убедились, ни о каком воскрешении, отличном от уже хорошо известных и множество раз прописанных в различных религиозных системах, говорить невозможно. Едва ли оно может быть серьезной тактически-стратегической задачей человеческой активности. Музей, как показала, практика, не только не способен тут чем-то помочь, но даже и наоборот, лишь усугубляет ситуацию, внося свою немалую лепту в «омерцвление» реальности: вещи заслоняют лики их, вещей, создателей. Однако, собор лиц и в современных условиях все же имеет место: книга рекордов Гиннеса! Но это – уже гротеск. А если точнее – гротескный символ современной версии маршрута от жизни к смерти и далее к воскрешению.

А.В. Ляшко (Санкт-Петербург)

Современный художник: воля к музею

Одна из реалий музейной культуры последнего времени – все более настойчивое проникновение современного искусства в жизнь художественного музея. Формы этого взаимодействия многообразны: от традиционных выставок, творческих встреч с авторами и мастер-классов до масштабных межмузейных акций и фестивалей, амбициозных проектов типа «музей в музее» и институциональных вариаций на тему «музей современного искусства». Здесь сказывается стремление самого музея стать более актуальной, динамичной, привлекательной для современной аудитории институцией; предложить зрителю возможность пережить в традиционном, знакомом пространстве другое впечатление, получить новый опыт и знания и, прежде всего, новый опыт самого музея. Но одновременно, в этом активном диалоге текущей художественной жизни и музея, отчетливо проявляется себя и воля извне, воля к музею различных фигурантов (лиц) современного арт-процесса, его участников: творцов, организаторов, спонсоров.

Современный интерес к художественному музею со стороны власти и бизнеса заслуживает отдельного рассмотрения. Поддержка и продвижение проектов в области искусства (и не только классических его видов и направлений) традиционно используется как важный компонент в формировании имиджа политика и бизнесмена, а так же деятельности целых государственных и коммерческих структур¹. Поддержка временных художественных мероприятий (акции, выставок, фестивалей) вызывает в этом отношении большой интерес. Эти неординарные, яркие арт-события изначально направлены на общественный отклик, что не всегда предполагает участие в долговременных программах различной помощи институциям культуры, триумфальное завершение которых не очевидно, а ведение многотрудно. Вместе с тем «оплоты культуры» — театры, библиотеки и особенно музеи — часто избираются местом реализации спонсируемых арт-проектов. Музей в данном слу-

¹ Примером может служить дружба губернатора Санкт-Петербурга Валентины Матвиенко с творческой группой «Митьки», все трогательные перипетии которой подробно и регулярно освещаются местной прессой.

чае призван выступить гарантом художественной значимости и профессионального уровня инициатив современных художников и кураторов, а значит и компетентности их патронов. Другие интересные сюжеты в контексте власть/современное искусство/музей — это утрата современного искусства как повода и прямое вхождение власть предержащих лиц в музейное пространство¹, само спонсорство музея как художественная акция, музеетворчество бизнеса и власти — феномен строительства новых, «своих» музеев и т.п.

Очевидны изменения и во взаимоотношениях музея с другой ключевой персоной музейного «собора лиц» — с самим художником. Проследим, что двигает сегодня художником в его стремлении к музею, какие формы присутствия эта воля к музею обретает и как характеризует процессы функционирования современной художественной среды в целом.

Цели художника в музее

Отношение художник/музей складывается как в истории культуры, так и в случае каждого отдельного авторского самоощущения противоречиво и сложно: от отрицания к глубокому пиетету. Музей как материализованная история искусств, форма памяти и бессмертия, притягивает и одновременно пугает художника. Музей дает смысл и импульс работе художника. «Если нет архива, — пишет Гройс, — значит, нет и критерия для сравнения, а интеллект или художник попросту не знают, насколько хороша их продукция. И главное, они не знают, является ли то, что они делают, новым или нет — а ведь только в том случае, если мы чувствуем, что делаем что-то новое, мы инвестируем в свою работу достаточную энергию, чтобы доказать, что это новое сопоставимо со старым»². Музей как архивная институция дает возможность сравнить качество новой, сегодняшней культурной продукции со старой, вчерашней. Но, одновременно, страшит художника авторитет музейных образцов и перспектива оказаться беспомощным перед ними, попасть под их влияние. Отсюда, возможно происходило тесное

1 Например, активно востребован у бизнес и административной элиты Петербурга Мраморный зал Российского Этнографического музея, который музей предлагает арендовать для проведения самых разных мероприятий от торжественных церемоний до обедов и ужинов.

2 Гройс Б. Капитал. Искусство. Справедливость. — Художественный журнал. №60. — <http://xz.gif.ru/numbers/60>.

историческое соседство модернистских призывов к уничтожению музея и утопических планов по строительству новых музеев нового искусства.

Современное отношение художника к музею лишено модернистской решительности и скорее напоминают комбинацию шашечных ходов в игре то ли в поддавки, то ли в серьез. Выставка в музее — это важнейший этап карьеры художника. Сегодня, как и во времена парижских салонов XIX столетия, выставки выполняют квалификационную функцию, первое участие в коллективной экспозиции, первая персональная выставка и т.д. являются значимыми показателями становления художника. Выставка в музее — свидетельство особой репутации автора, статуса метра, влияющее на его место в художнической иерархии, как отечественной, так и мировой.

С другой стороны, выставка в музее важный ход с коммерческой точки зрения, она в целом влияет на рост продаж, цену произведений художника и особенно на стоимость тех работ, которые были включены в экспозицию и опубликованы в каталоге¹.

Кроме статусного и коммерческого значения выставка в музее это и эффективная форма пиара, обретения автором широкой популярности у зрителя. Выставка в музее, как правило, более посещаемая, чем временные экспозиции выставочных залов, салонов или галерей, она активнее анонсируется, освещается независимыми обозревателями в СМИ, часто более продолжительна по времени, но главное в общественном восприятии формируется образ мастера достойного музея, фактически живого классика. Музейное представление художником своих работ может стать судьбоносным событием его творческой биографии. Уже ставшим историческим пример — «Выставка художников-рабочих хозяйственной части Эрмитажа. Навстречу 200-летию Эрмитажа» 1964 года, объединившая работы пяти художников (Вал. Кравченко, О. Лягачева, Вл. Овчинникова, Вл. Уфлянда, М. Шемякина), положившая начало группе «Петербург» и ставшая причиной того, что директор Эр-

¹ Практика петербургской галереи «Д-137» показывает, что стоимость картины растет с каждой персональной выставкой или включением в каталог на 10-20%. В «раскрутке» художника «важную роль играют наработанные связи с музеями, объединениями художников и т.п. Для продвижения художника приглашают куратора (обычно сотрудника музея), за подготовку персональной выставки он получает \$300-400 однократно». Газета «Деловой Петербург». 27 июля 2005.

митажа М. И. Артамонов был снят со своей должности. Для имиджа Михаила Шемякина эта однодневная выставка в стенах одного из крупнейших музеев мира, ее скандальное закрытие, в ряду других перипетий его жизни до эмиграции, стали легендарными и безусловно обеспечили художнику кредит внимания зарубежной художественной общественности, имели серьезное значение для его успешного продвижения на западе, а позже и в России. Если в шемякинской биографии эрмитажная выставка явилась трагическим и одновременно удачным стечением обстоятельств, то сегодня все более осознано художник или его куратор выстраивают художественные акции в музее как пиар-акции, как событие, направленное на привлечение особого внимания аудитории.

Формы присутствия художника в музее

Воля к музею современного художника реализуется многообразно. Традиционно художник участвует в коллективных выставках, готовит персональные выставочные проекты, в коллекцию музея производится закупка произведений мастера, избранные работы попадают в постоянную экспозицию. Параллельно формируются новые формы взаимоотношений художник/музей. Рассмотрим некоторые из них.

Персональная выставка в музее — одна из самых востребованных как музеем, так и зрителем, форм выставочной работы. Пик этой моды в мировой музейной практике пришелся на 1980-ые годы, когда масштабные персональные выставки крупных мастеров становились знаменательными событиями художественной жизни. Ведущие мастера поколения 1960-70-х, в последующее десятилетие заполнили своими персональными «выступлениями» главные выставочные площадки мира. Свидетельство тому — цикл помпезных персональных экспозиций в музее Гугенхайма, а так же московские события тех лет — персональные экспозиции Кунеллиса, Джилберта и Джорджа, Раушенберга и др. В 1990-е годы в России персональные выставки выполняли серьезную просветительскую миссию. В такой форме в основном крупными художественными музеями проводилась политика широкого ознакомления публики с новой классикой искусства XX века. Именно в ходе персональных выставок петербуржцы впервые познакомились с подлинниками таких крупных представителей западного искусства последнего столетия, как Полок, Уорхол, Сулаж, Буржуа,

Сигал, Эшер, Ротко; Бойс, Клауке, Иммендорф, Миро. Параллельно шло знакомство с мастерами русского авангарда¹, героями нонконформистской художественной культуры, творчеством современных отечественных авторов. Сегодня персональные выставки, представляющие творчество одного художника, продолжают количественно преобладать в отчетах по выставочной работе художественных музеев².

Персональная выставка всегда несет в себе мифотворческий импульс: при ее создании концептуально выстраивается «творческий портрет» мастера, прослеживаются важнейшие направления его работы, расставляются акценты. Выбор тематики персонального выступления художника и связанные с этим «отсев» накопленного материала или, напротив, стремительная работа по его созданию, призваны дать ясную картину творчества мастера. Само построение экспозиции, ее стиль, доминанты — должны сформировать у зрителя законченное представление о мироощущении автора, указать на главные его творческие искания и достижения. Выставка, согласно законам художественного произведения, разворачивается как единый сюжет (завязка — кульминация — развязка), все неоднозначное, спорное, как будто случайное, чем живет искусство и чего так много «в столе» каждого художника, в основном не экспонируется здесь. Коллизии биографии автора так же подлежат внимательной редакции в соответствии с выставочными задачами. То есть из сложной, противоречивой «жизни в искусстве» для персональной экспозиции извлекаются внятные и презентабельные произведения, складывающиеся в непротиворечивые линии творчества, в свою очередь воссоздающие стройное, мифологическое по сути, повествование о герое выставки — художнике. Это может быть миф о Мастере, Новаторе, Учителе, Классике или Бунтаре, Революционере, а часто «просто» о Хорошем художнике, нашем современнике.

Живущий художник, как правило, принимает активное участие в создании своей персональной выставки. И тогда профессиональное и отстраненное конструирование выставочного об-

1 Козырева Н. Русский авангард на выставках и в экспозиции Государственного Русского музея в 1960-1980-х годы // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 179-185.

2 См., например, архив выставочных проектов на официальном сайте Государственного Русского музея: <http://www.rusmuseum.ru/ru/exhibitions/>

раза художника в ходе кураторской или научно-исследовательской работы, замещают муки саморефлексии и автоинтерпретации. Персональная выставка может быть рассмотрена как процесс и результат самосознания мастера, автомифотворчества художника. Работа над созданием собственной выставки подобна написанию автопортрета. Анализируя ситуацию автопортретирования М.М. Бахтин пишет, что положение перед зеркалом «всегда несколько фальшиво», «так как у нас нет подхода к самому себе извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому»¹. В событие самосозерцания вмешан «второй участник», «фиктивный другой», «необоснованный автор». По М.М. Бахтину, при создании автопортрета «художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека»². Видимо, при подготовке персональной выставки художник переживает опыт подобный автопортретному. Он формирует свой образ, свое «лицо», продумывая саму ситуацию саморепрезентации, ее драматургию, предлагая все это на суд зрителя. При этом образ автора, сформированный выставкой, так же как и автопортретный, как правило, не дает представление о нем как личности, индивиде с его внутренними борениями, сомнениями, пристрастиями и личными целями. Художник отстраняется от себя, пытается посмотреть на себя со стороны, дать некое концептуальное прочтение своих взглядов, своей работы и творческого пути, своего места в кругу искусства современников. Говорит о себе, как о Другом. Через выставочное представление своих произведений, реализует свое понимание смысла искусства в целом, задачах «художника вообще», (словами К. Юнга) как «носителя и ваятеля бессознательно действующей души человечества»³.

Персональная выставка в музее возводит все указанные моменты в превосходную степень. Выставка художника в галерее или выставочном зале, реализует, как правило, достаточно конкретные задачи: выставка-продажа, отчетная выставка по ре-

1 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 31.

2 Там же. — С.32.

3 Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — С. 103-125.

зультатам стажировки, участия в пленере, конкурсе или творческой поездке, юбилейное подведение итогов и т.п. Такие выставки, продолжая аналогию с автопортретом, – наброски, эскизы. Выставка в музее обязывает. Она знаменует важный этап карьеры художника, влияющий на его репутацию и цену его произведений, а так же серьезнейший опыт осмысления им своей работы в контексте истории искусства и современной художественной ситуации. Это программный «портрет на фоне» – строго выверенное и выстроенное, патетическое повествование о Художнике. Сама ситуация музейного представления художника, его своеобразного «введения во храм» придает персональной выставке особые интонации.

Показательна история организации персональной выставки Казимира Малевича в Государственной Третьяковской галерее в 1929 году. Готовя ее, Малевич усердно выстраивает «новую хронологию» собственного творчества. Иллюстрируя концепцию «от импрессионизма к супрематизму», он в сжатые сроки пишет большую часть представленных на выставке работ. Одновременно создаются супрематические, постсупрематические полотна и имитируется «ранний» импрессионизм, «пройденные» «ван-гогизм» и «сезанизм». «Теоретик Малевич выступил как куратор художника Малевича — сочинив концепцию, которую он считал правильной концепцией творческой биографии и которую хотел внедрить в «правильном» виде в историю искусств, он же и написал все нужные ему картины по собственному сценарию»¹.

В современной художественной жизни путь и отношение художника к персональной выставке несколько меняется. Художественные музеи и музеи других профилей активно, официально и согласно особым договоренностям, предоставляют свои площадки художникам. Персональная выставка в музее утрачивает свою уникальность и значимость, зачастую она не является, ни показателем уровня мастерства, ни данью творческим заслугам художника. Путь к «персоналке» в музее всячески форсируется, в основном определяясь финансовыми возможностями художника или курирующих его лиц. Выставка

¹ Шатских А. Малевич — куратор Малевича // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 149-157. Также см. статью И. Вакар «Выставка К.С.Малевича 1929 года в Третьяковской галерее» в этом сборнике.

в музее часто становится этапной, периодически повторяемой процедурой. В связи с этим, меняется отношение художника и качество выставочных проектов. Зачастую презентуется не содержательное наполнение экспозиции, ее концептуальная целостность, новизна, а сам факт выставки, присутствие автора в стенах музея, наличие в каталоге под грифом музея тех или иных его работ. Выставки характеризует некоторая стихийность, легковесность, как по содержанию, так и в экспозиционном решении. Художник как бы не претендует на полное и исчерпывающее представление своего искусства, а броско заявляет или напоминает о себе¹.

И не всегда за этой мимикрией персональных выступлений стоит «халатность» автора, который, форсируя свой карьерный и финансовый рост, невнимателен к качеству экспонируемых выставочных проектов. Сегодня художник, кажется, и не стремится с полной ответственностью вписать свой законченный портрет в музейную — непротиворечивую и единственную — картину истории искусств, а будто инсталлирует себя в этот контекст как один из многих: художественный музей сменит музей техники или естественнонаучный и т.д.

Здесь намечается другая форма современного присутствия художника в музейном пространстве; условно назову ее *музейная акция*. Она связана в основном с презентацией в музее новейших художественных практик и свидетельствует о существенных изменениях традиционной формы персональной выставки.

В современном искусстве основная работа ведется с контекстом. По меньшей мере со времен Дюшана художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. Он работает с различными пространствами и, в том числе, с музеем. Музей вновь оказывается востребован, он становится одной из излюбленных современным художником площадок для эксперимента. Другие площадки, еще недавно нетрадиционные места художественной репрезентации — такие как улицы города и стены домов, места отдыха и торговли, заброшенные производства и функционирующие офисы — быстро утратили актуальность новизны. Художник вновь возвращается в храмы искусства и истории, но уже не с целью исполненного пиетета вхождения под их сень, а эксперимента над ним,

¹ Сходные качества характеризуют персональные выставки художников прошлого. Например текущая выставка Врубеля ГРМ.

алча новизны и смысловой насыщенности контекста. В отличие от клубных или банковских стен, эффектов фабричных территорий, музейное пространство характеризует сложность и особая смысловая полнота. Музейный контекст фактически неисчерпаем. Именно это приращение смысла своих художественных действий и требует сегодня художник от музейного пространства. Музейный контекст призван компенсировать слабо выраженную художественную сущность современных арт-объектов.

Современное искусство особенно исполнено стремлением к музею. Это стремление в зарубежной культуре вызвало к жизни особый музейный тип — музей современного искусства. В России, при отсутствии музея современного искусства как такового (в его устоявшемся понимании слова) свидетельством особого внимания актуального искусства к музею является многолетняя практика крупных арт-форумов. Примеры петербургской художественной жизни — это международный фестиваль видеоискусства «[PRO]СМОТР», объединивший различные экспозиционные площадки Эрмитажа и Русского музея в конце 2003 г.; проект Института ПРО АРТЕ «Фестиваль: Современное искусство в традиционном музее», проводимый в Петербурге с 2000 года по настоящее время; проекты Петербургской биеннале современного искусства (август-сентябрь 2006 г.) и многие другие. Обобщая материал этих масштабных мероприятий, позволю себе сделать следующее предположение относительно деятельности современного художника в пространстве музея. Актуальный художественный проект, экспонированный в стенах музея, не стремится обрести его покровительство, войти в его структурное единство. Напротив, он активно нарушает, переиначивает музейное пространство. Художники часто используют стратегии намеренного эпатажа публики, слома стереотипов посетителя того или иного музея, формирования нового зрительского опыта. (экспозиция из интерьера музея переносится на его фасады; залы погружаются в темноту или на смену музейному дню приходит «ночь в музее»; слуховые или тактильные ощущения доминируют над традиционным для музея визуальным опытом и т.д.). Зачастую «музейная акция» становится определенной формой эксплуатации музея современным искусством.

В этом плане показателен казус некоторых проектов фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Цель

фестиваля — «содействовать сближению явлений традиционной культуры и современного искусства, модернизация деятельности петербургских музеев»¹; он направлен на привлечение новой публики в мало посещаемые музеи, своеобразного возрождения их для зрителя. Регламент фестиваля предполагает тесную контекстуальную связь проекта с экспозицией и фондами музея, творческий подход к музейной экспозиции. Однако зачастую эти задачи остаются не реализованными, происходит ощутимый разрыв музейного текста и содержания арт-проекта. Работы современных художников не обогащают музейные смыслы, а скорее формируют ситуацию их замещения или забвения. Искушенный зритель фестивальных мероприятий действительно включается в предлагаемое авторами проекта чтение смыслов, может осознать суть музейного контекста, зачастую более интересного, сложного и значимого, чем помещенные в него арт-объекты. Но образ музея, ставшего темой и пристанищем проекта, в восприятии неподготовленного посетителя оказывается искажен, деформирован под натиском вольных интерпретаций о музее авторов проекта (художника, куратора).

Третий путь для художника ввести свое искусство в музейное пространство, это создать собственный музей — *музей художника*.

Прижизненный музей художника – нонсенс и, одновременно, фактически тенденция постмодернистской музейной культуры. Эти институции могут иметь официальный статус музея или только так называются. История их возникновения так же вариативна: приходит ли заказ на этот проект извне (от администрации или спонсора), либо его создание является личной инициативой автора и его окружения, формируется музей в мастерской, доме художника или специально осваиваются новые территории, вкладываются средства. Музей художника может быть реально действующей институцией, или виртуальной, или существовать на уровне замысла (проекта), обрастая концептуальной документацией. Идея собственного музея живет в искусстве XX столетия как тема произведений и форма воплощения творческих инициатив. Музей становится своеобразным новым жанром пространственных искусств, как будто замещая окончательно потерявших в последнем столетии свою само-

¹ Программа Пятого фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». — СПб.: Б.и., 2005.

стоятельность автопортрет или жанр мастерской художника. Или музей художника становится особым типом тотальной инсталляции, творческого мироустройства?

Театр-музей Сальвадора Дали (город Фигерас, Каталония) – проект, произведение, памятник и могила художника – может быть рассмотрен как квинтэссенция претензий художника к музею, образец художнической *самомузеефикации*. Музей расположен в родном городе художника и открыт в 1974 году. Открытию предшествовали 14 лет тяжбы Дали с заказчиками, за право воплотить свое видение проекта, и работы над ним. Интерьер музея – сложная, масштабная инсталляция основных тем и сюжетов творческого пути Дали (лицо Мэй Уэст, Дождливое Такси, апофеозы Галлы, мастерская гения и т.п.). Внешний силуэт Театра-Музея, ставший символом поп-арта, – геодезический купол, утроба – так же реплика одного из неосуществленных замыслов, сюрреалистического парка аттракционов (1931 г.). Вместе с тем, Дали не собирався экспонировать в своем музее ни одного оригинального произведения, а использовать исключительно репродукции. Он полагал, что тогда музей не оставит никого разочарованным; зрителя, по мнению Дали, обычно ожидает разочарование при встрече с оригиналом.

Художник-авангардист, пишет Е.Ф.Ковтун, характеризует стоический путь Павла Филонова к Музею аналитического искусства, «мечтал о собственном музее не из тщеславия или самоутверждения, он хотел сделать общим достоянием открытые им новые способы художественного мышления, столь важные для глубокого проникновения в процессы природы и духовный мир человека»¹. Филонов предполагал создать музей мастеров своей школы, показать действие и творческие результаты аналитического метода. Филонов думал о музее исключительной уникальности и полноты, в разных обстоятельствах жизни не продав ни одной своей работы, сохраняя их для будущей экспозиции. Проект музея художника-модерниста категорически ориентирован на перспективу, в будущее, он революционно противостоит традиционному архиву классического художественного наследия и требует новизны, как содержания, так и самой музейной формы. Музейные проекты художников эпохи постмодернизма, напротив, представляют из себя изысканные инсценировки музея истории искусств на материале собствен-

1 П.Н.Филонов. Дневники. — СПб: «Азбука», 2000.

ного искусства. Это опыты архивоведения, каталогизации своей творческой деятельности, прижизненная презентация ее как истории. Художник интерпретирует факты, обозначает истоки и среду своего творчества, называет коллег и антагонистов, устанавливает вехи, выстраивает периодизацию, отмечает шедевры. Он формирует свой архив, свой кабинет искусств, свою систему ценностей, стремясь к полноте еще не неосуществленной истории, часто фальсифицируя ее. В собственном музее художник может исполнить роли коллекционера и исследователя, куратора и заказчика, зрителя и зрителя. Прижизненный музей художника действительно театр, кабинет чудес, аттракцион.

Нашумевшие столичные институции этого порядка – музеи Глазунова, Шилова, Бурганова, называемый москвичами «музей Церетели» Московский музей современного искусства. Идея музея Шемякина последние несколько лет витает над Петербургом и Москвой. Реализацию же получил авторский проект художника – цикл телевизионных передач «Воображаемый музей Михаила Шемякина» (канал «Культура», 2002-2003 гг.). Проект анонсировался как «уникальная библиотека художественных форм» и включал такие разделы-серии как «Шар в искусстве», «Череп в искусстве», «Крик в искусстве», «Образ смерти в графике и живописи», «Проблемы метафизики в искусстве», «Рука в изобразительном искусстве», «Гримаса» и т.д. Перебирая коллекции музеев мира и частных собраний, вольно комментируя искусство разных времен и народов, художник говорил о себе, показывал контекст своего искусства, осмыслял себя в музее.

Художник-авангардист боролся против музея, с неявной целью отстоять себе место в его упорядоченном собрании. Сегодня, можно сказать, эта борьба художника увенчалась успехом и, одновременно, лишена смысла. Музей становится доступным плацдармом выставочной активности авторов и кураторов. Музейная коллекция сближается с музейной архитектурой, превращается (истончается) в достойный фон, престижное место для таких мероприятий. Музейный статус и контекст открыты претензиям современного художника, но, прежде всего, экспроприирована в арсенал средств современного искусства сама идея музея.

И.Д. Чечот нашел интересную метафору отношений художник/музей — «песня сирен». Он говорит: «Обещая творцам бессмертие в музее, служители этого культа губят творцов,

превращая их в вечных благоговейных слушателей». Возможно, в современной художественной ситуации этот тезис верен с точностью до наоборот. Музей сегодня заморожен современным искусством, обещающим ему обновление, вторую жизнь и подвергая себя забвению.

Н.Г. Самарина (Москва)

**Проблемы музейного
источниковедения в историографии
второй половины XX – начала XXI вв.**

Становление и развитие музееведения как самостоятельной научной дисциплины происходит в условиях общей гуманизации научного знания, бурного развития и дифференциации гуманитарных наук, с одной стороны, а также формирования и распространения теории информации и теории коммуникации, имеющих универсальный характер, с другой стороны.

Сложная и подвижная ситуация, ломающая рамки существовавшей до середины XX века классификации наук, порождает разные подходы к определению объекта и предмета музееведения: предметный, аксиологический, институциональный, коммуникационный, семиотический, а также стремящийся к их интеграции комплексный. Разные подходы в музееведческих исследованиях порождают разное понимание структуры и методов музееведения, что и является на сегодняшний день почвой для дискуссий. Дискуссии, в свою очередь, становятся формой и фактором развития теории музееведения, способствуют формированию адекватного понятийного аппарата, без которого невозможен позитивный диалог в любой области научных исследований.

К числу дискуссионных полей следует отнести такой структурный раздел музееведения, как музейное источниковедение. Хотя необходимо отметить, что становление теоретического источниковедения относится ко второй половине XX века, и основой для его становления послужили теория исторического познания и методика исторических исследований. В современной историографии рассматривается обусловленность и целесообразность развития отраслевого источниковедения, прежде всего источниковедения культуры, методологические и методические проблемы, порождаемые отраслевым делением.

По мнению А.Л. Юганова: «Важнейший принцип существования источниковедения культуры – принцип дополнительности. Любая попытка свести познание к тотальному историческому подходу или к всеобъемлющему источниковедческому методу не будет иметь успех в силу имманентной ограниченности челове-

ских возможностей, а также из-за двойственности познавательного процесса, в котором, видимо, всегда будут сосуществовать парадигмы объяснения и понимания, естественнонаучные и гуманитарные интенции. Принцип дополнительности означает, что источниковедение культуры имеет отношение только к сфере смыслоположения человека, к мифу его сознания. Речь идет об *очевидностях чужого опыта*, которые пронизывают наличное бытие изучаемой культуры, отражаются в текстах исторических источников. Источниковедение культуры изучает *осознанное, осмысленное* – то, что всегда доступно исследователю»¹. Уязвимость позиции А.Л. Юрганова состоит в том, что он и его соавтор рассматривают только письменные источники (точнее, литературные и публицистические произведения), которые, хотя и являются наиболее изученными в количественном и качественном отношении, но не исчерпывают всего массива источников и форм отражения социокультурной действительности.

Признание права на существование музейного источниковедения также зависит от разрешения вопроса о его объекте и предмете. Исследователей интересуют различия между музейным предметом и музейным источником, специфика музейного источника, отличающая его от источника исторического. Эта проблема рассматривалась в трудах А.М. Разгона, который считал, что «в конечном счете весь комплекс решаемых музеем задач, в том числе и экспозиции, замыкается на источниковедческих исследованиях, как жизненно необходимых».²

Интересно, что позиция А.М. Разгона по-разному трактуется в музееведческой литературе. Н.П. Финягина считает, что в силу большей широты понятие «исторический источник» перекрывает понятие «музейный предмет», однако исключает простое «калькирование» методов профильного источниковеде-

1 Юрганов А.Л. Источниковедение культуры в контексте развития исторической науки // Россия XXI. 2003. № 4. С. 64. См. также: Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии: Трудный путь к очевидности. М., 2003; Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Регион Докса: Источниковедение культуры. М., 2005.

2 Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин. М., 1984. С. 175. См. также: Разгон А.М. Научные описания музейных предметов. М., 1954; Изучение и научное описание памятников материальной культуры / Сост. и ред. А.М. Разгон, Н.П. Финягина. М., 1972; Разгон А.М. Музееведение как научная дисциплина // Музееведение: музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина и В. Хербста. М., 1988. С. 7-34.

ния. Музейное источниковедение делает акцент на семантической информации, но «одновременно рассматривает предмет и как источник эмоций – оценивает его экспрессивные свойства, часто в большей мере, чем семантическая информация, определяющие музейную ценность источника... Музейное источниковедение интересуется также способностью предмета привлекать внимание – его аттрактивные свойства, зависящие от внешних, бросающихся в глаза признаков. Эти свойства музейного предмета обуславливают его коммуникативность – способность передавать информацию».¹ К этой трактовке присоединяется В.М. Суринов.² Таким образом, признается тесная взаимосвязь развития музееведения и музейного источниковедения, интенсивность которого зависит от «использования достижений профильного исторического источниковедения и других вспомогательных дисциплин, от исследований в области сравнительного источниковедения, истории появления и использования источников различных типов, от теоретического осмысления опыта изучения музейных предметов и коллекций, изучения генетических связей музейных предметов».³

Е.А. Воронцова считает, что сторонники музейного источниковедения термины «источник» и «музейный предмет» употребляют, чуть ли не как синонимы. «Один и тот же предмет может выступать и в качестве музейного предмета, и в качестве исторического источника и быть объектом теории музейного предмета, исторического и музейного источниковедения. В качестве исторического источника он выступает в первую очередь как средство научного познания, в качестве музейного предмета – в равной мере как средство научного познания, эмоционального освоения мира и коммуникации».⁴ Предлагая обзор исторических источников (музейных предметов), автор смешивает два принципа классификации: по способу кодирования информации (вещественные, изобразительные, письменные) и по мобильности (статистические и динамические). Ссы-

1 *Финягина Н.П.* Развитие музейного источниковедения – важнейшая задача современного музееведения // Слово о соратнике и друге: К 80-летию А.М.Разгона. М., 1999. С. 18-19.

2 *Суринов В.М.* Музейность источника: методологический анализ проблемы // Актуальные проблемы советского музееведения: Сб. науч. трудов ЦМР СССР. М., 1987. С. 17-26.

3 *Финягина Н.П.* Указ. соч. С. 23.

4 Музейное дело России / Под ред. М.Е. Каулен. М., 2003. С. 231.

лаясь на традицию, сложившуюся в историческом источниковедении и практической музейной деятельности, Е.А. Воронцова игнорирует классификацию Ковальченко – Шмидта, утвердившуюся в историческом источниковедении еще в 1980-х годах¹ и другие принципы классификации, разработанные в практической музейной деятельности в те же 1980-е годы.² К динамическим источникам отнесены фонические (звукозаписи), а также кино- и видеофильмы, объединение которых в один тип может быть обосновано техническими носителями, но никак не динамикой объектов реальности.

Следует согласиться с Е.А. Воронцовой, что особого «музейного источника» не существует, поскольку не всякий источник становится музейным предметом. Однако типология источников с наибольшей полнотой и разнообразием представлена в музейном хранении, вследствие чего методика источниковедческого исследования в музее вырабатывается применительно ко всей генеральной совокупности источников, отражающих социокультурный процесс. Вспомогательные (специальные) дисциплины сформировались как вспомогательные не по отношению к музееведению, а по отношению к фундаментальным наукам и источниковедению, предмет которого поглощает предметы этих дисциплин. В рамках источниковедения обобщается методика анализа источника, а, следовательно, и музей-

1 Ковальченко И.Д. Исторический источник в свете учения об информации (К постановке проблемы) // История СССР. – 1982. – № 3. – С. 129-148. Переведено на англ. язык // Social Sciences. – М., 1983. – № 4. – Р. 100-114; Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Шмидт С.О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. – М., 1997. – С. 73-91. Впервые опубликовано в кн.: Вспомогательные исторические дисциплины. – Вып. XVI. – Л., 1985. – С. 3-24.

2 Актуальные проблемы фондовой работы музеев: Научная обработка музейных предметов // Труды НИИ культуры. Т. 99. М., 1981; Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР. М., 1984.; Инструкция по учету и хранению музейных ценностей из драгоценных металлов и драгоценных камней, находящихся в государственных музеях СССР. М., 1987; Тематический классификатор этнографических коллекций. Л.: Гос. музей этнографии народов СССР, 1989; Структура справочного каталога основного фонда музея. М.: Политехнический музей, 1991; Петров Ф.А. Личные архивы и тематические документальные коллекции: Методические рекомендации по научному описанию. М.: Гос. Исторический музей, 2000; Разработка методов и научного аппарата выявления, ранжирования и музеефикации памятников науки и техники. М.: Политехнический музей, 2000 и др.

ного предмета. В силу этого сомнительным представляется иронический вывод исследовательницы: «В самом термине «музейное источниковедение» заложено противоречие: источниковедение должно «ведать» (изучать) источники, а музееведение и вспомогательные по отношению к нему дисциплины занимаются изучением музейного предмета – коллекции – собрания и тех отношений, в которые они вступают друг с другом и с посетителем в музее».¹

Теоретические проблемы музейного источниковедения рассматривались автором этих строк в ряде статей, докладов и других публикаций², общие положения которых представлены в главе «Музейное источниковедение» учебного пособия «Основы музееведения», подготовленного коллективом авторов под руководством Э.А. Шулеповой.³

1 Музейное дело России. С. 235.

2 Самарина Н.Г. Источниковедение отечественной истории: Программа курса. М., 1999; Самарина Н.Г. Исторический источник в реконструкции прошлого // Историко-краеведческие и мемориальные музеи: история и перспективы развития: Тезисы докладов. М., 2000. С. 7-9; Самарина Н.Г. Нетрадиционное источниковедение: Итоги и перспективы развития // Исторический источник в музейной работе: Тезисы докладов. М., 2001. С. 3-6; Самарина Н.Г. Монастырские письменные памятники: собирание и изучение в послереволюционный период // Святые и святыни северорусских земель. Каргополь, 2002. С. 214-221; Самарина Н.Г. Музейное источниковедение: объект и предмет // Сохранение и приумножение культурного наследия в условиях глобализации: Материалы международной научно-практической конференции 9-11 декабря 2002 г.: Ч. 2. М., 2002. С. 55-60; Самарина Н.Г. Летописание: Учеб. пособие для студентов культурологических специальностей и специальности «Музейное дело и охрана памятников». М., 2002; Самарина Н.Г. Роль источниковедения в формировании культуры специалиста // Ученые записки Московского гуманитарного педагогического института. Т. 2. М., 2004. С. 293 – 303; Самарина Н.Г. Роль музейной коммуникации в этнической идентификации // Народный костюм и обрядность на Русском Севере. Каргополь, 2004. С. 85-100; Самарина Н.Г. Роль источниковедения в подготовке музейного специалиста (из опыта работы кафедры музееведения МГУКИ) // Историко-культурное наследие: проблемы исследования и преподавания: Материалы межрегиональной научно-практической конференции 7-8 октября 2004 г. Тамбов, 2005. С. 61 – 62; Самарина Н.Г. Научно-исследовательская работа в музее // Научно-исследовательская работа в музее: Доклады. М., 2005. С. 3-9; Самарина Н.Г. Вербальные и невербальные аспекты музейной коммуникации // Обработка текста и когнитивные технологии: Труды VIII Международной конференции «Когнитивное моделирование в лингвистике». Варна. Т. 1. Казань, 2006. С. 173-184.

3 Самарина Н.Г. Музейное источниковедение // Основы музееведения / Отв. ред Э.А.Шулепова. М., 2005. С. 67-105.

Не останавливаясь подробно на анализе всех определений источника, данных в литературе¹, предлагаем собственное, которое, на наш взгляд, характеризует его основные свойства. **Источник – это текст, содержащий в отраженном и фиксированном виде информацию о социокультурной действительности и являющийся результатом деятельности индивидуального или коллективного субъекта.** Термин «текст» в данном случае позволяет передать неисчерпаемую природу источника, в котором информация может быть закодирована любым способом, в произвольной форме. Он также позволяет включать в совокупность источников как вербальные, так и невербальные (знаковые, изобразительные, вещественные и т.п.) способы кодирования информации.

Мы считаем, что не только музейные предметы (типовые или уникальные), являются объектом изучения в музейном источниковедении. Представляется, что научно-вспомогательные материалы также составляют объект музейного источниковедения. Во-первых, это макеты, реконструкции, репродукции и другие воспроизведения подлинных музейных предметов, которые позволяют при недоступности оригинала всесторонне изучить его по копии (списку). Общеизвестно, что история России в феодальную эпоху изучается учеными в основном не по подлинным (современным событиям) источникам, а по их спискам и редакциям. Но это не снижает уровня современного научного знания, приспособившегося к имеющейся источниковой базе и обладающего совершенной методикой источниковедческого анализа. Применение соответствующей методики к копиям утраченных или недоступных в силу физических причин музейных предметов, вполне правомерно. Во-вторых, к источникам могут быть отнесены карты, планы, схемы, диаграммы, рентгеновские снимки и прочие материалы, позволяющие изучать строение и структуру музейных предметов, поскольку они являются лишь другой формой отражения историко-культурного факта, возникшей в процессе его изучения. Однако вторичность отражения не лишает его объективности и адекватности, позволяет выявить новые, возможно, более глубокие пласты информации, содержащейся в музейном предмете.

¹ Подробный анализ определений источника представлен в монографии Л.Н.Пушкарева «Классификация русских письменных источников по отечественной истории» (М., 1975). – Гл. 1. – С. 43-86.

В-третьих, источниками являются схемы, чертежи, макеты и другие формы фиксирования взаимосвязи между музейными предметами или определенного этапа их изучения. В-четвертых, научно-вспомогательные материалы, фиксирующие связи музейных предметов с конкретными историческими явлениями. Трактовка этих материалов как источников обуславливается тем фактом, что исследование может выступать в качестве источника при его утрате, в случае, когда они созданы выдающимся деятелем науки, культуры или общественной жизни, в случае невозможности целостной интерпретации источников, содержащих первичную, разрозненную, сохранившуюся в виде мелких и не связанных между собой фактов, информацию. Например, экспонирование археологических предметов требует установления связи между ними, создания экспозиционных комплексов, характеризующих ту или иную археологическую культуру, стоянку, поселение. При этом фонды зачастую не содержат полного набора музейных предметов, отражающих данное историко-культурное явление, следовательно, требуется их имитация или прорисовка. Кроме того, реконструкция явления будет неполной, если в экспозиции не представлены научно-вспомогательные материалы, разъясняющие применение представленных орудий труда, украшений, предметов быта, устройства жилища или культовых сооружений. Вся экспозиция в совокупности, если она действительно научно спроектирована, основана на достижениях современного гуманитарного знания, и составляющие ее предметы и материалы являются источниками для изучения археологической культуры. Бытовая экспозиция также предполагает предварительное изучение всех вещественных, знаковых, изобразительных, вербальных и этнологических источников, находящихся в собрании музея. Она проектируется исходя из полученной модели, например, крестьянского быта с использованием не только подлинных предметов, но и типичных предметов эпохи, а также моделей и реконструкций. Моделируются и реконструируются не только предметы быта, но и модели поведения, технологии ремесленного производства, производства продуктов питания, организации жилищных и хозяйственных построек, среды обитания. И опять вся экспозиция в совокупности, со всеми ее составляющими, становится источником для изучения крестьянского быта соответствующего региона. Повторимся, что данный те-

зис относится только к экспозициям, построенным на научных основах.

Таким образом, под музейными источниками мы подразумеваем всю совокупность музейных предметов и научно-вспомогательных материалов, составляющих музейное собрание, поскольку и те, и другие в равной мере отражают социокультурную действительность и являются носителями фиксированной информации, и те, и другие играют роль посредника между действительностью и познающим ее субъектом. Первичность или вторичность отражения при опосредованности социального знания и современном уровне развития методики источниковедческого анализа, способной преодолеть любую степень опосредованности, не имеет существенного значения с точки зрения определения коренных свойств источника. Таким образом, собрание музея как социокультурного института, призванного хранить социальную память и документировать исторический процесс, и есть совокупность исторических источников.

Сложившееся представление о *предмете* музейного источниковедения, как о дисциплине, имеющей «задачи создания целостного представления о музейных предметах как историко-культурных ценностях»¹, требует уточнений и комментариев. К сожалению, более развернутые формулировки, данные А.М. Разгоном и Н.П. Финягиной, ограничивают музейное источниковедение изучением преимущественно вещественных и изобразительных источников и подчеркивают, что своеобразие этой области источниковедения определяется отличиями музейного предмета от исторического источника. Такой подход соответствует существующему в источниковедческой литературе делению на традиционное и нетрадиционное источниковедение. Под традиционным источниковедением, как правило, подразумевается источниковедение письменных, частично других вербальных (словесных, речевых) источников, более интенсивно развивавшееся в XVIII-XX веках. Под нетрадиционным источниковедением подразумевается источниковедение вещественных, изобразительных, знаковых, фонических и этнологических источников, которые изучались отдельными отраслями исторической науки (археология, антропология, этнография, искусствоведение, вспомогательные исторические дисциплины) или другими науками (социальная психология, инфор-

1 Музееведение: Музеи исторического профиля. С. 28.

матика, математическая статистика, химия, физика, география). Нетрадиционное источниковедение на сегодняшний день развито неравномерно, исследование некоторых типов и родов источников только начинается.

Думается, что принципиальных различий в определении задач музейного и общего источниковедения не существует. На стадии комплектования решаются задачи поиска источников, определения их научной и историко-культурной ценности, путем экспертизы производится отбор источников на хранение. Музейные собрания являются, наряду с архивами и библиотеками, исторически сложившейся формой сохранения культурного наследия, при их пополнении происходит становление методики экспертизы музейной ценности предметов.

На стадии учета и в процессе хранения решается задача установления происхождения источника, т.е. устанавливается время и место его возникновения, определяется автор, обстоятельства и цели создания¹, решается чрезвычайно важная для музееведения проблема подлинности. Как правило, подлинный музейный предмет действительно аттрактивен и экспрессивен, способен привлечь внимание, вызвать эмоции и породить ощущение сопричастности к прошедшей жизни, создать образ времени. Мемориальная экспозиция невозможна без подлинных предметов, принадлежащих или основателю музея, владельцу коллекции, или тому деятелю культуры и искусства, которому посвящен музей. При учете и описании музейных предметов также решается задача установления текста источника: он прочитывается, переводится, расшифровывается, кратко описывается в соответствующей учетной документации, определяется как основной текст, редакция или список. Под текстом мы в данном случае понимаем ту семантическую нагрузку, которую несет музейный предмет, какую бы форму фиксации значений и смыслов он ни имел: знаковую, изобразительную, вещественную и т.д.

Научная организация фондов невозможна без выбора критерия их деления и последующей классификации. Решение проблем классификации и все виды научно-фондовой работы подразумевают интерпретацию музейных источников, включая как музейные предметы, так и научно-вспомогательные материалы. Интерпретация источников продолжается и в процессе

1 В музееведении эти задачи часто обозначаются термином «атрибуция».

музейного проектирования (научного и художественного), в результате которого создается постоянная или временная экспозиция, выставка. На наш взгляд, интерпретация музейных источников подразумевает решение всего круга методических задач, составляющих анализ и синтез источников, а именно: определение полноты, достоверности и точности, заключенной в источнике информации, сопоставление источников по степени полноты, достоверности и точности информации, установление генеалогической связи источников, установление всей суммы фактов, относящихся к теме исследования и установление пробелов в цепи фактов. Наличие пробелов в составе музейных предметов эффективно восполняется в экспозиции научно-вспомогательными материалами (макетами, схемами, изобразительными воспроизведениями, муляжами, восковыми фигурами и т.п.). Именно эти материалы фиксируют научно установленную связь между предметами, демонстрируют их строение и функции, связывают экспозиционные комплексы в единое целое, что позволяет рассматривать экспозицию как научную концепцию того социокультурного явления, которому она посвящена.

Предмет музейного источниковедения, как и предмет источниковедения, вообще, включает две части: теоретическую и практическую. Научно-исследовательская работа в музее подразумевает глубокую постановку гносеологических и терминологических проблем. Экспертиза ценности музейных предметов и музейное проектирование невозможны без решения вопроса о познаваемости исторической действительности. Утверждение, что создание объективной научной картины социального прошлого и настоящего осуществимо, предполагает реконструкцию историко-культурных явлений как основу музейного проектирования. Утверждение, что современник может только почувствовать прошлое, погрузиться в него и создать образ эпохи, предполагает перенесение акцента с научного проектирования на образно-художественное. Соответственно музейная ценность предметов будет определяться или, исходя из полноты и достоверности отражения и воплощения в них исторической действительности, или исходя из художественно-эстетических, аттрактивных свойств источника. Гносеологическая концепция диктует применение вполне определенной совокупности методов познания, а, следовательно, комплектования, учета, хранения и экспонирования музейных источников.

Обсуждение и разрешение проблем теоретического музееведения невозможно без «языка общения» ученых – единой терминологии. Выработка доступного для всякого участника научной дискуссии понятийного аппарата необходима, иначе дискуссия превращается в «диалог глухих», «разговор ни о чем».

Подводя итог вышесказанного, можно сделать вывод, что музейное источниковедение изучает процесс комплектования музейных коллекций и собраний, формирование их состава, а также вырабатывает методику научного комплектования, учета, хранения и экспонирования музейных источников. Разработка проблем музейного источниковедения вполне назрела, прежде всего, на уровне обобщения того грандиозного опыта источниковедческого анализа и синтеза, который накоплен российскими музеями.

Наибольшую сложность при изучении историографии музейного источниковедения представляет не решение теоретических проблем, а обобщение результатов источниковедческих исследований в музеях России. Следует согласиться с размышлениями С.О. Шмидта, который, рассматривая тему «Исторический музей и источниковедение истории СССР» сформулировал, как минимум, пять подходов к ней: 1. исторические источники в музее, т.е. музей как собрание, хранилище источников; 2. место источниковедческой проблематики в научных исследованиях музея в целом и отдельных его сотрудников; 3. вклад музея и работающих в нем ученых в развитие источниковедения; 4. роль музея в формировании представлений о музейном источниковедении; 5. роль музея и работающих в нем ученых в формировании источниковой базы отечественной истории и общих представлений о такой источниковой базе и методах ее использования. Возможны и другие подходы, каждый из которых достоин отдельного рассмотрения.¹

Мы в состоянии оценить масштабы и уровень источниковедческих исследований в Государственном историческом музее, который на протяжении долгого времени поддерживал упорядоченную систему издания трудов, отраженную в библиографическом указателе, отражающем публикации за 1873-2001 гг.²

1 Шмидт С.О. Исторический музей и источниковедение истории СССР // Проблемы экспозиционной и фондовой работы / Труды ГИМ. Вып. 65. М., 1987. С. 19.

2 Издания Государственного Исторического музея: 1873-1998: Библиографический указатель / Труды ГИМ. Вып. 101. М., 1999; Издания Государст-

Решение об издании «Трудов ГИМ» было принято Ученым советом музея в 1923 году. Указатель содержит сведения о 127 выпусках трудов, материалы которых можно подразделить на пять рубрик: история, археология, нумизматика, музееведение, книговедение. Историографический анализ более 1000 опубликованных в выпусках статей – дело будущего, но даже беглый просмотр указывает на значительный интерес к источниковедческой проблематике, присутствующей в каждой рубрике.

Достаточно полное представление о литературе, посвященной истории Московского Кремля и отдельным его памятникам, мы можем получить из указателя, отражающего публикации за 1723-1987 гг.¹ К сожалению, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» не издавал серий трудов или ученых записок, поэтому указатель включает исследования не только сотрудников музея, представляя пять тематических разделов: археология, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, реставрация и охрана памятников, музеи в Кремле. Авторы указателя, в составлении которого участвовали сотрудники Центральной городской публичной библиотеки имени Н.А. Некрасова, осознают наличие пробелов.

Подобные указатели могут быть результатом научно-исследовательской деятельности не только столичных музеев. Например, сотрудники Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника издали библиографический указатель, включающий более 2500 наименований литературы и материалов, посвященных Каргопольскому краю.² Восстанавливается традиция издания провинциальными музеями материалов конференций, трудов, ученых или краеведческих записок, выявление и систематизация которых могут стать основой для уяснения проблематики источниковедческих исследований и степени изученности разных типов источников.

венного Исторического музея: 1998-2001: Библиографический указатель / Труды ГИМ. Вып. 130. М., 2002.

1 Московский Кремль: Указатель литературы: 1723-1987. Ч. I: Московский Кремль с древнейших времен до наших дней. М., 1989; Ч. II: Московский Кремль – уникальное собрание памятников истории и культуры. М., 1998.

2 Каргопольский край: Природа. История. Экономика. Культура: Библиографический указатель. Архангельск, 1999.

А.В. Соловьев (Рязань)

Музей в контексте современной информационно-образовательной среды

Жизненное пространство человека второй половины XX - начала XXI века колоссально расширилось во многом благодаря компьютерным и информационным технологиям. Цифровые технологии позволили проникнуть вглубь материи и увидеть, и смоделировать ее структуру до элементарных частиц. Они также позволили проникнуть в отдаленные уголки галактик и зафиксировать происходящие там процессы. Физическое пространство больше не имеет границ. Мироздание постоянно «расширяется» по мере совершенствования технологии, заставляя человека постоянно изменять свои представления об окружающем мире. Утрачивает границы не только физическое пространство, но и пространство коммуникации. Вопросы, которые занимают сегодня научное сообщество, профессионально исследующее роль и место технологии и техники в жизни человека связаны с интерфейсом взаимодействия человека и новых технологий, таких как виртуальная реальность, биотехнологии (клонирование, киборгизация), нанотехнологии, а также с психологическими, философскими и культурными последствиями стирания границ между понятиями человек и машина, иллюзия и реальность. Культурная эволюция преодолевает еще одну волну – волну обратного слияния, но теперь это не слияние с природным миром, а с миром техники, которое имеет шансы быть реализованным. Для этого современные информационные технологии имеют значительно больший потенциал, чем технологии, например, XVIII-XIX веков, которые только подчеркивали непреодолимые границы между миром человека и природы и миром техники.

Гиперскоростное развитие технологий заставляет изменяться и информационно-образовательную среду человека. Современная информационно-образовательная среда характеризуется следующими особенностями:

1. Образование перестает быть конечным процессом.

Развитие информационного общества с постоянно изменяющимся содержанием и структурой интерпретации информации приводит к изменению концепции высшего образова-

ния, которое уже сейчас становится профессиональным образованием, продолжающимся в течение всей активной жизни человека.

2. Образование перестает быть линейно-конвейерным процессом.

Современная информационно-коммуникационная среда позволяет достичь невозможных в условиях традиционного массового (аудиторного) образования индивидуализации процесса образования и ориентации на специфические потребности обучающегося.

3. Образование перестает быть пространственно-локализованным.

Упорядоченность и структурированность образования в традиционном смысле уходят в прошлое: оно происходит в постоянно изменяющихся группах или индивидуально, иногда без наличия преподавателя или без прямого контакта с ним, дома, в поезде, в самолете, в машине, на рабочем месте и, все реже, в учебной аудитории.

Самым значительным изменением в образовательной сфере, связанным с информационными технологиями и потенциал которого еще не оценен в нашей стране, становится дистанционное обучение. За рубежом постоянно растущее число вновь созданных и уже существующих вузов предлагают курсы обучения через Интернет. Программы дистанционного обучения используют весь арсенал информационных технологий, позволяющий обмениваться текстовой, графической, аудио и видео информацией. В некоторых случаях программы дистанционного обучения полностью исключают личный контакт, требующий физического присутствия, что вызывает опасения разного рода начиная с многочисленных способов обмана в процессе обучения до опасности утраты такой культурной формы как прямое человеческое общение лицом к лицу.

4. Изменяется организационно-методическая среда образования.

Информационно-коммуникационные технологии не только изменяют способы, с помощью которых преподаватели общаются друг с другом и со студентами, но и сами учреждения образования, которые начали активно экспериментировать с различными способами использования киберпространства для обеспечения процесса образования от онлайн-публикации программ, материалов учебных курсов, ссылок и электронных

ресурсов до таких сложных методик как разработка онлайн-проектов, предусматривающих создание интерактивных веб-сайтов.

Музей является одновременно и физическим пространством, и пространством коммуникации. Коммуникационный аспект в контексте современной информационно-образовательной среды обладает наибольшим потенциалом развития. Музей сегодня перестает быть просто хранилищем ценностей, артефактов и редкостей, имеющим и информационно-образовательную функцию среди всех прочих, музей становится частью активно изменяющейся современной информационно-образовательной среды (см. выше). Образовательная составляющая музейной практики становится все более и более важной в деятельности музеев, так как при использовании информационных технологий акт коммуникации начинает обладать большей интерактивностью и эффективностью (т.е. измеряемостью) в силу «принудительного» и осознанного выделения из общей технологической структуры коммуникации в качестве независимой функции. Сегодня проблемой музея как информационно-образовательной среды и соответственно проблемой внедрения новых технологий в музейную практику занимаются как отечественные (Кошечева Е.Л., Никишин Н.А., Лебедев А.В., Лошак Ю.М., Селиванов Н.Л.), так и зарубежные исследователи (Р.Стронг, Р. Джексон, Т. Моритц, М. Уоллес, В. Кастеллано, Э.Орна, Р. Мэйсон). Несмотря на быстрое развитие и, соответственно, удешевление информационных технологий, проблемы их внедрения в отечественную музейную практику остаются такими же, которые в конце XX столетия указывались канадскими экспертами, проводившими исследование использования информационных технологий в канадских музеях: отсутствие доступного и качественного оборудования и программного обеспечения; отсутствие компьютерной грамотности и возможности обучить персонал использованию информационных технологий; отсутствие доступа к Интернету; недостаток бюджетных средств. Думается, что в сегодняшней ситуации эти проблемы могут быть решены путем привлечения как дополнительных государственных, так и частных средств. Нерешенность этих проблем указывает на главную причину: персонал музеев большей частью продолжает мыслить и функционировать в устаревшей парадигме информационно-коммуникативной среды основанной на линейно-конвейерном принципе ме-

неджмента. В связи с этим как никогда актуально звучит дефиниция Т.М. Пчелянской, определяющая музейные коллекции и экспозиции не только как витрину минувшего, но и как отправную точку нового мышления.

Исследования отечественных авторов по применению информационных технологий в музейной практике, в основном, затрагивают третью и четвертую особенности современной информационно-образовательной среды, указанные выше и связанные с пространственной локализацией и изменением организационно-методической среды музея как института образования. В этой связи представляет интерес пример виртуального музея «Московский Колосс», созданного Н.Л. Селивановым, в рамках которого была преодолена пространственная локализация, памятники представлены в целостном историко-культурном контексте, как система из трех взаимосвязанных окон для визуальных материалов, авторской концепции и для устной истории, сопровождающей каждый объект. По мнению Н.Л. Селиванова информационные технологии позволяют будущим музееведам (кураторам и искусствоведам) проектно мыслить, интерпретировать, работать с информационными ресурсами, строить коммуникационные структуры, т.е. эффективно изменять и улучшать организационно-методическую информационно-образовательную среду музея. Информационные технологии повышают доступность музейного материала и дают возможность зрителям (учащимся, студентам) делать свои собственные интерпретации, позволяют более полно представить музейный объект в синхронно-временном формате, установить каналы коммуникации с другими музеями и организациями, имеющими дополнительные материалы или информацию об исследуемых объектах или проблемах. Современная информационно-образовательная среда позволяет «не закрывать» музей на ночь и выходные дни: виртуальный музей открыт постоянно, что позволяет пользователям получать информацию в привычных и/или доступных для них временных промежутках и таким образом индивидуализировать образовательный процесс. Коммуникация с использованием информационных технологий также становится более индивидуализированной и информативной, так как предоставляет возможность пользователю задать специфический вопрос конкретному специалисту, а не просто экскурсоводу, что не всегда возможно в процессе посещения реального музея. Виртуальный музей, в отличие от ре-

ального музея, может предоставить посетителю принципиально новый опыт. Например, центр «Русский музей: виртуальный филиал» позволяет совершить путешествие в виртуальную картину - переход из одной картины в другую, включающий специально сконструированное трехмерное пространство, основанное на сюжетах обеих картин. Путешествие в картину позволяет стать непосредственным «участником событий». Возможности, предоставляемые информационными технологиями в сфере оцифровывания и моделирования музейных предметов позволяют решать образовательные исследовательские задачи на другом уровне: исследователь (учащийся, студент) может детально рассмотреть предмет во всех плоскостях, пристально изучить его детали, а иногда проникнуть внутрь предмета, что практически невозможно для обычного посетителя музея. Несмотря на открываемые цифровыми технологиями возможности, нельзя не согласиться с мнением Н.А. Никишина, который отмечает, что с помощью этих технологий невозможно воссоздать торжественную атмосферу музейного зала, передать особую ауру подлинного музейного предмета.

Таким образом, можно сделать вывод, что вхождение музея в современную информационно-образовательную среду не означает замены реального музея его виртуальной копией или тотального оцифровывания всех музейных экспозиций. Речь идет о создании принципиально нового образовательно-коммуникационного комплекса, в котором реальная (физическая) компонента взаимодополняется виртуальной (цифровой) компонентой и который служит общей цели приобщения к ценностям культуры и их индивидуального переживания.

М.А. Лаптева (Красноярск)

Инновации в образовательной деятельности музеев

В последние годы инновационное движение в музейной сфере развивается достаточно активно, посетителям предлагаются новые формы работы, которые зависят от возраста, образования, интересов. Музеи стали доверять авторскому креативному началу в создании экспозиций, развивать разносторонние тематические образовательные программы.

На сегодняшний день существует множество стационарных и путешествующих, интерактивных выставок для детей различного возраста. Их тематика справедливо диктуется социальными проблемами (проблемы адаптации в обществе, наркомании), образовательными учреждениями (школа инициирует совместные с музеями образовательные программы), необходимостью организации детского досуга.

То, что образовательная деятельность музеев становится приоритетной, стало реальностью. Если взрослый посетитель приходит в музей с определенной целью – узнать что-то, то процесс образования ребенка в музее должен быть мотивирован: он не усваивает репродуктивное знание, а «присваивает» его лишь в процессе игры, творчества. Для него окружающий его мир важен ровно настолько, насколько он может почувствовать себя в нем значимым и незаменимым. Даже если выставка интерактивная и предполагает максимальное участие ребенка в ней, она сама после посещения детей не претерпевает изменений, не становится отражением их, так как не запечатлевает в себе недавнее присутствие. Ребенок должен не только учиться жить в мире, соглашаясь с ним, но и ощущать способность изменять этот мир к лучшему, знакомясь с «вещной» и духовной культурой прошлого и проецируя ее на настоящее.

Проследив историю становления образовательной деятельности музея, можно заметить, что традиционные ее формы продолжают функционировать, появившиеся в недавнем прошлом формы стремительно развиваются. Но в последнее десятилетие появились и принципиально новые, обусловленные целым рядом причин:

- политических (появилась возможность обмена опытом между музейными профессионалами, участия в международных форумах и конкурсах);

- экономических (возможность использования грантов для реализации музейно-образовательных проектов; необходимость изыскания средств для пополнения коллекция и реализации музейных проектов);

- социальных (учреждения культуры и образования, находясь в постоянном поиске новых образовательных пространств, предназначенных для разных социальных групп, видят в музеях таковое и открыты для интегрированных проектов, размещающихся в нескольких образовательных полях).

Заявляя о себе как об общественном институте, музей стоит перед необходимостью предлагать проекты, ориентированные на разные категории посетителей (возрастные, социальные и др.), способные вызывать интерес к культуре своей страны или других стран, представленную в музейных коллекциях, интерпретированных и экспонированных таким образом, чтобы этот интерес поддерживать.

Инновационные музейные образовательные проекты условно можно разделить на:

- предназначенные разновозрастной аудитории и не предполагающие экскурсионного сопровождения, предоставляя тем самым посетителю свободно перемещаться в пространстве экспозиции и манипулировать предметами;

- предназначенные исключительно для детской аудитории. Как правило, такие экспозиционные проекты преследуют определенную образовательную и воспитательную цель и снабжены путеводителями, предопределяющими маршрут внутри экспозиции;

- предназначенные для музейных профессионалов (в процессе такой работы вырабатываются новые принципы создания экспозиции, полиграфической музейной продукции, мультимедийного сопровождения).

Практически все инновационные проекты активно обсуждаются на страницах профессиональной музейной прессы, с представителями других культурных учреждений в режиме монолога, диалога, полемики, круглого стола. Обратимся к тем, которые действительно уникальны, еще не осмыслены и не обсуждались широко.

Один из таких музейно-образовательных проектов был осуществлен совсем недавно, в сентябре 2005 года в Санкт-Петербурге. Это всероссийский фестиваль детских музейно-образовательных проектов, первая в России такого масштаба акция, призванная выявить и представить наиболее востребованные проекты, адресованные детской аудитории. Требования, предъявляемые к конкурсным проектам, были четко определены и достаточно жестки: такой проект должен быть апробирован, а не существовать лишь на бумаге, он должен отличаться от уже существующих проектов, востребован и актуален именно для того места, откуда он «родом». Из представленных для рассмотрения жюри 85 проектов в финал вышли 14. Большинство из них были ориентированы на социальные проблемы, стоящие наиболее остро. Проявился круг основных тем, вызывающих особый интерес у местного населения:

- защита окружающей среды;
- проекты для детей с ограниченными возможностями (проект музея «Огни Москвы», предназначенный для слепых и слабовидящих детей);
- проекты, организующие диалог культур (особенно актуальны в местах, где проживают представители различных этносов);
- военно-патриотическая тематика;
- проблемы наркомании;
- напряженные моменты в истории России.

Ведущий принцип практически всех – игровой, преимущества которого очевидны.

Особого внимания заслуживает проект, занявший первое место – проект «Бери, что дают!» музея-квартиры им. С.М. Кирова (Санкт-Петербург). Сегодня именно музеи-квартиры находятся в наиболее сложной по сравнению с музеями другого профиля ситуации. Они задуманы как «вечные и неизменные», где практически ничего нельзя менять. Но интерес публики нужно поддерживать, придумывать что-то новое, ни в коем случае не меняя концепции музея. Неизменной популярностью, безусловно, пользуется постоянная экспозиция, в которой практически без изменений воссоздана квартира С.М. Кирова. Интерес к деятельности его самого и к быту руководителя 30-х годов не иссякает. Работники музея создали ряд образовательных программ, отражающих вопросы школьной программы истории, поэтому здесь всегда много школьников. Кроме того,

музей – предмет любопытства иностранных туристов. Но этого мало. Выкупив соседнюю коммунальную квартиру (музей расположен в жилом доме), музейные педагоги разместили в ней предметы школьного быта тех лет (парты, форма, письменные принадлежности и многое другое) и организовали своеобразное игровое пространство. Здесь можно поиграть в те игры, в которые играли когда-то ученики, ознакомиться с документами, долгое время бывшими недоступными для всех (служебные записки в органы безопасности по поводу политической незрелости и неблагонадежности учеников, употребляющих спиртные напитки, развязно себя ведущих, имеющих несоответствующий общепринятому шаблону внешний вид).

Экспозиция «Бери, что дают!» размещена в комнате, принадлежавшей горничной и не сохранившей свой первоначальный вид. Она находится рядом с кухней Кирова, где представлены муляжи тех продуктов, которые он употреблял. Постоянные вопросы о быте простых горожан навели работников музея на мысль о создании игры, в которой роли участников были распределены (ребенок, рабочий, специалист, «лишенец»). Нет смысла подробно описывать сам процесс игры и ее правила. Но полученные роли заставили детей окунуться в атмосферу тех лет, почувствовать на себе бытовые проблемы и сравнить с днем сегодняшним. Особенно это коснулось «лишенца», так как он вступает в игру только на последнем круге и все то время, пока другие находятся в процессе игры, он чувствует себя выключенным из общественной жизни. Таким образом дети учатся понимать и сопереживать, начинают ощущать себя частью непрерывающегося времени. Подобных проектов немного. Следует заметить, что в этом музее работают филологи, философы по образованию. Возможно, успешность их деятельности во многом обусловлена владением многими языками: языком формы, цвета, движения, а не только языком факта.

Обратимся к еще одному проекту, задуманному и реализованному автором данной работы совместно с коллективом единомышленников из Ассоциации Открытый Музей. Это проект музейно-образовательных мастерских «На перекрестке», призванный консолидировать усилия музейных педагогов, современных художников и дизайнеров, школьных учителей и учащихся обычных общеобразовательных школ. Предполагалось, что он будет способствовать расширению и активизации культурного сотрудничества между различными областями Сиби-

ри, обмену опытом в области музейной педагогики, объединению усилий по созданию культурного объекта взрослых и детей, стремлению деятелей культуры, образования и местных сообществ найти пути решения острейших социальных проблем.

Художники, музейные педагоги из разных городов России и учителя красноярских школ должны были организовать такое образовательное пространство, где творческие способности ребенка будут востребованы, где он может создать культурный объект, аккумулирующий его знания, умения, эмоциональный опыт и транслирующий эту «непредметно-событийную» информацию.

Цель проекта – создать совместными усилиями взрослых и детей детскую коллекцию, выражающую их отношение к окружающему миру, выявляющую их проблемы.

Задачи проекта:

- расширить представление музейных педагогов и учителей о сущности и формах музейной коммуникации;
- познакомить со способами развития визуального мышления и актуализации его в образовательном пространстве музея;
- выявить наиболее острые социальные проблемы в подростковой среде и наметить пути их решения средствами музейной педагогики;
- продемонстрировать нетрадиционные подходы в организации творческой деятельности ребенка;
- поиск путей преодоления коммуникативного барьера между взрослым и ребенком.

Мастерская длилась шесть дней. За это время должна родиться коллекция, готовая к тому, чтобы быть представленной широкой публике. Проводилась она в пространстве города. Организаторами были предложены три сюжетные линии.

Креативная. В работе этой группы предполагалось создание из обычных материалов тематического ряда предметов, функционально обозначенных. Каждый из участников группы должен предложить свою версию исполнения и функции. Задача участвующего в процессе проектирования и собственно создания – понять возрастные приоритеты в мировосприятии ребенка, заинтересовать его самим процессом творчества. Возраст учеников – 8 – 10 лет. Они решили создать коллекцию героев будущих мультфильмов, но только своих, особенных, а не ко-

пии уже существующих. Сначала обсуждался образ. Вот лишь некоторые цитаты из детских описаний своих героев.

«УМБРА. Она большая, объемная, может, и толстая, разумная, мудрая, как сова. Добрая, возле нее тепло и уютно. Пусть будет не самая высокая, но все равно большая. Иногда сердится, но ненадолго и быстро отходит. Умная, но вкуса ей не хватает. Руки большие. Она все умеет, но делает все медленно. Любит цветы, но не мелкие, украшает ими одежду. Ноги полные и короткие. Волос немного, и они торчат в разные стороны, так ее больше ее волнуют всякие «хохоряшки». Нос большой, но не крючковатый. Глаза круглые, немного нависают. Взгляд немного удивленный. Пытается использовать косметику, но явно неудачно. У нее светится ум».

«ГЕЛИКОПТЕР СКРУСТНЫЙ. Высокий, нескладный, отвлеченный от всего, что его окружает. Сосредоточен на чем-то своем, ему самому непонятном, и по этой причине томится чем-то. У него есть крылья, расправленные, готовые унести его в любой момент туда, где ему наконец-то будет легко и просто. Вот только он пока не знает куда и что его вообще беспокоит. Руки у него могут быть длиннее обычных, и он не знает, что с ними делать – ведь у него есть крылья! Одет небрежно. Брючки короткие, скорее, бриджики с заплатками или что-то на них похожее. Глаза миндалевидные, густо синие, очень красивые. Уши маленькие – он никого не слышит и не слушает, только себя».

Становится очевидно, что дети этого возраста пытаются строить свой мир, где все, с одной стороны, – загадочно, с другой – просто и понятно. Отнюдь не все придуманные ими герои были положительными. Но их противоположности не столько коварны, сколько неуклюжи, они творят зло не сознательно, а будто случайно.

Интерпретационная. Характер интерпретации представляемого предмета культуры непредсказуем. Он проявляется в контексте общекультурных представлений ребенка, объем которых трудноопределим. Интерпретация представляет собой своеобразное «вытягивание смыслов», «вживание» в предмет, «сосуществование» и «вчувствование». Исследовательско-игровая форма поможет педагогам и детям понять всевозможные интерпретационные пути. Дуэт мастер – оппонент не позволит допустить некий крен, активизирует ассоциативно-мыслительную деятельность ребенка и создаст многослойный культуро-

логический и педагогический фон (взрослый – ребенок, ученик – учитель, художник – учитель, художник – ребенок). В работе группы так же участвуют музейные педагоги, дети и мастера.

Возраст детей в этой группе – 11-12 лет. Ими была создана коллекция флагов, но не таких, к которым мы привыкли. Они назывались: «Алчность», «Карьерист», «XXI век», «Кино-флаг», «Универсальный человек» и другие. Интуитивно они искали способ «предъявления» себя миру, социуму и продемонстрировали свое видения происходящего в нем.

Социально-интерпретационная. Группа начала работу как дискуссионный клуб, где обсуждались наиболее острые проблемы подростковой среды. Возраст учеников-участников – 13-15 лет. Во дворе красноярской киностудии они создали целое экспозиционное пространство, разместив в нем ряд инсталляций, выражающий отношение к городу и попытку «примириться» с ним. В центре разместилось «Древо города», яркое, цветное, а рядом – столб из пластиковых бутылок – городской тотем. Каждая инсталляция затрагивала ту или иную социальную проблему: наркомания, разобщенность детей и родителей, бессмысленно уходящее время – и была сотворена из подручных материалов, в том числе и собранных на городских свалках. А название говорило само за себя – «Город в час между волком и собакой, или Археология будущего».

Пытаясь разобраться в произошедшем, мы поняли, что мастерская, не регламентируемая никакими заданными правилами, развивалась в определенной логике. Все этапы самопознания и познания слились, и результат лишь подтвердил неминуемость каждого шага.

Попытка понять себя самого (Что я умею и могу? Я умею видеть? Слышать? Размышлять?).

Попытка определить роль предмета в данном культурном контексте, его ценность. В чем она?

Отношения с окружающими людьми. Я среди людей. Я и Другой. Как научиться в сложной подчас ситуации общения остаться самим собой и предъявить себя другим тем, что можешь и умеешь?

Эти и многие другие вопросы решали для себя все участники мастерской – и дети, и взрослые.

В экспозициях, созданных детьми, совершенно неожиданно для взрослых проявились мифо-поэтические сюжеты (древо,

тотем). Они были использованы для осмысления социальных проблем города.

«Рационализация никогда не заходила дальше известного предела, всегда существовали люди, одаренные «мифопоэтической музыкальностью», которых можно уподобить героям волшебной сказки: они спускались на какую-то таинственную глубину к корням бытия, чтобы, принеся оттуда архетипические образы этого бытия, тем самым утолить бытийственный голод человеческого сообщества».¹

Работа на мастерской сопровождалась разнообразнейшей палитрой ценностных переживаний. Это и радость открытия, это и страх, неуверенность. Но это и ситуация выбора, когда ты можешь проявиться или не проявиться.

Получившаяся в итоге коллекция – своеобразное пространство игры, где сходятся и воплощаются друг в друге высокое и низкое, белое и черное, великое и малое (карнавализация). Здесь снимаются все дистанции, не субординационные, а отдаляющие нас друг от друга, и любой зритель может быть приглашен в участники, а затем снова стать зрителем (смена ролей). Это детская культурная провокация, по сути, не инициированная взрослыми, а обращенная к ним. Для детского сознания свойственно неудержимое стремление ускользнуть от привычных норм, визуальных, языковых, а в таком свободном для творческого самовыражения пространстве это удалось сделать, не прерывая контакта со взрослыми. Отношение зрителей было разным: от недоумения до полного восторга. Это объяснялось тем, что детская коллекция явно выходила за пределы традиционного и потому предсказуемого культурного ландшафта. Получилось многофактурное смысловое пространство с глубоким мирозерцательным содержанием, плод творения маленьких художников, не подчиненных ни заказчику, ни политике, ни религии, ни даже своим собственным убеждениям.

На внутреннем плане произошло формирование личностного пространства каждого участника мастерской:

- информационное (получая информацию об окружающем мире, ребенок начинает осознавать свое место и роль в нем, в процессе обучения по руководством мастера-художника он получает информацию о себе);

¹ Генисаретский О.И. Воображение и рефлексированный мифопоэтизм // Журнал Открытый Музей. 2004, №3, с.5.

- актуальное (речь идет о способности образовательного пространства мастерской предъявлять плодотворные «точки активности», моделировать ситуации, позволяющие сделать усваивание нового знания мотивированным. То есть, для того чтобы добиться конкретной цели, необходимо справиться с целым рядом познавательных задач – например, как рассчитать центр тяжести, чтобы объект, над которым ты работаешь, был устойчивым);

- интерактивное. (Об интерактивности уже говорилось в предыдущем параграфе. Это проявление активности в образовательном пространстве на уровне рассуждения или действия. Возможно, сегодня имеет смысл переосмыслить данное понятие в сторону активности внутри себя самого, важно, чтобы в процессе работы менялось отношение к самому себе и «включалась» позиция «я сам – действую, думаю, принимаю решение»);

- языковое. (На пути к достижению поставленной творческой цели приходится решать множество коммуникативных задач. Образовательное пространство мастерской формирует языки общения с собой, другим человеком и миром. Владея такими языками, ребенок учится предъявлять себя миру и надеется на то, чтобы быть понятым. Это язык творчества, музыки, литературы, предмета. Любой акт деятельности представляет собой текст, который может быть прочитан и понят только теми, кто владеет этим многообразием языков, так осуществляется преодоление языкового барьера в самом широком смысле);

- творческое (Иначе его можно назвать созидательным. Именно в процессе творчества осознается ценность своего существования, способность видеть и понимать, что твоими усилиями меняется мир).

На мастерской произошла встреча с собой, с другими, с настоящим, прошлым и немного с будущим.

Выстроенная по всем законам музейной коммуникации, мастерская превзошла все ожидания. Думается, что такие социокультурные музейные проекты, обращенные к городскому сообществу и включающие в творческий процесс всех желающих (так было на набережной Красноярска и Владивостока), являются одним из возможных способов преодоления социальной пассивности.

Преимущества социокультурных музейно-образовательных проектов очевидны:

-
- подобные проекты относительно дешевы и в то же время эффективны;
 - они легко приспособливаемы к местным условиям;
 - при наличии рисков, отдача тем не менее велика;
 - они достаточно гибки, и по мере надобности в них можно вносить оперативные изменения;
 - положительное воздействие таких программ на детей и местное сообщество несоизмеримо со средствами, затраченными на реализацию проекта.

В море инновационных проектов, появившихся в последнее десятилетие в музейном мире, бывает трудно сориентироваться – настолько они разные и подчас непредсказуемые. Но, на наш взгляд, наиболее ценными из них являются те, которые способны задействовать воображение участников, их творческий потенциал, направленные на художественное освоение и, возможно, преобразование окружающей среды – той среды, в которой всегда есть место для творчества и размышления о себе, людях и мире.

О.С. Сапанжа (Санкт-Петербург)

Перспективы развития мемориальных музеев: образовательный ресурс

Мемориальные музеи составляют неотъемлемую часть мирового музейного пространства. По меткому замечанию К.Хадсона, появлению подобных музеев может воспрепятствовать только запрет на рождение выдающихся людей¹.

Современная ситуация убеждает, что мемориальные музеи не только не утратили своих позиций, но и, напротив, даже отчасти упрочили их. В последние пятнадцать лет, вразрез с экономической логикой, появилось значительное количество новых музеев подобного профиля. В этом убеждает, например, анализ развития музейного пространства Петербурга рубежа XX-XXI веков. Так, в начале 1990-х гг. открыли свои двери литературно-мемориальный музей М.М.Зощенко (в 1992г.), Санкт-Петербургский музей В.В.Набокова (в 1993г.), музей-квартира Самойловых (в 1994г.). В 2003г., в рамках празднования 300-летия города, был открыт музей Г.Р.Державина. Несмотря на сложности, продолжается работа по созданию мемориального музея И.Бродского в доме на ул. Пестеля. Подобные примеры можно продолжать. Мемориальные музеи, появляющиеся при любых обстоятельствах, неизменно включаются в статистику, согласно которой каждые 5 лет число музеев увеличивается на 10%. Статус такого музея традиционно высок, интерес к ним стабилен, а атмосфера особенна. Не случайно, С.Уиттинхем (автор справочника музеев мира) обращает внимание на уникальность и неповторимость музея, посвященного художнику² (этот ряд, очевидно, можно продолжить – писателю, поэту, музыканту и т.д.) и отмечает, что именно такие музеи определяют лицо музейного мира нового столетия. Все сказанное заставляет пристально приглядеться к этому феномену, достаточно разнообразному внутри, но, в то же время, объединенному общими признаками.

Более того, именно мемориальные музеи имеют одни из самых древних домузейных корней. Мемориальные музеи в современном понимании появились в XX столетии. Однако, ис-

1 Хадсон К. Влиятельные музеи.- Новосибирск, 2001.- с. 129.

2 Лысикова О.В. Музеи мира.- М., 2004.- с.50.

следователи, занимающиеся проблемами истории музейного дела, обращают все большее внимание на предшествовавшие современным музеям различные музейные и протомузейные формы, представляющие собой варианты особого отношения к действительности (музейности)¹. В данном случае, речь идет о различных формах сохранения материальных свидетельств, связанных с жизнью конкретного лица. Рассматривая истоки возникновения современного туризма, В.П.Грицкевич отмечает, что уже древние греки, отдавая дань предпочтения знаменитостям из мифологии, тем не менее, значительное внимание уделяли историческим персонажам². Вот лишь некоторые примеры. В Афинах можно было увидеть дом Сократа, дом Демосфена с подземной комнатой, в которой тот запирался на месяцы, овладевая искусством красноречия. В Фивах находился дом Пиндара, пощаженный Александром Македонским, сравнявшим с землей весь остальной город. В Гелиополе можно было увидеть дом, в котором якобы проживал Платон, а в Метапонте (на юге Италии) туристам предлагалось посетить дом, в котором жил и умер Пифагор.³ Особым вниманием пользовались места, связанные с жизнью Александра Македонского: около Тира посетителям показывали источник, у которого полководец приснился вещий сон о скором взятии города, в Херонее – «дуб Александра», под которым стоял шатер во время битвы, завершившей период существования независимых греческих полисов. И, наконец, в Вавилоне можно было увидеть дом, в котором умер величайший из полководцев древности⁴.

К.Хадсон, в свою очередь, утверждает, что происхождение подобных музеев можно вести от европейских мест паломничества, связанных с поклонением святым и мученикам, таким как Иаков Компостельский и Фома Беккет, архиепископ Кентерберийский⁵. В секуляризации паломничества К.Хадсон усматривает начало традиции посещения исторических мест и домов

1 См., напр., *Грицкевич В.П.* История музейного дела до к. XVIII в. - СПб., 2004. Большая часть исследования посвящена именно домузейным формам, среди которых можно различить и черты протомузейных мемориальных форм.

2 *Грицкевич В.П.* История туризма в древности. - Москва-Санкт-Петербург, 2005. - с.221.

3 Там же. - с.221-222.

4 Там же. - с.222.

5 *Хадсон К.* Влиятельные музеи. - Новосибирск, 2001. - с.130.

знаменитых людей¹. Д.Хорн, в этой связи, сравнивает современных туристов с паломниками, для которых роль священных текстов играют путеводители².

Собственно же началом традиции мемориализации можно назвать XVII век, когда внучатый племянник Микеланджело решил увековечить память титана Возрождения в доме его семьи в виде фресок из жизни великого предка³.

Предшественником мемориальных музеев в России называют «Императорский кабинет», входивший с 1729 в состав Кунсткамеры и хранивший материалы Петра I. Первый специальный мемориальный музей был создан в 1869 (Музей Севастопольской обороны). К началу XX века в России было создано 22 мемориальных музея: 6 военно-исторических и 16 мемориальных музеев деятелей науки, литературы и искусства⁴.

После 1917 года первое место из числа мемориальных музеев принадлежало мемориальным музеям В.И.Ленина. Однако общая тенденция к созданию мемориальных музеев определила появление музеев выдающихся представителей русской культуры. Так, большое число мемориальных музеев А.С.Пушкина ведет свой отчет от Пушкинского музея Императорского Александровского Лицея. Становление системы пушкинских музеев пришлось на период 1922-1949гг., в дальнейшем, в период «музейного бума» были созданы наиболее интересные пушкинские экспозиции⁵. Общеизвестно, что пик развития мемориальных музеев приходится на вторую половину XX столетия. Так, в Советском Союзе в 1971 году насчитывалось 239 государственных мемориальных музеев; кроме того, существовало множество народных мемориальных музеев, работающих на общественных началах.

Сегодня мемориальные музеи, по-прежнему занимают особое место на карте музейного мира. Уникальность этого типа музеев определяется, прежде всего, тем, что они органично соединяют бытовой план повседневной жизни, интересный и по-

1 Там же.- с. 130.

2 Horne D. The great museum: the re-presentaition of history.- L.,1984. Цит. по: Хадсон К. Влиятельные музеи.- Новосибирск, 2001.- с.130.

3 Лыскова О.В. Музеи мира.- М., 2004.- с.50.

4 Разгон А. М. Историко-революционные мемориальные музеи и коммунистическое воспитание трудящихся// Роль музеев в коммунистическом воспитании трудящихся, М., 1966.

5 Некрасов С.М. История создания пушкинских музеев в России (1879-1998). СПб., 1998.

нятный практически каждому, и духовный план творческих свершений художников, писателей, актеров, которым посвящен музей. Узнать «как жили люди» (а именно это, по мнению некоторых исследователей, привлекает значительную часть посетителей)¹, и, в то же время, прикоснуться к той атмосфере, которая определила рождение, становление или расцвет таланта – именно таким сочетанием отличается любой мемориальный музей. Своеобразный дуализм мемориального мира – отличительная черта подобного музея. Закономерно, поэтому, что практически каждый мемориальный музей строит экспозиционное пространство в рамках общей схемы и единых принципов, когда доминантой является воссоздание интерьеров – с использованием подлинных предметов и вещей эпохи. Показательным является, например, единый прием экспонирования, который использован в мемориальных музеях художников (И.Е.Репина, П.П.Чистякова, А.И.Куинджи, И.И.Бродского) – филиалах Научно-исследовательского музея Российской Академии Художеств. Подобное прочтение экспозиционного пространства оправдано стремлением воссоздать целостный мир, особый уклад жизни дома. Поэтому, при известном однообразии подходов к его организации, каждый раз получается уникальная форма «дома-музея», «музея-квартиры» или «музея-усадьбы» (хотя в последнем случае приемы более разнообразны, т.к. в усадебный комплекс входит ряд построек и прилегающая территория). Такой подход в создании целостной системы позволяет наиболее органично реализовать в музейном пространстве принципы, обозначенные еще в начале XX века Ф.И.Шмитом: не «насилловать вещь», но и «не быть в плену у вещи»².

Несмотря на то, что, в конечном итоге, основное в мемориальном музее – это «синтетическая», целостная экспозиция, соединяющая в едином контексте мельчайшие детали – свидетельства жизни и творчества жившего здесь человека, предметы сами по себе в таком музее так же имеют свои особенности. Одна из проблем, с которой сталкивается практически каждый музей (крупный мега-музей – реже; небольшой и, особенно, комплексный музей, например, краеведческий или отраслевой – значительно чаще) – это оценка свойств вещи, ее потенциала как музейного предмета. Современное расширение понятия

1 Именно такую точку зрения разделяет английский музеолог К.Хадсон (*Хадсон К. Влиятельные музеи.* - Новосибирск, 2001).

2 См.: *Чистотина С. Федор Иванович Шмит.* - М., 1994. - с.135.

«музей» весьма дискуссионно¹, критерии отбора предмета, его своеобразной проверки на «музейность» все более усложняются. В этом смысле мемориальный музей продолжает оставаться музеем, обладающим четким принципом отбора предметов. Один из таких принципов – принадлежность вещи определенному лицу. Не обладая ценностью вне биографического контекста, она включается в собрание как важнейший документ эпохи. Ассоциативность становится ее важнейшим свойством, собственно же художественные или иные особенности в контексте мемориальности менее значимы. Воссоздавая среду жизни и творчества, мемориальный музей, с большим правом, чем иные музеи, использует «вещи эпохи» или даже копии. Реконструкция воспринимается как своеобразное продолжение исторической реальности, как необходимый шаг музейного проектирования.

Создание мемориального музея всегда ориентировано на активное восприятие: музей не просто сохраняет наследие, а воссоздает мир «дома» в его единстве. Соответственно, образовательная деятельность в таком музее не может быть ограничена только экскурсионной деятельностью, т.к. сам смысл его посещения – не информационный, направленный на сообщение чего-то нового, но, скорее, эмоциональный, ориентированный на более глубокое постижение мира живших здесь людей. Эту особенность восприятия истории на месте ее действия Д.С.Лихачев определил следующим образом: «...целый мир предстанет перед нами, когда мы откроем для себя историю дома, историю местности, историю обитателей, историю произведений, здесь написанных; зная историю всесторонне, мы воспринимаем окружающее не как застывшее, одномоментно возникшее перед нами, а в его движении к нам». Создание программ, раскрывающих именно этот образовательный ресурс, поможет определить перспективы развития мемориальных музеев в новом столетии. Сама же образовательная деятельность (в ее широком понимании) должна исходить из типа музея, понимания его сути. Зафиксированная в концепции программа развития конкретизируется в отдельных направлениях деятельности, в т.ч. и

¹ Отметим лишь, что некоторые исследователи отмечают: ряд современных музеев могут быть названы таковыми очень условно, т.к. изначально по своим функциям они не соответствуют традиционному пониманию музея как социо-культурного института. Некоторые, напротив, указывают на объективность процессов расширения функций современного музея, и, соответственно, некоторое изменение его статуса в современной культуре.

в образовательной. Совершенно очевидно, что художественный музей использует свои ресурсы, обусловленные спецификой собрания, и ориентируется в своей образовательной деятельности на передачу художественного опыта в условиях музейной среды¹. Воспитание исторического сознания становится ведущим в деятельности исторического музея². Мемориальные музеи определяют суть своей деятельности, исходя из концептуального понимания музея и специфики мемориальности. При этом сама мемориальность может быть представлена в различных аспектах. В связи с этим, в последнее время, внимание исследователей все чаще обращается к проблемам многообразия мира мемориальных музеев. Так, Н.А.Никитина выделяет три типа музеефикации мемориальных комплексов и музеев, которые можно рассматривать и как типы музеев: ностальгический (наиболее строгий, канонический тип музеефикации, ориентированный на то, что было когда-то, связанный с освоением некой «вечной реальности», игнорирующей настоящее), метафорический (в рамках которого происходит подмена подлинности исторической реконструкцией) и гипотетический (предполагающий свободную интерпретацию усадебного комплекса)³. Можно предположить, что дальнейшая типологизация направлений деятельности музеев в контексте понимания мемориальности поможет более четко определять и стратегии развития образовательного потенциала.

Вторая проблема, с которой сталкивается мемориальный музей при определении направлений в реализации образовательного потенциала, – определение образа посетителя, его настроений. В последнее время внимание ученых-музееведов не случайно все чаще обращается к анализу, казалось бы, общепринятой дефиниции «посетитель». Связано это с тем, что аудитория музея рассматривается уже не только как объект культурно-образовательной деятельности, но как принципиально

1 Столяров Б.А. Музейная педагогика: история. Теория, практика.- М.: Высшая школа, 2005.- с.115.

2 См., напр.: Балакирев А.С. Музей исторического профиля: пути самоопределения// Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI вв.: труды ГИМ. – М., 2001, Никонов А.В. Национальная идея, нравственный идеал, ответственность историка и экспозиционера // Современная историография и проблемы содержания исторических экспозиций музеев: по материалам «круглого стола», состоявшегося 18 мая 2001 г. в г.Орле. – М., 2002.

3 Никитина Н.А. Музеефикация литературно-мемориальных усадебных комплексов. Автореферат...канд. культурологии.- СПб., 2005.- с.11-12.

необходимый партнер музея. Соответственно, считают специалисты, необходимо пересмотреть фундаментальное понятие «музейная аудитория», соотнести его с понятиями «посетитель», «зритель», «визитер», «партнер» и выделить наиболее значимые смысловые компоненты, вкладываемые в понятие «аудитория» в соответствии с развитием теории музейной коммуникации. Анализируя такую привычную дефиницию как «посетитель», Ю.У.Гуральник приходит к выводу о необходимости определенного пересмотра принятых понятий. За их переосмыслением стоит, по мысли Ю.У.Гуральника, стратегия развития музея в новом веке, его политика, в которую вовлекается все общество¹. Определить, зачем приходит посетитель в мемориальный музей тем более важно, что именно это понимание влияет на разработку конкретных образовательных и досуговых программ, выбор форм работы – театрализованных, игровых, форм музыкальных или литературных вечеров и т.д.

Таким образом, образовательный ресурс мемориального музея включает в себя две основные составляющие:

- типологические черты музея, основанные на специфическом понимании мемориальности (возможность осмысления истории и культуры на месте ее действия; возможность создания «синтетических» экспозиций, ориентированных на воссоздание определенной среды; конечное создание музейного пространства как целостной модели).

- особенности восприятия мемориального музея, основанные на типе взаимодействия музейного пространства и посетителя, заданным дуализмом мемориального пространства.

Обеспечение взаимодействия названных составляющих позволит определить как направления в развитии культурно-образовательных и досуговых программ в мемориальном музее, так перспективы его развития как части культурного пространства.

М.Б.Пиотровский отмечает, что музей – явление историческое, и, следовательно, у него может быть конец, смерть музея как явления (ее сегодня часто предрекают, но до этого еще далеко)². Если же это произойдет, то, скорее всего, последним из исчезнувших музеев будет именно мемориальный музей.

1 Гуральник Ю.У. Музей и его посетители // Музей и его партнеры: сборник трудов творческой лаборатории «музейная педагогика» кафедры музейного дела. – М.: АПРИКТ, 2004. – С. 23 – 27.

2 Пиотровский М.Б. Философия музейного дела // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 6., 2006. С. 8.

М.В. Потапова (Санкт-Петербург)

Традиции и новаторство в оценках публики художественных выставок (по материалам конкретно-социологических исследований)

Произведение искусства как таковое существует только в восприятии зрителя, читателя, слушателя. Художественный музей, в котором представлено искусство разных эпох, стилей и направлений в восприятии посещающей его публики становится сложным пространством художественных образов различной силы, глубины и содержания.

Каждое произведение в музейной экспозиции или на временных выставках прошло сквозь призму экспертных оценок искусствоведов и критиков, устанавливающих его художественную ценность и реализующих механизмы легитимизации искусства. Сама экспозиция музея является одновременно официально принятой системой художественных ценностей. В пределах этой системы посетители музея расставляют свои акценты, определяют степень значимости произведений согласно своим оценкам и предпочтениям, которые зачастую не совпадают с мнением экспертов. Если экспертные оценки основаны на профессиональных знаниях, опыте, интуиции и стремятся к объективности, то есть к свободе от личных пристрастий, то оценки зрителей, напротив, субъективны, связаны с индивидуальными предпочтениями. Сосуществование этих двух планов отношения к искусству во многом определяют функции художественного музея и, шире, искусства в обществе.

Отношение публики к искусству, выраженное в оценках, интересах и мнениях зрителей, представляет собой систему, организованную определенным образом. Общие составляющие этой системы четко выявляются в социологических исследованиях, проведенных с помощью количественных методов. Социологические опросы публики на наиболее значительных выставках в Русском музее проводятся по сопоставимым методикам последние двадцать лет. За этот период накоплена обширная база данных, позволяющая проводить сравнительные исследования во многих аспектах, например, выявлять отличительные особенности состава зрительской аудитории на раз-

личных выставках, предпочтения публики, мотивацию посещения художественных выставок и т. п.

Сопоставительный анализ данных социологических исследований публики на различных выставках позволяет рассмотреть конкретнее, что же собственно представляет собой интерес к тому или иному направлению в искусстве и, вместе с тем, сделать обобщения в более широком культурологическом контексте.

В настоящей работе мы подробно обсудим такую интегральную характеристику отношения публики к искусству, представленному в музее, как оценка посетителями музейной выставки в целом.

В анкету каждого опроса включен обязательный вопрос «Ваше впечатление от выставки в целом», на который предлагаются различные варианты ответов («да, очень интересно», «оставляет противоречивое впечатление», «пожалуй, не интересно») и респонденту нужно отметить подходящий для него вариант. Сравнительный анализ процентного соотношения этих ответов на разных выставках выявляет четкую закономерность, заслуживающую, на наш взгляд, особого внимания. Количество положительных оценок строго зависит от исторического времени создания произведений, представленных на выставке. Чем дальше от современности и глубже в истории период искусства, тем предпочтительнее оказывается это искусство для современной публики. И, наоборот, по мере приближения к нашему времени, искусство воспринимается зрителями все более противоречиво.

Представим наглядную иллюстрацию этих данных в таблице.

Выставки/ Ответы	Народное искусство ("Миниатюр- ная живопись Федос- кино")	Русское классическо- е искусство 18-19 веков	Искусств о конца 19 -начала 20 вв	Русский классическ ий авангард	Новейшее искусство	Музей Людвига в Русском музее	Выставка О. Целкова
Да, выставка очень интересна	93,9%	85-92%	75-85%	60-75%	30-50%	19,8%	22,1%
Оставляет противоречи- вое впечатление	3,3%	4,2%	10,0%	21,6%	31,7%	25%	21,4%

Так, практически все посетители выставок народного искусства дают им позитивные оценки – 94%, посетители выставок искусства 18-19 в.в. – от 84 до 92%. Еще меньше позитивных оценок публики на выставках рубежа 19-20 в.в., и далее – на выставках классического авангарда. Наконец, рекордно низкий процент единодушных позитивных оценок дают зрители на выставках новейших течений современного искусства. Соответственно этому, ответ «оставляет противоречивое впечатление» дает минимальное число зрителей на выставках народного искусства – 3,3%, а самый высокий процент противоречивых оценок дают зрители на выставках искусства новейших течений – 31,7%.

Приведенные данные явно иллюстрируют некую закономерность, указывающую на два обстоятельства.

Во-первых, неуклонное и столь последовательное сокращение единодушно одобрительных оценок приводит к мысли о том, что количество таких оценок публики зависит от меры традиционности искусства, чем более искусство отклоняется от границ, установленных традицией, тем более противоречиво оно воспринимается современной публикой.

Необходимо отметить, что в данном контексте рассуждений под традиционным понимается искусство, создаваемое согласно неким стихийно возникающим, как в народном творчестве,

или установленным художественно-идеологической и эстетической системой правилам или канонам, которые определяют творчество каждого отдельного художника. Нарушение этих правил, раздвигающее границы свободы индивидуальных поисков в искусстве, означает уход от традиций.

Восприятие зрителями выставок традиционного искусства происходит в зоне максимального признания и согласия. Причем, чем более фундаментальны традиции создания произведения искусства, тем выше единство положительных впечатлений зрителей (почти абсолютное, например, на выставках народного искусства). По мере удаления от традиционных ценностей искусство воспринимается публикой все менее единодушно, возрастает число зрителей, у которых выставки оставили противоречивое впечатление, и наибольшее число таких зрителей оказывается на выставках, представляющих художественные новации.

Во-вторых, для каждого направления в искусстве, соответствующего тому или иному временному периоду, устанавливается более или менее постоянный баланс положительных и противоречивых оценок публики. Так, выставки русского классического авангарда занимают в приведенных данных вполне определенную позицию, близкую к выставкам актуального искусства. Это означает, что, к примеру, выставки К. Малевича, проходившие в 1988 и 2001 годах и выставки М. Шагала, проходившие в 1992 и в 2005 годах, обе с интервалом в 13 лет, оценивались зрителями в пределах того же соотношения одобрительных и противоречивых впечатлений, то есть занимают ту же позицию в приведенной таблице.

В конце 1980-х – начале 90-х годов в Русском музее одна за другой проходили выставки реабилитированного искусства авангарда, и в течение трех лет публике были показаны выставки П. Филонова, К. Малевича, В. Кандинского, М. Шагала. Данные социологических исследований свидетельствовали о том, что доля зрителей, оценивающих выставку положительно, неуклонно возрастала от выставки к выставке, в то время как уменьшалось число тех, у кого она оставляет противоречивое впечатление. Происходило активное формирование специфической, подготовленной и заинтересованной зрительской аудитории возвращенного в культурный оборот искусства авангар-

да¹. Однако, как показали опросы публики на выставках К. Малевича и М. Шагала, проведенные через 13 лет, увеличение доли положительных оценок не превзошло определенных границ.

Таким образом, для искусства авангарда, как и для любого другого направления в искусстве, соотношение положительных и противоречивых оценок зрителей остается относительно постоянной величиной и характеризует особенности восприятия публикой этого искусства.

В контексте приведенных данных простое, широко распространенное мнение о том, что публика безнадежно отстает в понимании современного искусства, представляется недостаточным для объяснения высокого процента противоречивых оценок зрителей на выставках новейшего искусства. Прежде всего, потому, что, как видно из приведенных данных, граница, отделяющая бесспорно любимое публикой искусство, не проходит между историей и современностью, она размыта, или, можно сказать, ее не существует. Количество зрителей, дающих противоречивые оценки, увеличивается уже на выставках искусства XVII-XIX вв. в сравнении с выставками народного искусства, непосредственно связанного с традициями быта. Заставляет ли это полагать, что отечественное искусство XVII-XIX вв. уже становится непонятным для некоторой части посетителей музея? А каждый последующий период развития отечественного искусства оказывается еще более непонятным для современных зрителей, потому что число тех, у кого выставки оставляют противоречивое впечатление, возрастает? Так или иначе, это приводит к мысли о том, что профессиональное искусство постепенно уходит от полного и единодушного признания широкой публикой в строгой временной последовательности. Причем дистанция со зрителями возникает не в период постмодернизма, и даже не в период модернизма, она намечается гораздо раньше, во времена становления профессионального искусства и увеличивается по мере его развития, освобождения от традиций и приближения к современности.

1 Гаав Л.Э. Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества. Автореферат на соискание степени кандидата культурологических наук, Санкт-Петербург, 1998

Такое предположение требует остановиться подробнее на характеристиках самой публики музейных выставок. Прежде всего отметим, что в данном контексте рассуждений понятие «публика» обозначает круг людей, у которых есть потребность в посещении музеев и художественных выставок, иначе говоря, специфическая потребность в отвлеченном взгляде на мир, лишенном практической целесообразности. Это, как правило, люди, имеющие высшее и неоконченное высшее образование.

Публика Русского музея, например, по уровню образования представляет собой картину почти противоположную той, которая характерна для общества в целом: 70% зрителей (против 20% по стране) имеют высшее и незаконченное высшее образование и только 30% (против 80%) - среднее и неполное среднее образование¹.

Отношение публики дифференцировано в соответствии с двумя основными ориентациями интересов – к традиционному искусству прошлого, с одной стороны, и, с другой, - к современному искусству. Одни зрители предпочитают посещать выставки традиционного искусства, тогда как другие – современного. Эти различия не означают, разумеется, радикального разделения публики на две категории, а определяются на уровне тенденции, хотя и четко выявленной. Существует также категория зрителей, которые редко посещают как выставки традиционного, так и современного искусства, а более всего предпочитают нетрадиционное искусство XX века, художников-авангардистов.

Существенно отметить, что эти различия интересов проявляются также и в других видах искусства. По результатам опросов посетителей выяснилось, что приверженцы традиций в изобразительном искусстве предпочитают классические произведения прошлого и в области литературы, музыки, кинематографии. Тогда как посетители выставок современного искусства любят читать современную литературу, слушать современную музыку и смотреть современное кино.

Выявленные различия в интересах в области искусства, согласуются с результатами социологических исследований по проблемам идентичности и ценностных ориентаций в российском обществе. Эти исследования, интенсивно начавшиеся в 90-х годах, в период радикальных преобразований, связанных с

1 Вопросы статистики, 2004 г., №1-3.

изменением самих основ социальной структуры, с появлением новых классов, слоев и страт, приводят к общему выводу о существовании двух различных моделей систем ценностей. Одна из них тяготеет к традиционнистской российской ментальности – коллективистской модели ценностей, другая – к постиндустриальной индивидуалистской модели ценностей западного типа¹.

В связи с этим социологи выделяют также полярные типы сознания: «пассивно-традиционный, характеризующийся коллективизмом, следованием традициям, отвержением нововведений, неготовностью к риску, пассивностью, слабостью мотивации достижений, подчинением авторитетам и нетерпимостью» и «активно-новационный», который объединяет такие свойства как индивидуалистические ориентации, стремление к новому, готовность к риску, активность, высокую мотивацию достижения, слабую склонность к подчинению авторитетам и терпимость»².

Таким образом, художественно ориентированная часть общества – публика художественного музея, является выразителем системы ценностных ориентаций, характерных для общества в целом, то есть, в сущности, модели общественного сознания. Это вполне согласуется с мнением о том, что искусство, во всем своем многообразии, представляет собой модель мира.

По результатам социологических опросов искусство разных периодов и направлений создает свою аудиторию, с особым социально-демографическим профилем³.

Так, среди посетителей, отдающих предпочтение традиционному искусству, больше, чем на других выставках, совсем юных зрителей (16-18 лет), а также зрителей старших возрастов (тем, кому более 50 и, особенно, более 60 лет). Здесь также меньше людей, имеющих художественное образование (не более 7%). Большинство зрителей, составляющих аудиторию выставок традиционного искусства, по роду деятельности и про-

1 Социальная идентификация личности-2 / Ин-т социологии; РАН / Рук.В.А.Ядов. - М., 1994; Ю.А. Сухарев Глобализация и культура, М.,1999 и др.

2 Нечаева Н.А. Человек на работе: социокультурные доминанты сознания и адаптация к рыночным отношениям // Качество населения Санкт-Петербурга. - СПб, 1996. - С.99. - т. II. - С.91-93.

3 Козиев В.Н. Структура и динамика зрительской аудитории ГРМ (1987-2003) в кн. «Дифференциация и интеграция мировоззрений. Международные чтения по теории, истории, философии культуры». СПб. 2004.

филю образования никак не связаны с художественной культурой и, в общем, не слишком сведущи в искусстве. Им понятно реалистическое изображение, соответствующее визуальным образам реальной жизни, и малопонятны иные художественные формы, так или иначе усложняющие это соответствие. Им понятно народное искусство, произведения которого функциональны, связаны с практическим использованием и не требуют «чистого» взгляда, направленного на самоценность художественной формы.

Напротив, среди приверженцев искусства XX века – авангарда и поставангарда – больше, чем на других выставках, зрителей среднего возраста (от 30 до 49 лет) и студенческой молодежи, а также зрителей, имеющих художественное образование. Чем более современно искусство, представляемое на музейных выставках, тем более подготовленная публика посещает эти выставки. На них бывает больше зрителей, которые часто ходят в музей, которые в раннем возрасте занимались в художественных школах или кружках, то есть тех, кто больше знает и имеет специфические характеристики опыта общения с искусством. На выставках искусства новейших течений до 20% посетителей имеют художественное образование и до 2/3 посетителей приходится на тех, чья профессия так или иначе связана с художественной культурой.

Возвращаясь к комментируемой закономерности, мы вынуждены обратить внимание на весьма существенное обстоятельство: хотя посетители выставок нетрадиционного искусства более подготовлены и заинтересованы, по мере приближения к современности искусство воспринимается ими все более неоднозначно и, наконец, самые подготовленные зрители среди музейной публики (можно сказать, элитарная ее часть) на выставках современного искусства оценивают его самым противоречивым образом. Это позволяет предположить, что столкновение мнений зрителей относительно современного искусства – не временное явление (период непризнания широкой публикой), а сам способ существования этого искусства.

Такое предположение подтверждается данными опросов публики, позволяющими судить о характере восприятия зрителями искусства разных периодов.

Обратимся, прежде всего, к предпочтениям публики. Лидеры предпочтений публики на различных выставках имеют различный «вес». К примеру, на выставке И. Айвазовского карти-

ну «Девятый вал» назвали 40% посетителей, а картину «Волна» – 35%, на выставке К. Брюллова 35% зрителей выбрали «Последний день Помпеи», на выставке «М. Шагала» серию картин (а не одно произведение!) «Любовники» отметили 17% посетителей, на выставке О. Целкова работу «Трапеза» выбрали 11% посетителей.

Это означает, что публика на выставках традиционного искусства проявляет высокую степень согласия также и в выборе понравившихся произведений, тогда как на выставках нетрадиционного искусства эта степень снижается. На выставках современного искусства едва ли можно говорить о лидерах предпочтений и о согласии публики, зрители называют самые разные произведения, часто одни и те же произведения одними зрителями называются в качестве наиболее понравившихся, а другими – наиболее не понравившихся.

Таким образом, в предпочтениях публики, как и в оценках выставки в целом, проявляется та же закономерность.

Для выяснения критериев предпочтений в исследованиях посетителей выставок используется методика неоконченных предложений, благодаря которой возможно получить более детальную информацию о характере восприятия зрителями произведений.

Респондентам предлагается закончить два предложения: первое предложение («Эта работа произвела на меня наибольшее впечатление потому, что...») ориентирует их на указание, по возможности, собственно особенностей выбранного произведения, второе предложение («Когда я смотрю на него, то...») – на описание своих субъективных впечатлений.

Рассмотрим в качестве примера результаты анализа ответов на эти вопросы зрителей на различных выставках – традиционного, нетрадиционного и современного искусства – «И. Айвазовский» (2001), «М. Шагал» (2005) и «Музей Людвига в Русском музее» (опрос 2005)

В понравившихся картинах И. Айвазовского зрители восхищаются мастерством художника, виртуозно владеющего приемами реалистического изображения, их привлекает совпадение формы в искусстве и в жизни, объективность, ориентация на видимую реальность. С другой стороны, сами объекты изображения вызывают естественные чувства, общие для большинства людей – восторг перед морскими пейзажами и ужас перед разбушевавшейся стихией. Произведения И. Айвазовского воспри-

нимаются вполне конкретно, зрители испытывают эмоции, соответствующие изображенному событию, характерные практически для всякого человека, который, к примеру, подвергается опасности при кораблекрушении или наблюдает закат солнца в открытом море.

Таким образом, зрителей привлекает легкое и естественное восприятие реалистического изображения, вызывающего переживания, связанные с вполне конкретной ситуацией или событием. Эти переживания общи для большинства зрителей, то есть, они – типичны. Произведения, вызывающие типичные переживания, мы полагаем, и определяют высокую степень единодушия зрительских впечатлений. Поэтому большинство посетителей выставки И. Айвазовского - 84% - проявили единодушные и дали ей самую высокую позитивную оценку – «очень интересно».

Произведения М. Шагала, напротив, вызывают у зрителей сугубо личные ассоциации и воспоминания, то есть воспринимаются индивидуально и субъективно. В понравившихся работах зрителей привлекает художественная форма, преимущественно цветовое и композиционное решение, не соответствующая реалистическому изображению. Именно взгляд художника, его видение мира, отношение к предметам, к людям и соответствующая этому индивидуальная манера художественного выражения – то, что импонирует приверженцам его творчества. Зрителей привлекает сам способ изображения простых предметов, ситуаций, образов фантазии, вызывающий чувства, созвучные мироощущению художника, его индивидуальному стилю. Эти переживания могут возникать у одних людей, а у других не возникать вовсе, они не обязательны для каждого. Они типичны не для большинства, а для определенной категории публики. По данным опроса наиболее активная категория приверженцев творчества М. Шагала – студенты художественных вузов, молодежь, профессионально занимающаяся искусством, а также зрители – женщины, тогда как художники-профессионалы среднего и старшего возраста, как правило, не принадлежат к этой категории. Напомним, что публика выставок искусства XX века в большей степени информирована и подготовлена в области искусства по сравнению с публикой выставок традиционного искусства. Это не позволяет считать, что зрители, которые не принадлежат к числу приверженцев творчества Шагала, не понимают его произведений, просто эти произведения не от-

носятся к кругу их личных предпочтений. Итак, данные исследований показывают, что индивидуальное своеобразие творчества художника вызывает к жизни индивидуальное разнообразие оценок зрителей, среди которых могут быть и противоположные оценки. Очевидно, степень типичности восприятия и единства впечатлений публики снижается, соответственно этому, увеличивается многообразие мнений и оценок, и поэтому самую высокую позитивную оценку выставке – «очень интересно» дали только половина посетителей (50%).

Зрители на экспозиции «Музей Людвига в Русском музее», отвечая на этот же вопрос, проявляют столь различные реакции – ассоциации, эмоции, чувства, воспоминания – что сколько-нибудь удовлетворительная классификация их вообще не представляется возможной. Зрителей привлекает то, что необычно, ново, оригинально, «заставляет думать», «ведет к открытиям».

Неожиданные образы у разных людей могут вызвать совершенно различные реакции, их индивидуальное разнообразие почти не поддается классификации. Мера типичности в восприятии современного искусства, можно сказать, практически исчезает. Творчество современного художника может иметь свой круг почитателей, при этом у других зрителей оно может вызывать прямо противоположное, резко негативное отношение. Поэтому только 20% посетителей оценили эту экспозицию как «очень интересную».

Итак, приведенный анализ данных убеждает в том, что посетители трех выставок – традиционного искусства, искусства XX века и современного искусства – по-разному воспринимают искусство. Эти различия в социологическом аспекте исследования можно рассматривать как разную степень типичности (индивидуальности) восприятия и, как следствие, степень единодушия (противоречивости) зрительских оценок. Восприятие и оценки подготовленных зрителей на выставках современного искусства столь индивидуально-многолики, что в них исчезает то общее, объединяющее начало, которое характерно для восприятия публикой традиционного искусства.

Высокая степень свободы индивидуального творчества, предоставляемая художнику самим ходом развития нетрадиционного искусства XX века, очевидно, предполагает также свободу индивидуального прочтения произведений. Многообразие современного искусства предполагает множество способов

индивидуального восприятия и, следовательно, определяет множество мнений, что естественно выражается в разногласиях в оценках публики. Поэтому мы наблюдаем высокую степень единодушия публики на выставках традиционного искусства и высокую степень противопоставления оценок зрителей на выставках искусства новейших течений.

Таким образом, в социологическом ракурсе анализа в XX веке искусство развивается в направлении постепенной утраты широты своей зрительской аудитории. Это происходит не столько потому, что публика безнадежно отстает в понимании искусства, сколько потому, что само искусство уходит от общезначимых художественных идей, понятных большинству, к индивидуальным, частным, особенным, имеющим значение и позитивный смысл для отдельных категорий зрителей.

В такой перспективе, в конечном счете, современное искусство будет понятно только особой категории зрителей – самим художникам и критикам. Но даже в этой аудитории специалистов личные оценки и предпочтения, вероятно чаще будут противоположны, поскольку современное искусство развивается в направлении усиления своеобразия, оригинальности, осознанного стремления к исключительности в творчестве каждого отдельного художника.

Следуя логике распределения зрительских оценок, нет оснований ограничивать объяснение непопулярности современного искусства примерами из истории, когда новые и непривычные для публики произведения, первоначально вызывавшие скандал, впоследствии становились не просто признанными, но и наиболее предпочитаемыми зрителями. Так было, например, с импрессионистами, но так, вероятно, не произойдет, согласно данным исследований, с современным искусством.

Традиционное искусство, искусство больших стилей, напротив, обращенное к некоему коллективному началу, широко востребовано и не утрачивает своей актуальности. В нынешних условиях многообразия культурного предложения интерес публики к традиционному искусству, если судить по количеству посещающих эти выставки зрителей (в том числе и молодежи), выше, чем к выставкам нетрадиционного искусства 20 века.

Интерес к традиционному искусству, очевидно, следует объяснить сущностью самих традиций, транслирующих устойчивые ценности и ориентирующие восприятие зрителя в большей степени на общепринятые и понятные смыслы. Произведе-

ния такого искусства организованы согласно законам классической эстетики. Поэтому оценки посетителей таких выставок в большой степени единодушны и зрительская аудитория выступает как социальная общность людей, объединенных позитивным отношением к представленному искусству.

Новейшее искусство, напротив, ориентирует восприятие зрителей на игру относительности без правил, на эксперимент по трансформации общепринятых идей и классических образов искусства. Стремясь к бесконечному обновлению форм, современное искусство принципиально определяет индивидуальные способы восприятия, предельное многообразие оценок и предпочтений зрителей.

Таким образом, в отношении публики к отечественному искусству разных временных периодов (и направлений) отражена мера соотношения коллективного и индивидуального в общественном сознании, иначе говоря, сам способ его существования. Зрители, предпочитающие традиционные направления в искусстве, являются в большей степени носителями коллективистских тенденций общественного сознания, тогда как любители современного искусства, напротив, выражают тенденции индивидуализма. Баланс обеих тенденций определяет стабильность в обществе, нарушение этого баланса ведет к кризисам. В социологическом аспекте анализ современного искусства и перспектив его развития является отдельным самостоятельным предметом дальнейших исследований.

М.В. Провоторова (Саратов)

Музейная аудитория Саратовского областного музея краеведения: приоритеты и ориентиры в начале XXI в.

Сохраняя традиционную функцию документирования, музей сегодня становится, прежде всего, культурно-образовательным центром, удовлетворяющим познавательно-реакционные потребности населения.

Перед каждым музеем встает задача изучения своей музейной аудитории, выделение целевых групп и разработка целевого пакета предложений.

Анализ статистических данных посещаемости Саратовского областного музея краеведения за последние 5 лет позволяет сделать вывод, что в среднем идет сокращение количества индивидуальных посетителей с 76% в 2000 г. до 71% в 2005 г., от общего количества посетителей, хотя в целом эта группа, так называемых одиночных посетителей, превалирует над организованными экскурсионными группами в два с лишним раза.

Экскурсионные посещения медленно, но неуклонно растут, причем дети до 18 лет составляют 80%, а более 15% приходится на студенческую молодежь, таким образом, в основном, организованные группы приходятся на школьную и учащуюся молодежь.

Следовательно, организованной целевой аудиторией для музея остается школьная и студенческая аудитории.

За прошедшее десятилетие Саратовский областной музей краеведения накопил достаточный опыт, как с практической, так и методической стороны с различными возрастными группами этой категории.

В данной категории выделяются следующие возрастные группы:

1. Дети дошкольного возраста.
2. Младшие школьники 7-11 лет.
3. Подростки 12-15 лет.
4. Студенты.

Для каждой возрастной группы создаются специальные программы – развивающие, образовательные, просветительные, досуговые, позволяющие пополнить знания по различным

темам учебных программ, интересно и содержательно провести свободное время.

Для детей дошкольного возраста предлагаются интерактивные занятия в рамках программы «Здравствуй, музей!», – которая постепенно готовит детей к восприятию музея, музейного предмета и через них к познанию национальной культуры, окружающего мира, в котором они живут.

Для младших школьников успешно работает музейный всеобуч, состоящий из 4-х программ: «Природа родного края», «История Саратовского края», «Культура и быт народов Поволжья», «Фольклорные праздники».

Проводимое музеем в конце 90-ых гг. XX в. анкетирование преподавателей начальных классов саратовских школ позволило во многом учесть предложение преподавателей и создать сейчас востребованную комплексную программу для детей младшего возраста с периодичностью занятий 1 раз в месяц, подготовить методические рекомендации в помощь учителю начальных классов по использованию музея в учебно-воспитательном процессе, начать работу по включению в систему музейного всеобуча начальной школы Волжского района г. Саратова.

В основе работы со средним и старшим школьным звеном доминирует краеведческая направленность. Причем, объектом изучения и популяризации разнообразных краеведческих программ стали эколого-природные, археологические, исторические, этнографические, культурные особенности Саратовского региона с древнейших времен до конца XX столетия. Экспозиция Саратовского областного музея краеведения, отражающая историю и природу региона с древнейших времен до конца XX столетия во всей полноте и диалектической сложности позволяет это сделать.

Формы взаимодействия музея и школы по краеведческому образованию школьников достаточно варианты. Разнообразные экскурсионные программы: «Природа Саратовского края», «Саратовский край в древности», «Развитие культуры, науки, техники в регионе», «Народы Саратовского Поволжья» и др., фольклорно-этнографические праздники: «Как на Руси свадьбу играли», «Старинные посиделки», театрализованные композиции, краеведческие клубы, факультативы, спецкурсы, эколого-краеведческая школа, видеосалон «Мир вокруг нас» и др.

Решение проблемы краеведческого образования в саратовских школах достигается за счет интеграции музейных краевед-

ческих программ в общешкольные программы гуманитарного образования конкретных лицеев, гимназий, школ.

Студенческой молодежи Саратовский областной музей краеведения предлагает как культурно-образовательные программы исторической, этнографической, культурологической, экологической направленности, производственные практики по «Основам музееведения», «Экскурсоведению» и другим базовым предметам профессионально-образовательного стандарта «Социально-культурный сервис и туризм», так и реакционные, досуговые мероприятия и праздники «Вечера под старым абажуром» и др.

Особое внимание Саратовского областного музея краеведения к школьной и студенческой аудитории вполне оправданно.

Во-первых, на ней наиболее полно реализуется одна из основных функций музея – образовательно-воспитательная.

Во-вторых, именно школьники и студенты при переходе в дальнейшем в другую возрастную группу могут стать реальной аудиторией музея, т.е. создается своеобразный резерв аудитории.

В-третьих, эта категория посетителей дала возможность музеям встроиться в образовательную систему, быть востребованными государством и обществом.

Как отмечалось выше до 71% общего показателя посещаемости музеев исторического и историко-краеведческого профиля относится к так называемым индивидуальным (одиночным) посетителям.

Что же представляют собой эти индивидуальные посетители. Изучение этой аудитории предпринималось Саратовским областным музеем краеведения в 1999-2000 гг. совместно со специалистами кафедры социологии и социальной политики Поволжской академии Государственной службы.

Кафедра оказала музею помощь в научной подготовке исследования и обработке полученных данных, а музей взял на себя все организационные и финансовые проблемы.

Одиночным посетителям музея, начиная с возраста 14-15 лет, кроме иностранных туристов, была предложена анкета, включающая 25 вопросов, которые позволяли определить социально-демографический срез музейной аудитории, мотивы посещения, предпочтения и интересы посетителей, запросы и оценки предлагаемых услуг.

По результатам анкетирования были выявлены следующие тенденции. Основная возрастная группа одиночных музейных посетителей до 29 лет – 56%, стабильный состав аудитории – 15% старше 50 лет. Наиболее уязвимой возрастной группой посетителей является группа от 30 до 51, требующая для привлечения со стороны музея критического анализа своей работы и дополнительных усилий. Ряд социально-демографических признаков, таких как пол, образовательный уровень остается относительно стабильным. Так, представители женского пола составляют 67%, что объясняется большей мобильностью этой части населения, и, во-вторых, в семейных группах чаще присутствуют мамы и бабушки, значительно реже семья представлена в полном составе. Образовательный уровень музейной аудитории остается довольно высоким – свыше 58% имеют высшее образование или являются студентами ВУЗов.

Почти 80% респондентов оказались жителями г. Саратова, очень низок процент туристов, как российских, так и иностранных, сельского населения.

Совокупную мотивацию посещения одиночных посетителей можно объединить в порядок уменьшения процентных показателей:

- получить новые знания, информацию;
- профессиональный, учебный интерес, в основном студенты;
- заполнить свободное время.

Таким образом, основные цели посещения музея носят стабильно познавательный характер, музей как достойное место для проведения досуга, приобретения новых социальных контактов рассматривается еще в недостаточной степени.

Абсолютное большинство (96%) посетителей хотело бы прийти в музей еще раз. Единственным ограничением для себя они считают отсутствие свободного времени или удаленность проживания (для иногородних респондентов).

В отношении экспозиционной и выставочной деятельности музея явные приоритеты отдаются археологическим и естественноисторическим экспозициям и выставкам. 20% респондентов хотелось, чтобы в музее было больше выставок, в том числе и из других регионов страны, чаще устраивались презентации уникальных экспонатов.

Большинство предложений посетителей касаются информативности, доступности информативного материала: текстов,

этикетажа, степени освещенности, рекреационных зон, указателей маршрутов, недостаточное техническое оснащение, отсутствие сувенирной продукции, не совсем доброжелательное отношение обслуживающего персонала – зрителей, работников гардеробов и службы охраны.

Результаты проведенного исследования подтолкнули к изменению стратегии развития музея и в экспозиционно-выставочной деятельности, обустройству рекреационных зон, техническому оснащению экспозиций, разработке досуговых программ для индивидуальных посетителей.

В мае 2006 г. в Саратовском областном музее краеведения впервые был осуществлен международный проект «Ночь музеев», программа которого включала и карнавальное шествие исторических персонажей, театрализованную экскурсию, интерактивные игры, музейный бал, аукцион.

Музейная аудитория не является стабильной субстанцией: динамично меняется ее количественный состав, социальная структура, запросы, оценки и восприятие предлагаемых услуг.

Следовательно, одной из приоритетных задач работы музея должно стать постоянное изучение музейной аудитории в целом, которое позволяет оценить ситуацию и правильно определить целевую аудиторию на данном этапе.

В тоже время музей должен быть максимально открытым и доступным для любой аудитории, сохраняя при этом определенную дистанцию, стремиться быть посредником между посетителем (человеком) и знанием (культурой, наследием).

Я.Г. Гимельштейн (Санкт-Петербург)

Синергетическая коммуникативная модель управления музеем

Современные концепции менеджмента рассматривают музей как объект управления, исходя из экономических, организационных и структурных теоретических предпосылок (положений). Собственно теории организационного менеджмента, коммерческого менеджмента (то есть управления с целью получения прибыли), некоммерческого менеджмента, государственного управления, нового государственного менеджмента и некоторые другие базируются на структурно-функциональном или целевом подходах¹. Большинству современных исследователей представляется невозможным создать систему управления на основе самоорганизации информационных потоков. Тем не менее, в последние годы появились некоторые работы, посвященные использованию принципов синергетики в бизнесе². Неэффективность директивно-административного управления, равно как и коммерческого менеджмента, не адаптированных к интегрированию в систему текущих разработок стратегического планирования³, необходимого современной организации, вынудила профессионалов в сфере бизнеса искать новые пути развития, переходя от функций и структур к информационным потокам и регламентированию информационного обмена.

Музей как система характеризуется фундаментальными целями, определяющими основные направления работы, структурные элементы, функции и другие свойства. Важной характеристикой любой системы является точка равновесия, к которой она стремится. Процессы самоорганизации призваны возвращать систему в исходное состояние относительно равновесия, в рамках которого все внутренние явления сбалансированы и индикаторы состояния системы находятся в пределах нормы. Достаточно сложно определить точку равновесия музейной системы, для которой не определены критерии эффективности, ин-

1 Саймон Г. А., Смитбург Д. У., Томпсон В. А. Менеджмент в организациях. М., 1995. С. 40-80.

2 Алексеевский В.С. Синергетика менеджмента устойчивого развития: Монография, М.: Манускрипт, 2006. С. 32-78.

3 Минцберг Генри. Школы стратегий. СПб., «Питер», 2001. С. 54-58.

дикаторы состояния критических процессов, состояние баланса и дисбаланса.

Сформулировав основные направления деятельности крупного современного музея, мы попробуем также ответить на вопрос о критериях эффективности, применимых к музейному объекту, и, соответственно, синтезировать синергетическую коммуникативную модель музейного менеджмента, строящуюся на постоянном мониторинге и координации естественных информационных потоков, циркуляция которых обеспечивает реализацию основных направлений музейной деятельности.

К основным направлениям функционирования и развития музея мы отнесем следующие¹:

- Хранение коллекций.
- Экспонирование.
- Научная работа.
- Организация временных выставок, культурный обмен, сотрудничество с ведущими мировыми музеями; совместные проекты с современными художниками.
- Образовательные программы.
- Издательская деятельность; производство сувениров; арт-дизайн.
- Прочие направления: экспертиза и реставрация произведений искусства, воссоздание интерьеров (если таковое требуется), фондово-закупочная деятельность и т. д.

На данный момент вышеприведенные позиции обозначаются как функции музея, и, соответственно, в связи с этими функциями формируются соответствующие структуры. Элементами основных функций являются подфункции, выполняемые подсистемами музея и т. д. Проблемой подобного институционального устройства системы является отсутствие регламента информационного обмена. В рамках выполнения поставленных задач подразделения спонтанно обмениваются неупорядоченными сведениями, в результате чего формируется искаженное информационное поле, ориентированное на то, что мы назовем неответственным обменом. Неответственную коммуникацию можно охарактеризовать как служебное взаимодействие, субъекты которого не определены в круге своих полномочий и не дифференцированы в правах доступа к той или иной информации. Результатом нерегламентированного обмена становится

1 Лэндри Ч. Лицом к будущему. М., 2002. С. 27.

недополучение данных тем или иным подразделением, получение и использование устаревших данных, дублирование проектов и функций различными структурами и организационная неразбериха. В некоторой форме данные противоречия и конфликты можно разрешить, включив в административную систему элементы креативной организационной культуры и принципы коммуникации.

В условиях современных технологических процессов необходимо использовать профессиональные компьютерные приложения для создания единой базы данных музея, включающей интегрированный Интернет-портал. Система должна содержать максимально полную информацию архивного характера, а также отражать текущую деятельность музея, как на внутреннем сервере, так и на внешнем. Права доступа к различной информации на внутреннем сервере должны быть жестко дифференцированы.

Ряду крупных российских музеев предлагалось в течение последних лет создание уникальных компьютерных систем, предполагающих элементарную организацию информационных потоков внутри музея и постоянное автоматическое обновление текущей информации согласно специальным выборкам из баз данных в рамках Интернет-представительства музея. На данный момент ни один проект, предложенный ведущими разработчиками компьютерного обеспечения в России, не реализован.

Мы не будем подробно останавливаться на техническом аспекте проблемы, но отметим, что компьютерное программирование управленческих процессов – одно из базовых положений современных менеджериальных теорий.

Наряду с этим можно отметить и другую тенденцию в развитии систем управления, вполне применимую к музейному делу: все популярнее становится теория сетей, основывающаяся на принципах равноправного сотрудничества рабочих элементов сети, добровольном активном партнерстве с целью реализации конкретных проектов. Сети, согласно современным исследователям, являются открытыми, горизонтальными, неиерархизированными структурами, обмен информации в которых жестко не регламентирован, не шифруется и не облагается какими-либо дополнительными пошлинами. Более того, целый ряд западных исследователей отмечает, что наиболее успешно современные сети функционируют в рамках музейных объектов, объеди-

нений музеев и других форм кооперации и сотрудничества в культурной сфере. В России существует несколько подобных объединений музеев, но для внутриорганизационного взаимодействия данная модель не применяется.

Следует отметить, что вышеперечисленные направления музейной работы тесно связаны, взаимно дополняют друг друга, что требует от подразделений, находящихся в пространстве организационных и целевых смыслов на значительном евклидовском расстоянии координированного взаимодействия, основанного на культуре управления, кооперации, взаимном уважении и понимании общих фундаментальных целей музейной деятельности.

Автономность или обособленность элементов музейной структуры играет здесь двоякую роль. С одной стороны, высокий уровень внутрисистемной автономии характеризует музей как децентрализованную и деконцентрированную с точки зрения распределения властных полномочий систему, с другой – обособленность влечет за собой возникновение узкокорпоративных интересов различных структур и энтропию системы.

Программированию поддается и организационная культура. Более того, музейные ценности предполагают специфическую сплоченность и единство корпорации, построенные на разделении смыслов бытования музейных коллекций, то есть герменевтической составляющей человеческой культуры.

Построение такой организационной культуры – ключ к интеграции в мировые музейные структуры.

Отдельно следует упомянуть о самоорганизующихся системах¹ и их функционировании в рамках музея. Посетители в современных условиях практически не предъявляют требований к системе. Сложная структура материалистических ценностей и потребностей исключает дифференциацию потребностей в сфере культуры и фиксирует состояние индифферентности. В такой среде механизмы самоорганизации действуют слабо. Следовательно, внутри музея следует создать специальную структуру, отвечающую за креатив, внешний раздражитель, приводящий систему в действие (состояние дисбаланса, то есть получение подсистемой музея информации, требующей от нее реакции и активности в сети), способствующий затем эффек-

1 Дульнев Г. Н. Введение в синергетику. СПб, 1998 г. С. 112.

тивными инструментальными проектами ее уравниванию¹.

Однако очевидно, что нормативная концепция синергетической коммуникативной системы управления не предполагает регулирования процесса трансформации современного, существующего административного аппарата, не включает в себя принципы модернизации управления, что подразумевает чистую, а не прикладную теорию, являющуюся нашей целью.

Процесс модернизации музейной деятельности в современных условиях может быть связан с следующими процессами:

Ужесточение контроля за музейной деятельностью извне. Регулирование музейной деятельности органами исполнительной власти в соответствии с модифицированным законодательством, подразумевающим право определенных структур исполнительной власти, регулирующих в целом все формы деятельности в сфере культуры, вмешиваться непосредственно в процесс принятия решений руководством музея.

Децентрализация управления внутри музея, предоставление широких полномочий и высокой степени автономности отдельным подразделениям, реализующим специфические функции, в ущерб сфере компетенции директора или генерального директора музея.

Внедрение принципов самоорганизации и эффективного менеджмента в рамках существующей системы управления, характеризующейся следующими параметрами:

Отсутствие необходимых инструкций и правил, регулирующих действия администрации музея, а также отвечающих за организационную сторону музейного дела.

Высокий уровень концентрации и централизации власти: генеральный директор (директор) фактически обладает возможностью как проигнорировать любую инициативу, исходящую от сотрудников музея любого уровня (научных сотрудников, технических сотрудников, начальников отделов, заместителей директора), так и разработать и реализовать любую собственную идею, вне зависимости от мнения ответственных руководителей музейных подразделений. Директор обладает своеобразным суверенитетом, ограниченным лишь его личными взаимоотношениями с другими руководителями музея и чрезвычайно широкими рамками традиций и обычаев музейной

1 Климонтович Н. Ю. Без формул о синергетике. Минск, 1986 г.

деятельности, так или иначе подтвержденными законодательством. Суверенитет включает в себя:

Эксклюзивное право на контакты с другими учреждениями культуры, руководство разработкой и реализацией совместных проектов, заключение договоров, прочие внешние связи.

Эксклюзивное право на взаимодействие с органами государственной власти, как законодательными, так и исполнительными.

Эксклюзивное право на контакты со спонсорами, ведение переговоров и т. д.

Отсутствие законодательных норм, регулирующих экономическую сферу деятельности музея, предпринимательскую деятельность с целью получения прибыли.

Предложенные выше способы трансформации музейной деятельности, а также описанные условия, среда, в рамках которой будет проходить трансформация, являются своеобразными «чистыми типами» в социологическом, веберовском смысле, то есть не характеризуют систему отношений в конкретных музейных структурах или музеях определенного типа. Данная типология методов и условий модернизации в целом подходит как для крупных музеев, так и для мелких. И в тех, и в других налицо высокая степень централизации и концентрации властных полномочий в руках директора и соответствующие данному феномену параметры музейной деятельности. Однако в крупных музеях в связи с неспособностью директора вникнуть непосредственно в деятельность каждого подразделения, полномочия так или иначе делегируются заместителям директора, непосредственно руководящим отдельными направлениями. Не следует рассматривать данный процесс, могущий показаться с первого взгляда своеобразной субсидиарной компонентной музейного управления, как процесс эффективной современной децентрализации, стимулирующий и интенсифицирующий деятельность музея; напротив, делегирование полномочий, без учета современных российских реалий, порождает чрезвычайную путаницу и своеобразный хаос: директор, обладающий в потенции правом изменить решение любого заместителя директора и руководителя структурного подразделения, не считаясь с общей ситуацией и мнением последних, время от времени реализует данное право, нарушая естественный ход деятельности, вносит в работу структурных подразделений и целых направлений сумятицу и неразбериху.

Однако, с другой стороны, директор является своеобразным харизматическим лидером, способным координировать деятельность руководителей отдельных направлений, создать, используя механизмы экспертной оценки, стратегию развития музея. Харизматический лидер, обладающий значительными резервами легитимности, основанной не на законодательных или подзаконных нормах¹ (что в музее особенно важно, так как указанные нормы не регулируют и не могут в принципе регулировать решение таких стратегических вопросов, как выбор темы для крупной выставки, большого проекта, издания каталога – такие вопросы решает руководство музея, исходя из конъюнктуры медиа-рынка (если оно утруждает себя хотя бы изредка маркетинговым анализом и прогнозированием), а также научных, эстетических и прочих задач, что влечет за собой высокую степень субъективности и неопределенности), способен, опираясь на свою харизму, выделить наиболее интересный проект. В данном случае директор является той силой, которая находится над конкретной ситуацией и способна принять решение, сообразуясь с стратегической необходимостью и не узкокорпоративными интересами одной из групп.

Директор также, зачастую, реализует некие собственные проекты, целью которых является, прежде всего, частичное преодоление инертности и консервативности, свойственных научной части, стимуляция музейной деятельности в целом, а также внедрение новейших мультимедийных технологий.

Названные выше функции директора мы типологизируем в соответствии с их сущностью следующим образом:

- Координационная.
- Интегрирующая.
- Экспертная.
- Стратегическая.
- Модернизационно-технологическая.

Заместители директора, курирующие основные направления музейной деятельности, действуют, обычно, согласуя свои действия со стратегией, заданной директором в том случае, если она существует, либо в соответствии с отдельными распоряжениями, сопоставление, сравнение и систематизация которых дает определенную картину перспективного развития му-

¹ Вебер М. Политика как призвание и профессия // М. Вебер. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 645.

зея. Параллельно заместители директора стремятся реализовать собственные проекты, ориентированные на сравнительно узкую область специальных интересов направления или задачи, связанные с развитием того или структурного подразделения (или нескольких структурных подразделений), повышением его авторитета, веса в музее.

Руководители структурных подразделений наделены незначительными полномочиями и лишены права голоса как профессионалы в вопросах, связанных непосредственно с деятельностью подразделения и его функциями. Они не принимают решений относительно стратегий и тактик реализации задач, поставленных перед их подразделениями, а также не участвуют в разработке собственно технических заданий и их формулировании. Очевидно, что в таком случае необходимые экспертизы задач профессионалами не проводятся. Угнетение и подавление инициативы вместо стимулирования и интегрирования ее в общую стратегию развития музея, представляется нам наиболее серьезным недостатком систем управления музеями в России на современном этапе. Более того, мы утверждаем, что политика по игнорированию инициатив, креативных предложений «снизу» и т. д. отнюдь не является преднамеренной в российских музеях – причиной сложившейся ситуации является отсутствие необходимых каналов коммуникации и соответствующих регламентов, предоставляющих креативным сотрудникам возможность публично, открыто обсуждать и предлагать оригинальные проекты, и предписывающих руководству музея постоянный мониторинг новых идей, появляющихся в музее. Дополнительной трудностью на пути к созданию системы сетевого взаимодействия в музеях, системы коммуникативного управления, подразумевающего синергетическую составляющую, является отсутствие навыков для работы с современной оргтехнологией у старших по возрасту сотрудников. Однако, следует отметить, что не только и не столько отсутствие технических навыков является препятствием эффективного обмена информацией, сколько непонимание необходимости постоянного, открытого, интенсивного обмена всей доступной субъектам информацией, предполагающего систематичность коммуникации. Следовательно, необходим, как мы указывали выше, не хаотический, неответственный информационный обмен, но последовательное создание ответственной сети, общение в рамках которой обязательно как для руководителей музея, так и

для рядовых сотрудников. Создание такой системы повлечет за собой последующие глубинные изменения структуры музея, постепенно трансформирует директивно-административную, распределительную систему в свободное пространство коммуникации, в рамках которого преобразится иерархия приоритетов, руководители музея сумеют найти новые резервы в недрах организации. Таким образом, трансформация коммуникативной системы станет одним из тех «рычагов», которые, согласно Д. Осборну и П. Пластрику воздействуют на бюрократические системы, модифицируя и модернизируя их¹.

Естественно, существуют и другие технологии модернизации музейной системы управления, в большей степени ориентированные на экономические, предпринимательские методы. Ч. Лэндри в своей статье, посвященной исследованию «музейной индустрии»², предлагает многочисленные и разнообразные способы совмещения супермаркета «статусных», стильных аксессуаров и музейного пространства, рассматривает возможности создания совмещенного музея-отеля, живя в котором гости будут постоянно находиться практически на территории музея. Очевидно, что такие проекты трудно осуществимы в крупных музеях, интерфейс (в данном случае понимается как совокупность форм, архитектурных, интерьерных и прочих декоративных, в которых представлены экспонаты) которых отличается консерватизмом и подчеркнутой неизменностью, которая, однако, преодолима, что показал опыт трансформации физического музейного пространства, проведенный в ряде музеев Европы (например, постройка стеклянной пирамиды во дворе Лувра).

Однако существуют и другие технологии, позволяющие стимулировать музейную деятельность без использования радикальных методов. К таким следует, по нашему мнению, отнести:

Систему тендеров, определяющих конкурсным способом структурные подразделения, которым выделяются деньги под конкретные проекты. Такой метод обеспечивает конкуренцию структурных подразделений, что позволяет выявить наиболее

1 Осборн Д. Управление без бюрократов: пять стратегий обновления государства / Д. Осборн, П. Пластрик. М.: Прогресс, 2001. С. 54-67.

2 Landry Ch. Museum Industry // Museum management. 2002. №4. P. 23-29.

креативные проекты, а также стимулировать в целом активность отдельных подразделений.

Конкурсное замещение должностей, как административных и технических, так и научных.

Предоставление структурным подразделениям значительной автономии с целью самостоятельной разработки и реализации ими отдельных проектов, поиск спонсоров для которых также ложится на отдел.

Существуют также другие способы повысить эффективность музейной деятельности, однако мы не будем на них подробно останавливаться, так как, с учетом российских реалий, нам представляются возможными лишь незначительные и постепенные перемены, дезинтегрирующее воздействие которых в силу незначительных темпов их реализации, будет поглощено последовательной интеграционной политикой, которая спасет музеи от потери культурной (цивилизационной) идентичности, что, с точки зрения М. Бэкута, происходит в случаях «музейных революций» (в качестве примера ученый указывает на опыт ряда европейских естественно-научных музейных комплексов (Deutsches Museum, Bonn), «вульгаризировавшихся» и «обамериканившихся», что и указывает на потерю ими цивилизационной (европейской) идентичности, заключающейся в «историчности подачи материала» и «значительном использовании теоретической компоненты»¹).

Перспективное планирование в музейном менеджменте является одной из наиболее специфических и трудоемких сфер. Работа с экспонатами настолько сложна, что сроки ключевых мероприятий, определяющих стратегию конкретного периода, а также их масштабы, количество участвующих экспонатов, сотрудников, информационное сопровождение и т. д. могут спонтанно меняться, в зависимости от многочисленных субъективных факторов. Однако, стратегия, как некий вектор развития, необходима музею, она должна быть осмыслена и сформулирована в концептуальном аспекте, что предполагает также наличие конкретных компонентов (проектов) и относительно жесткие сроки. На данный момент организационные и концептуальные аспекты стратегического планирования в музейном деле мы проанализировать не можем, равно как и предложить модифицированную с учетом специфики музея модель одной из

1 Baccute M. Society, Business and Museum. N. Y.: Chatham, 2003. P. 43-72.

школ построения стратегий – будь то институциональная школа, школа дизайна или какая-либо другая¹. Однако, с нашей точки зрения современный музей, не обладающий высоким уровнем организационного развития, должен использовать вариант устойчивого разбиения процессов разработки и реализации стратегии на определенные этапы, несмотря на то, что современные менеджериальные теории предусматривают возможность построения «гибких» стратегий², предотвращающих стагнацию, свойственную жестко регламентированным структурам. Руководство музея должно относительно четко определить, где заканчивается стратегия и начинается тактика, в какой момент следует приостановить процессы перспективного планирования, дискуссии относительно общей концепции и отдельных проектов, и приступить собственно к реализации, во время которой относительно недопустимы любые изменения ключевых позиций стратегии.

Следует отметить, что затронутая тема чрезвычайно актуальна и востребована в связи с поисками путей развития музейного дела в России и за рубежом. Новые подходы и концепции, разрабатываемые смежными науками, позволяют упростить потребительский доступ к культурному наследию и организовать интересы индивида (личности) в соответствии с представлениями профессионалов о системе (хаосе) современного искусства, в гармонии с уникальными видениями, присущими самобытным постмодернистским художникам. Музей обладает законченным и совершенным внутренним смыслом и исключительная задача профессионалов в сфере управления – сформировать условия для реализации творческого потенциала современного искусства и интерпретации памятников и артефактов прошлого.

1 Минцберг Г. Школы стратегий. – СПб: «Питер», 2001. – С. 50-100.

2 Там же, С. 24-27.

И.В. Крылова (Санкт-Петербург)

**Предложения к проекту
“Национальный технический
музей в Санкт-Петербурге”**

*Сохранение через развитие,
развитие через сохранение.*

Из Стратегии сохранения культурного наследия
Санкт-Петербурга.

В основу проекта положена идея по использованию и пере-профилированию одной из заброшенных промышленных территорий, которые оказывают негативное воздействие на экологию города, снижают инвестиционную привлекательность окружающей его территории. Проект направлен на сохранение и развитие уникального культурного пространства Санкт-Петербурга, как города, который имеет уникальные памятники промышленной архитектуры, богатую историю развития технических наук и индустрии.

Общеизвестно, что утраты культурных ценностей невозможны и необратимы. Любые потери наследия ведут к духовному оскудению, разрывам исторической памяти, обеднению общества в целом. И это не может быть компенсировано ни развитием современной культуры, ни созданием новых значительных произведений. Памятники истории техники являются неотъемлемой частью культурного наследия нации. Постиндустриальная цивилизация уже осознала высочайший потенциал этой части культурного наследия, и в связи с этим возникает актуальность его изучения, сбережения и эффективного использования, как одного из важнейших ресурсов развития не только мировой экономики, но и культуры. В нашем городе традиционно развивалось промышленное производство, с первых лет его основания здесь работали ученые в области развития техники, использовались и используются последние достижения мировой технической мысли.

В Петербурге - Ленинграде неоднократно предпринимались попытки создать музей, который мог бы собирать и хранить эти памятники. Но, к сожалению, ни одна из них не увенчалась успехом. Сохранению памятников технической мысли до сих пор

уделяется недостаточное внимание со стороны сферы культуры, оно находится в руках профильных ведомств и их музеев. Многие из таких музеев практически недоступны для широкой публики. Кроме того, к сожалению, общественная и экономическая эффективность функционирования большинства существующих небольших технических музеев остается, по-прежнему, низкой. Это обусловлено, в первую очередь, острым дефицитом профессиональных кадров и неразвитостью связей этих музеев с обществом. В периоды экономических трудностей, периодически переживаемых предприятиями, судьба таких музеев часто складывается трагически.

Одновременно, проблема заброшенных обширных промышленных территорий, которые находятся в аварийном состоянии и оказывают негативное воздействие на экологию, а также снижают инвестиционную привлекательность соседних участков, затронула многие мегаполисы. Сегодня решением этого вопроса занимаются и в нашем городе. В последнее время в мире сформировалось широкое движение за музеефикацию старинных промышленных сооружений. Такие музеи существуют в индустриально развитых странах Великобритании, Франции, Германии. Но в Петербурге этот вопрос пока не решен, хотя у нас есть старинные промышленные постройки, пригодные для подобных нужд, даже на территориях ныне действующих заводов. Нужно отметить, что в последнее время городские власти все же обратили внимание на уникальные памятники промышленной архитектуры. Программа по их использованию и перепрофилированию заложена в основу нового Градостроительного кодекса, вступившего в силу 1 октября 2005 года. Кроме того, в сфере культуры продолжает оставаться проблема недостаточно высокого спроса на культурные услуги среди населения Санкт-Петербурга. Одной из причин этого является тот факт, что часть населения имеет ограниченный доступ к качественному культурному продукту в силу территориальной удаленности проживания от исторического центра города, где сосредоточено большинство учреждений культуры. Весомый вклад новый музей может внести и в подготовку профессиональных кадров. В результате подготовки и реализации проекта создания Национального технического музея в Санкт-Петербурге город может приблизиться к решению этих проблем и получить не только современный Музей, который станет не только настоящим культурным центром Петербурга в

его промышленном районе, но и станет мощным ресурсом для развития экономики города и региона в целом. Ведь музей, как особая культурная форма, являясь средством познания мира и институтом сохранения памяти поколений, имеет своей целью не только изучение, сохранение и представление памятников техники, но и представляет собой большой потенциал для эффективного положительного преобразования пространства и жизни вне его границ. В современном обществе научно-технические музеи, могли бы играть новую роль и стать достойным культурным ресурсом для возрождения производственного потенциала страны.

На протяжении истории отношение к технике не было однозначным. С древних времен она вызывала разные чувства и амбивалентные оценки. Ее то провозглашали абсолютным добром, то объявляли демоническим злом. Однако, в результате сформировавшейся в эпоху Просвещения идеи безграничного прогресса и веры в человеческий разум, позитивная оценка восторжествовала. Современная техника и механизмы активно вторгаются в наш быт, создавая новую техническую среду обитания человечества. Интерес к технике, актуализация технических коллекций музеев и для широкой публики ставит вопрос о поиске новых методов экспонирования технических памятников. Очевидно, что старые методы, дошедшие с тех времен, когда технические музеи воспринимались как собрание методических материалов для обучения, устарели. Ведь мы переживаем подлинную научно-техническую революцию и постепенно приходит осознание того, что эти материалы не только иллюстрируют особенности физических явлений, но и хранят большой пласт информации о нашей истории. При проектировании экспозиции технического музея необходимы оригинальные авторские замыслы и интерпретация Истории языком подлинных экспонатов – технических памятников. Без сомнения, их интерпретация имеет свои особенности, учитывая сложную рациональную составляющую их информационного потенциала. Справедливо вспомнить слова основоположника разработки проблем интерпретации Ф. Тильдена (F. Tilden): «Через интерпретацию к пониманию, через понимание к восхищению, от восхищения к сохранению...». Технические памятники истории, как объекты интерпретации хранят в себе сложный информационный потенциал, имеющий в своей основе: рациональный, эмоциональный и эстетический уровни, которые раскры-

ваются в процессе изучения и интерпретации памятников. Без сомнения, технические памятники истории можно сравнить с ее подлинными фактами, но то же время они являются и инструментами познания. Процесс интерпретации расширяет их смысловые пространства и вводит в контекст экспозиции, порождая новые смыслы. Кроме того, современный мир изменил свое отношение к техническим памятникам истории. Уходит в историю взгляд на технический музей, как узковедомственное учреждение, полезное, в основном, лишь для подготовки молодых специалистов и приема высоких делегаций. Все более очевидной становится гуманитарная и информационная ценность сохраненных технических коллекций и памятников. Кроме того, в соответствии с тенденцией дегуманизации современного научно-технического прогресса одним из актуальных вопросов современного общества становится социальная оценка техники и порождающей ее науки.

Главная коммуникационная составляющая музея – экспозиция будет построена на основе подлинных памятников и адресована как профильным специалистам, так и широкому кругу посетителей. Современные приемы ее создания позволяют решить эту проблему. Посещение Музея для самых маленьких посетителей станет поводом удивиться тому, что окружающий их мир – это мир умных «волшебных» вещей, созданных человеком. Школьники в рамках дополнительных занятий в соответствии со школьной программой в музее познакомятся с понятием «техника», великими изобретениями человечества в этой области, им будет предоставлена возможность больше узнать о технических профессиях. В музее всем посетителям будет предоставлена возможность увидеть в действии и понять устройство многих изобретений, будут созданы все условия, чтобы они могли понять логику и красоту окружающей нас техногенной цивилизации. Представляется, что технический музей может стать местом, который будут посещать и профильные специалисты, черпая здесь знания из истории своей профессии и отыскивая исторические идеи для воплощения их в новом качестве. Специалистов-гуманитариев в музее также будут ждать открытия интересных страниц в истории страны, региона, города. В новом музее, без сомнения, будет царить дух толерантности, так как традиционно на благо и процветание России трудились люди разных национальностей и вероисповеданий. Однако, творения человеческого разума – техника и тех-

нический прогресс могут нести в себе и огромный разрушительный потенциал. Только от самого человека зависит на пользу или во вред человечеству будет использована эта сила. Поэтому в техническом музее гуманитарный аспект использования техники также найдет свое место. Кроме того, в музее предусматривается создать все условия для экспонирования творческих выставок, посвященным вопросам техники и экологии. Размещение на территории Музея тематических аттракционов сделает его и развлекательным центром. Создание такого музея в промышленном районе города позволит культуре стать ресурсом творческого развития людей, которые не были связаны с ней в силу своих жизненных обстоятельств.

В рамках данного проекта очень велики требования к проектированию музейного пространства, которое должно быть не только современным по своему дизайну и включать в себя достижения новейших технологий. Информационный потенциал памятников научно-технического наследия требует серьезной подготовки материалов к экспонированию, также включая исторические и профильные исследования, реставрационные работы.

Концепция «Национальный технический музей» основана на реализации нового взгляда на миссию музейного учреждения – нового культурного центра, комплексного учреждения культуры, направленного на сохранение культурного и исторического наследия, и сочетающего в себе собирателя и хранителя коллекций и занимающегося культурно-образовательной деятельностью, а также учреждения, которое вносит весомый вклад в социальную и экономическую жизнь города, учреждения, способствующего не только развитию ресурсов города, но и являющегося генератором подобных процессов, учреждения, способствующего развитию новых форм и направлений культурно-образовательного туризма.

Каким же образом музей может стать учреждением, столь значимым для развития города, а возможно, в дальнейшем и региона?

Представляется, что ответ скрывается в применении метода системного подхода к проектированию музея. В результате реализации предлагаемого проекта может возникнуть музейное учреждение нового типа, так называемой музейной корпорации, открытой для диалога с обществом.

Площади в музее планируется распределить следующим образом:

Входная зона (паркинг для туристических автобусов и автомобилей посетителей, фойе, гардероб, туалеты, помещение для размещения кассового комплекса и продажи музейных сувениров, музейное кафе);

Экспозиционные залы (Тематическая структура экспозиции будет разработана на этапе научного проектирования. Она будет основана на новом взгляде на феномен техники, как среду обитания человека, которая создана также при помощи техники. Ряд разделов несомненно должны быть посвящены вопросам экологии. Экспозиция нового музея будет адресована и, надеюсь, полезна самому широкому кругу посетителей.

Хранилища открытого доступа. (В основе любой музейной деятельности находится деятельность по сохранению исторических памятников и формированию фондового собрания. Не является исключением и задуманный музей. Достижения музейного дела и современный уровень музейной техники позволяет сделать музейные собрания техники доступными для обозрения. Кроме того, коллекционное представление предметов техники в хранилищах открытого доступа не менее интересно, чем в музейной экспозиции, что обеспечивает более широкие возможности для представления коллекций музея публике и проведения образовательной деятельности музея. При оборудовании хранилищ должны быть использованы современные системы климатического контроля и безопасности).

Музейные хранилища для размещения коллекций документов, фотографий, графики и др., фонда редкой книги.

Выставочные залы, оснащенные современным выставочным оборудованием.

Зал для проведения конференций, оснащенный современной аудиовизуальной техникой. Представляется, что новый современный музей может стать достойным местом проведения не только исторических, но и современных выставок, а также местом проведения форумов представителей науки и промышленности.

Научно-техническая библиотека с читальным залом, оснащенный компьютерами и возможностью выхода в Интернет.

Реставрационные мастерские.

Помещения для персонала музея. В соответствии с организационной структурой музея

Организационная структура Музея будет соответствовать заявленной многогранной деятельности. Учитывая, что заду-

манный Музей имеет общественную значимость, представляется, что управление подобным учреждением должно происходить с учетом мнения и при участии Попечительского Совета, членами которого должны быть ответственные представители Администрации города и крупнейших промышленных предприятий. Учитывая сложность вопроса реставрации и консервации технических памятников истории, при Национальном техническом музее в Санкт-Петербурге будет создан научно-реставрационный центр, специализирующийся на работе с такими памятниками. Сегодня уже невозможно представить эффективную фондовую работу без применения новых информационных технологий. Именно они помогают решать учетные задачи, сохранять накопленную о предметах информацию, предоставлять информацию о коллекциях для публикаций и исследований. Специалисты в сфере информационных технологий совместно с фондовыми работниками будут обеспечивать техническое сопровождение фондовой работы. Исследовательская работа Национального технического музея, вопреки доминирующему представлению о музейной работе, не может быть замкнута только на изучении собственных материалов. Далеко не все памятники техники можно внести в хранилище музея. А может быть некоторые из них нужно оставить в привычной среде бытования? Изучать их, описывать, вести контроль сохранности, публиковать исторические материалы – это будет находиться в сфере обязанностей научного коллектива музея. Кроме того, как и в деятельности любой другой организации, Музею будут необходимы финансово-экономические, плановые и кадровые подразделения, служба безопасности. В музее должны найти свое место специалисты разных профессий: историки, инженеры, программисты, музейные педагоги, специалисты в области музейного маркетинга, редакторы, музеологи, реставраторы. Учитывая столь широкие задачи, стоящие перед музеем, представляется, что усилия музейных специалистов будут дополнены привлекаемыми к работе профильными в соответствующих областях специалистами (по трудовым соглашениям) и волонтерами.

Музей будет открыт для реализации совместных проектов с партнерами. Музей должен стать членом Международных организаций технических музеев, участвовать в совместных проектах.

Факторами, задающими стратегическую перспективу развития проекта, являются:

1. Преобразование территории,
2. Создание условий:
 - для эффективного использования не только земель музея, но и сопредельных, так как повысится инвестиционная привлекательность земель на границах территории, где будет реализован проект;
 - для организации новых туристических маршрутов (включая водные, т. к. уникальные промышленные здания расположены параллельно водным артериям города);
 - для проведения досуга жителям района
3. Создание уникальной базы для проведения образовательной и культурно-воспитательной деятельности;
4. Перспектива включения нового музея в современную жизнь города, проведение на его базе международных конференций, технических выставок. Кроме того, новый музей может стать форумом представителей науки и промышленности, эффективным инструментом инициации изменений.
5. Сохранение уникальных памятников технического наследия, создание на базе Музея научного и методического центра в северо-западном регионе по изучению, сохранению и реставрации технических памятников.
6. Учитывая, что в перспективе музей может стать методическим центром музейной сети технических музеев на северо-западе России, в рамках методической работы будут проходить проектные семинары, направленные на развитие проектной деятельности в музеях региона.

Это сложный проект для детальной разработки и реализации которого требуется участие специалистов разных областей знания и больших финансовых средств, привлечение партнеров и спонсоров. Участие в финансовой поддержке проекта, направляемой на различные аспекты деятельности, смогут принять субъекты различного организационного и правового статуса: корпоративные спонсоры; российские и зарубежные инвесторы; бюджеты и внебюджетные фонды; благотворительные российские и зарубежные фонды.

Этот Музей должен стать подлинным дворцом, где царят техника и знания.

А.И. Карлова (Санкт-Петербург)

Система музеев Людвиг как способ заполнения «информационных пробелов»

В 1995 году был открыт Музей Людвиг в Русском музее – единственный до сегодняшнего дня музей современного искусства в Санкт-Петербурге. Это так называемый «музей в музее» – особая институция, обладающая относительно самостоятельным статусом в рамках «главного» музея. Основание Музея Людвиг в Русском музее положило начало заполнению того «информационного пробела», который возник в советское время при музейной репрезентации современного искусства. Социалистический реализм являлся единственным художественным направлением второй половины XX века, которое было представлено в музеях. Отсутствие в собраниях советских музеев как произведений отечественного неофициального искусства андеграунда, так и западного актуального искусства искажало представление зрителя о мировой художественной сцене второй половины XX века. Это послужило причиной дара супругов Людвиг¹, немецких коллекционеров, искусствоведов и предпринимателей, Русскому музею, что должно было изменить сложившуюся ситуацию.

Дар составил 118 произведений современного интернационального искусства, и его состав был определен совместно коллекционерами и представителями музея. Основой собрания явились коллекции поп-арта, американского гиперреализма,

¹ Профессор, доктор Петер Людвиг родился 9 июля 1925 года в Кобленце. В 1951 году он женился на Ирэне Монгейм, родившейся 17 июня 1927 года в Ахене, в семье, которой принадлежала крупная промышленная компания. Оба супруга окончили университет в Майнце, где изучали первобытную и древнюю историю, археологию, историю искусств, философию. В 1950 году Петер Людвиг защитил докторскую диссертацию на тему «Изображение человека в творчестве Пабло Пикассо как выражение мироощущения поколения». Параллельно с увлечением искусством, Петер Людвиг успешно управлял семейной шоколадной компанией, преподавал в университетах Германии, Швейцарии, Болгарии, США, Венгрии, Испании, Румынии, Кубы. Начиная с 1972 года он награждался международными орденами и знаками отличия; получил звание почетного гражданина Кельна (1975) и почетного гражданина Ахена (1994). После смерти Петера Людвиг в 1996 году его жена, Ирэна Людвиг, продолжает меценатскую и собирательскую деятельность, которой они занимались около полувека вместе с мужем.

немецкого, восточноевропейского искусства, а также работы российских неофициальных художников, получивших признание на Западе. Одна из самых ярких страниц коллекции – собрание поп-арта, включающее произведения Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Класа Ольденбурга, Роя Лихтенштейна, Джеймса Розенквиста. Впервые зрителям была предоставлена возможность познакомиться с подлинниками произведений классиков поп-арта в постоянной экспозиции петербургского музея.

В рамках проекта «Музей Людвига в Русском музее» регулярно устраиваются выставки с привлечением как русских, так и зарубежных художников. Это позволяет сформировать представление о современной международной художественной ситуации и о связях русского искусства с мировым. Отечественный зритель знакомится с новейшим интернациональным искусством и одновременно обретает возможность более ясной идентификации русского искусства. Временные выставки демонстрируются рядом с постоянной экспозицией, что превращает деятельность музея в действительно современный и динамичный проект.

Коллекция Людвига вошла в состав Отдела новейших течений Русского музея, который и осуществляет принятую совместно Русским музеем и супругами Людвиг программу продвижения современного искусства. Суть проекта состоит в идее создания единого общекультурного интернационального контекста, причем остросовременного, а потому не замкнутого, находящегося в постоянном развитии и изменении. Согласно характеристике заведующего Отделом новейших течений А.Д. Боровского, Музей Людвига – это «Не разовая, пусть и весьма значительная, донация, не сформированная по принципу дарения локальная экспозиция, но серьезнейшая, развивающаяся во времени и постоянно обогащающаяся за счет создания новых связей и ситуаций культурная акция»¹. Такая музееведческая позиция предполагает непривычный для постсоветских музеев подход к способам организации постоянной экспозиции, проведения временных выставок и осуществления образовательных программ. В залах Мраморного дворца, других филиалов Русского музея – Строгановского дворца, Михайловского (Инже-

¹ Боровский А.Д. Музей Людвига в Русском музее // Отдел новейших течений 1991 – 2001. История, коллекции, выставки. Каталог. Науч. ред. Боровский А.Д. СПб., 2004. С. 19.

нерного) замка и иногда на открытом воздухе (во дворе Мраморного дворца, на территории Михайловского сада) регулярно проводятся выставки, акции, перформансы современного актуального искусства с использованием новых и экспериментальных подходов.

Постоянная экспозиция Музея Людвига в Русском музее, располагающаяся в десяти залах первого и второго этажей Мраморного дворца, также не является раз и навсегда завершенной. В отличие от большинства коллекционеров, передающих дары музеям, Петер и Ирэна Людвиг не ставили условие, чтобы работы выставлялись в каком-либо определенном, однажды установленном ими порядке. Экспозиция должна соответствовать современной жизни искусства и меняющимся веяниям времени. Она должна быть открыта для продуктивных изменений самого разного рода. В том числе, она должна регулярно модифицироваться, обретать новый, более актуальный облик, пополняясь новыми произведениями искусства и в то же время отказываясь от показа других. Более чем за десять лет существования этой экспозиции она менялась несколько раз, в нее вносились и кардинальные изменения, и небольшие дополнения. Но каждый раз преследовалась одна цель – показ основных направлений и тенденций развития новейшего искусства. Сегодня на выставке, кроме произведений из коллекции Людвигов, представлен ряд работ, поступивших в музей недавно. Это те вещи, которые были приобретены музеем или подарены ему после проведения временных выставок в рамках проекта «Музей Людвига»: «Зеркала» (1968) В. Рохлина, «Сталин» (1990) Л. Сокова, «Триптих № 11» (1974) В. Янкилевского и др.

Проект осуществляется во взаимодействии Русского музея и Фонда Людвигов, которому принадлежит роль сильного начального импульса. Супруги Людвиг, подарив Санкт-Петербургу часть своей коллекции, способствовали заполнению того большого «информационного пробела», который, начиная с советского времени и, к сожалению, до сих пор существует в музеях многих городов России. Последними крупными собраниями новейшего для своего времени искусства были дореволюционные коллекции Щукина и Морозова, показ которых публике был ограничен советской властью. Работы из их собрания французских импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, кубистов датируются не позже 1917 года, когда были прерваны связи с западным искусством, и его коллекционирование

стало невозможным. В этом свете особенно ценными представляются произведения из дара Людвигов, например, картина «Большие головы» (1969) Пабло Пикассо – единственное в Санкт-Петербурге произведение позднего периода творчества мастера, при том, что в Эрмитаже хранится его исключительно богатая коллекция – 37 работ, но до 1917 года. Поэтому теперь, в начале XXI века, деятельность Музея Людвига в Русском музее может рассматриваться и как продолжение прерванной традиции показа современного интернационального искусства в России, и как заполнение значительного пробела в художественном знании.

На сегодняшний день более чем в двадцати публичных музеях мира находятся дары или предметы из коллекции Людвигов, переданные им на долгосрочное хранение. Двенадцать из них, включая петербургский музей, носят название «Музей Людвига» – это те музеи, которые либо были основаны четой Людвиг, либо получали особо щедрую поддержку от них в виде даров и передач на постоянное хранение. Система музеев Людвига – масштабный музейный проект, наметившийся в середине 1950-х годов и продолжающий успешно осуществляться сегодня. Суть этого проекта была сформулирована Петером Людвигом еще в 1968 году: «В нашей деятельности мы руководствовались желанием заполнить информационные пробелы, донести до публики то, что могло бы вызвать ее интерес и расширить горизонты представлений»¹. Супруги Людвиг приобретали произведения искусства, а затем дарили их тем музеям, в собраниях которых ощущался недостаток именно в этих экспонатах. Тем самым они «заполняли пробелы», которые неизбежно присутствуют почти в каждой частной и музейной коллекции в силу тех или иных причин.

Художественная коллекция, которая легла впоследствии в основу системы музеев Людвига, начала формироваться в середине 1950-х годов еще как частное собрание. Делая свои первые приобретения – произведения средневекового искусства – Петер и Ирэна Людвиг не планировали тогда ни создания музеев, ни формирования коллекции современного искусства. Но уже вскоре, в 1957 году, они передали часть произведений на долго-

¹ Цит. по: *Шенс М.* Петер и Ирэна Людвиг: коллекционеры, донаторы, основатели музеев // Музей Людвига в Русском музее. Каталог. Науч. рук. Петрова Е.Н. СПб., 1998. С. 16.

срочное хранение в два музея Германии – в Зуермондт-музей в Ахене и Шнютген-музей в Кельне. За этим событием последовало регулярное сотрудничество четы Людвиг с музеями Германии, которым они передавали или дарили части своей коллекции. В 1970 году в Ахене открылась галерея Собрание Людвиг, а в 1976 году был основан Музей Людвиг в Кельне. Постепенно музейная деятельность Людвигов приобретает международный масштаб. В 1978 году они передают Музею современного искусства в Вене работы на долгосрочное хранение, в 1981 году основывают Австрийский фонд Людвиг в поддержку искусства и науки в Вене. В 1980 – 1990-е годы появляются музеи и Фонды Людвиг в Базеле, в Будапеште, в Санкт-Петербурге, в Пекине, в Гаване.

Собрание Людвигов насчитывает тысячи предметов, охватывая разные периоды и страны. Коллекция включает греческое, средневековое искусство, искусство барокко, рококо, африканское, китайское, индийское искусство, искусство доколумбовой Америки и, наконец, современное искусство. Исключительная коллекция поп-арта и работ Пабло Пикассо составляют жемчужину последней части собрания. Кроме изобразительного искусства, Людвиги собирали предметы декоративно-прикладного искусства: фарфор, фаянс, керамику, мебель. 1957 год является своеобразной вехой в их собирательской деятельности. Ее целью теперь становится не составление частной коллекции, а воплощение широкомасштабного проекта – заполнение «пробелов» в существующих музейных собраниях. Если до этого момента интерес Людвигов фокусировался на искусстве доколумбовой Америки и искусстве неевропейских стран, то теперь они целенаправленно собирают «недостающие» предметы и передают их в музеи Германии, а с 1978 года – и в зарубежные музеи.

Постепенно определяется главное направление собирательской деятельности Людвигов. В начале шестидесятых годов их интерес сосредоточивается на новом и новейшем искусстве, так называемом *modern art* и *contemporary art*. Петер Людвиг, защитивший диссертацию о Пабло Пикассо, обращает свое внимание на современный ему художественный процесс, причем как в странах Европы и США, так и в социалистических странах. Он покупает произведения еще малоизвестных художников, которые весьма смело помещает в музеи рядом с работами старых мастеров, радикализируя тем самым традиционное му-

зейное пространство. Особенно заинтересовал в 1960-е годы Людвиг американский поп-арт, еще не признанный, вызывавший много споров и кричаще-современный. «Искусство тех лет разразилось над нами, как буря»¹, - признается Петер Людвиг. Он лично общался с поп-артистами, скупал их работы, и, в результате, одним из первых «открыл» Европе поп-арт. В 1968 году в Кельне проходила устроенная им выставка поп-арта, имевшая невероятный успех. А в 1976 году в Кельне был основан Музей Людвига. В состав дара, кроме работ еще более молодых художников, входили 300 предметов из коллекции поп-арта. Это событие знаменовало перенесение поп-арта не только в Кельн, но и во всю Европу, и радикализировало европейскую арт-сцену, знакомя зрителя с искусством Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Роберта Индианы, Джеймса Розенквиста, Класа Ольденбурга, Роя Лихтенштейна, Джаспера Джонса и др. Кроме богатой коллекции поп-арта, международным авторитетом пользуются собрание Людвигов работ Пабло Пикассо, охватывающее период с 1904 по 1972 год, собрание русского авангарда с 1910 по 1930 год, произведения новейшего искусства восточно-европейских стран, ГДР, СССР.

Музей Людвиг в Кельне, Людвиг-форум в Ахене и небольшой музей Людвиг в Кобленце – самостоятельные музеи, основанные коллекционерами. Остальные музеи являются так называемыми «музеями в музеях», которые и осуществляют программную функцию «заполнения пробелов». Большая часть этих музеев – музеи современного искусства, что вполне закономерно: новейшее искусство, являясь наиболее сложным для оценки, часто представлено в музеях неполно. Дадим их краткое описание.

Мировой известностью пользуется **Музей Людвиг в Кельне**. В 1976 году супруги Людвиг передали Кельну свой первый дар, состоявший из 300 работ, и это событие послужило толчком для основания Музея Людвиг. Здание для него было построено в 1986 году архитекторами Бусманном и Хаберером в центре города, на берегу Рейна, рядом со знаменитым Кельнским готическим собором. В 1994 году супруги передали музею 90 работ Пабло Пикассо. Сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, Новый Реализм, минимализм, концептуализм – все

¹ Цит. по: Фидлер Ф. Держать в напряжении. Петер Людвиг, меценат // Гутен Таг. 1989. № 7. С. 28.

эти направления широко представлены в музее. Одним из наиболее интересных его разделов является богатая коллекция англо-американского поп-арта. Произведения искусства из коллекции Людвигов делятся на три больших раздела, которые делают его одним из самых значительных мировых художественных музеев, посвященных искусству двадцатого века. Во-первых, музей обладает самой полной коллекцией раннего русского авангарда за пределами России. Во-вторых, американский и британский поп-арт представлен здесь одними из лучших произведений. Наконец, в-третьих, уникальная коллекция работ Пабло Пикассо, состоящая как из подаренных музеем картин, так и из переданных на долгосрочное хранение, позволяет зрителю охватить все периоды творчества художника во всей полноте. Кроме того, в музее представлено современное немецкое искусство великолепного качества¹.

Что касается концепции этого музея, то основной целью его деятельности признается стремление максимально соответствовать требованиям времени в выборе направлений музейной работы, путей развития коллекции и способе ее репрезентации. В одном из последних изданий о музее сказано: «Мы считаем необходимым основываться на критическом осмыслении постоянно меняющейся культурной институции, которая за последние десятилетия приняла на себя множество новых функций и которая должна привести себя в соответствие с изменившимися требованиями своих посетителей, не отказываясь при этом от своих идеалов»². Предполагаются изменения в способах организации коллекции, отказ от ориентации на тематическую и хронологическую экспозицию, основанную на показе групп работ, при котором часто теряются отдельные экспонаты. Такая организация экспозиции должна измениться в пользу сосредоточения внимания на отдельном произведении, на работах тех художников, которые оказали решающее влияние на развитие искусства двадцатого века. Кроме того, планируются глубокие изменения в общей концепции музея, расширение принятых представлений о границах его деятельности, обращение к таким видам искусства, как музыка, танец, поэзия.

1 См.: *Wilmes U. Museum of our wishes // Museum of our wishes. Museum Ludwig Koln. Catalogue. Edited by Kasper Konig. Belgium, 2001. P. 24 – 33.*

2 Ibid. P. 24. (пер. автора)

Первым музеем, с которым начали сотрудничать Петер и Ирэна Людвиг, был Зуермондт музей в Ахене, основанный в 1877 году как художественно-исторический музей и названный по имени собирателя Бартольда Зуермондта, подарившего ему первую большую коллекцию. На протяжении многих лет – с 1957 по 1994 год Петер Людвиг принимал активное участие в деятельности музея, был председателем музейного объединения. С 1977 года, когда Людвиги передали музею большое и значительное собрание средневекового и современного изобразительного и прикладного искусства, он носит название **Зуермондт-Людвиг музей**. Эта донация позволила разработать особую ретроспективную концепцию экспозиции музея, которая призвана вести зрителя от современности к средневековью.

В 1991 году в Ахене появился новый музей, носящий имя Людвигов – **Людвиг-форум** интернационального искусства. Он разместился в здании бывшей фабрики по производству зонтиков, построенной в 1920-е годы Йозефом Бахманом и перестроенной под музейные нужды Фритцем Эллером, немецким профессором архитектуры. Людвиг-форум – не только музей. Это центр для проведения разнообразных культурных мероприятий. Экспозиционная площадь перестроенного завода – 6000 кв. м. Кроме того, в комплекс входят административные, библиотечные и фондовые помещения, ресторан, школа живописи, квартиры и мастерские художников, зал со звукоизоляцией для акций, дворик и сад. Таким образом, Людвиг-форум – шире, чем традиционный музей: здесь, кроме выставок изобразительного искусства, регулярно демонстрируются зрелищные искусства, медиа-арт, проводятся перформансы. Особая роль в экспозиционной концепции Людвиг-форума отводится временным экспериментальным выставкам и акциям, которые входят в диалог с постоянной экспозицией, т.е. собраниями Людвига, Муркена, Юнга и Шюрмана. В осуществлении этого диалога, в создании компаративистского контекста – основа концепции музея. Экспозиционеры сознательно ломают традиционные музейные представления, отказываются от привычной упорядоченности и систематичности любого рода (хронологической, тематической и т.п.) и провоцируют столкновения различных культурных дискурсов в пространстве Людвиг-форума. Таким образом, создается то современное музейное интерактивное пространство, которое перестает быть нейтральным вместили-

щем объектов искусства, но само обретает качества активного участника культурного обмена.

Идея интерактивности лежит и в основе деятельности **музея Людвига в Кобленце** – родном городе Петера Людвига. Само расположение города – почти на границе с Францией – обусловило состав дара. Большая его часть – это произведения французских художников с 1945 года до наших дней. Музей открылся в 1992 году в Дойчхерренхаузе – бывшей крепости рыцарей Тевтонского ордена 12 века, расположенной неподалеку от слияния рек Рейна и Мозеля. Здание было разрушено во время Второй мировой войны, и после перестройки его выставочная площадь составила 1100 кв. м. Коллекция включает произведения Пабло Пикассо, Жана Дюбюффе, Волса, Пьера Сулажа, Сержа Полякофф, а также работы «новых реалистов» и группы «Figuration libre». Цель музея – создавать живую картину современной французской арт-сцены и передавать ее целостный образ. Поэтому экспозиция постоянно дополняется как работами, передаваемыми музеем на долгосрочное хранение, так и организуемыми временными выставками¹.

Еще в трех небольших немецких городах – Оберхаузене, Саарлуисе и Бамберге – располагаются музеи Людвига. Так, с 1983 года в замке **Оберхаузена** расположился Институт Людвига, который до воссоединения Германии в 1989 году был центром изучения искусства ГДР. А с 1998 года, после проведенных инновационных ремонтных работ, в открытой в замке **Галерее Людвига** регулярно начали проводиться выставки. Их основные темы – взаимовлияние искусства разных стран, диалог Восток-Запад, взаимодействие высокого и тривиального искусства. Часто эти выставки проводятся совместно с **Домом Людвига для художественных выставок**, который был основан в **Саарлуисе** в 1989 году. Он располагается в эффектном здании конца 19-начала 20 века, перестроенном в трехэтажную галерею. Ценная коллекция предметов декоративно-прикладного искусства, в основном фарфора и фаянса, была передана Петером и Иреной Людвиг в 1994 году немецкому городу **Бамбергу**, располагающемуся вблизи Нюрнберга. Между супругами и городскими властями было подписано соглашение о со-

1 См.: *Райфеншайд Б.* Музей Людвига в Дойчхерренхаузе в Кобленце // Музей Людвига в Русском музее. Каталог. Науч. рук. Петрова Е.Н. СПб., 1998. С. 34.

трудничестве, по которому город получал собрание на постоянное хранение. **Коллекция Людвигов**, состоящая из 300 предметов, разместилась в 1995 году в старинном барочном здании городской ратуши, используемом также в качестве культурного центра¹.

В 1970-е годы меценатская деятельность супругов Людвиг начинает распространяться и на соседние с Германией страны – Австрию, Швейцарию и Венгрию, где также основываются музеи и фонды Людвига. **Музей современного искусства и Фонд Людвига в Вене** является сегодня одним из крупнейших музеев современного искусства в Средней Европе, обладающим лучшей частью коллекции Людвигов, которая включает шедевры американского и европейского искусства после 1945 года. Коллекция музея была сформирована в результате двух донаций Людвигов, основанному ими Австрийскому фонду искусств и наук. Первая из них была сделана в 1981 году и состояла из 120 работ, а в 1991 году последовал второй крупный дар. В результате сформировавшаяся исключительная коллекция работ художников из США, Франции, Венгрии, России, Болгарии, Колумбии, Италии, Великобритании и Германии вызвала необходимость перестройки выставочных помещений, которые после реставрации были объединены под названием «Музей современного искусства Фонда Людвиг». А в 2001 году музей был перемещен в музейный район города и было официально принято его новое название «MUMOK». В новом здании, начиная с сентября 2001, расположилась экспозиция, в которой подробно и полно представлено современное искусство – как *modern art*, так и *contemporary art*.

Сотрудничество Ирэны и Петера Людвиг со швейцарским **Музеем античности в Базеле** началось в начале 1981 году, когда они подарили Базелю свою античную коллекцию из 200 предметов. Основу коллекции музея составляют древнегреческие работы, но там также представлены итальянские, этрусские и римские артефакты 3 тысячелетия до н.э. Значительное расширение существующей коллекции в результате дара Людвигов ускорило начало давно планируемого расширения музейного пространства, которое было осуществлено к 1988 году. В этом же 1988 году Людвиги передали музею ряд новых предметов на постоянное хранение. В состав этого хранения и дара Людвигов

1 См.: веб-сайт <http://www.ludwigstiftung.de>

входит большое собрание геометрических, коринфских и аттических ваз, терракота, бронза и мраморная скульптура.

Музей Людвига в Будапеште, основанный в 1989 года, располагается в крыле бывшего королевского дворца, так называемого Замка. Комплекс зданий вмещает сегодня несколько публичных коллекций, включая Национальную галерею, Национальную библиотеку и Исторический музей города Будапешта. Идея основания музея возникла у Петера Людвига в 1982 году, когда в Будапеште была устроена выставка работ из его собрания, имевшая огромный успех у публики. В это время в Венгрии, как и в Советском Союзе, ощущался острый недостаток в произведениях западноевропейского и американского послевоенного искусства. Поэтому передача Будапешту 167 произведений, 70 из которых были подарены, позволила «заполнить пробел», актуальный для всех социалистических стран. Собрание позволяет оценить венгерское искусство в контексте мировой художественной сцены: сравнить выдающиеся работы поп-артистов с работами их современников – венгерских художников 1960-х годов, сопоставить итальянский «трансавангард», немецких «новых диких» и венгерское искусство 1980-х годов. Как и в Санкт-Петербурге, музей Людвига в Будапеште – первый музей современного интернационального искусства. И цель обоих музеев – способствовать международному художественному диалогу и демонстрировать возможность многообразия культурных и эстетических оценок¹.

В 1990-е годы меценатская деятельность супругов Людвиг распространилась за пределы Европы – на **Россию, Китай и Кубу**. На **Кубе** был основан фонд Людвигов, при поддержке которого с 1995 года устраиваются многочисленные выставки в Гаване, осуществляются музейные и художественные проекты, применяются новые педагогические программы, что позволяет считать фонд центром кубинской арт-сцены. В **Китае Музей Людвига** был основан в ноябре 1996 года и стал частью Китайской художественной галереи в Пекине. Галерея является музеем национального искусства, где представлены и произведения старых китайских мастеров, и особенно подробно – китайское искусство после майской революции 1919 года. Супруги Людвиг подарили музею 89 работ художников разных стран, в результате чего был подписан договор об основании Людвиг-му-

1 См.: веб-сайт <http://www.ludwigstiftung.de>

зия интернационального искусства в помещениях галереи. Расширение собрания потребовало реконструкции здания, которая началась в 2002 году, а в 2003 году музей вновь открылся для посетителей. Он продолжает играть значительную роль в международном художественном обмене между Востоком и Западом: организовываются выставки с привлечением известных иностранных музеев и коллекций. За последние несколько лет прошел ряд выставок Пикассо, Родена, Марка Шагала, Хуана Миро; были показаны работы Георга Базелица, Герхарда Рихтера, Нэнси Грейвза, Ренато Гуттузо, Дэвида Хокни, Джаспера Джонса, Роя Лихтенштейна, Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Натальи Назаренко, Натальи Нестеровой и др. В декабре 1999 года выставка, составленная из подаренных музеем работ, была показана в разных провинциях Китая.

Музеи Людвига – сложноорганизованная система, каждый элемент которой обладает собственным статусом, т.е. обладает большей или меньшей самостоятельностью по отношению к организующему центру – **Фонду Петера и Ирэны Людвиг**, существующему с 1982 года (тогда он назывался «Людвиг Фонд искусства и международного понимания»). Существуют три дополнительных фонда Людвига – в Вене, в Будапеште и в Гаване. Их учредителями являются Петер и Ирена Людвиг, но фонды юридически независимы и действуют под совместным руководством администрации местных музеев и правительства. Офис главного фонда располагается в Ахене, а должность председателя совета попечителей с 1996 года, после смерти мужа, занимает Ирэна Людвиг. Основные цели и направления деятельности Фонда заявлены в уставе: это приобретение и хранение предметов искусства, организация выставок для демонстрации их публике, оказание финансовой поддержки для осуществления различных выставочных проектов. Главная цель Фонда – это обеспечение возможности его международной деятельности в длительной перспективе согласно тем принципам, которые были установлены Петером и Ирэнкой Людвиг. Это, прежде всего, сохранение духа космополитизма и стимулирование развития международных культурных отношений, того мультикультурного диалога, который способен преодолеть национальные границы. В уставе особенно подчеркивается направленность проекта в будущее. Но при этом, т.е. при наличии четкой концепции, признается и возможность некоторой смены программы в зависимости от меняющихся реалий времени. Ре-

акция на вызов времени – один из главных принципов деятельности Людвигов. Поэтому основная цель Фонда – не сохранение коллекции Людвигов как некоего статичного памятника, а следование любым начинаниям, которые представляются современными, продуктивными и направленными в будущее¹.

Таким образом, система музеев Людвига является развивающейся институцией, это проект, по определению незавершенный, открытый для влияний, ориентированный на интерактивность международных художественных и культурных процессов. Это делает систему музеев Людвига интересным и актуальным объектом для музееведческого исследования.

1 См.: веб-сайт <http://www.ludwigstiftung.de>

Л.П. Будай (Санкт-Петербург)

Опыт создания магазина в этнографическом музее

Сегодня многие музеи Санкт-Петербурга создают или уже создали на своей территории магазины, которые могут иметь самые разные размеры и формы – от киоска до специализированного торгового пространства. Кроме того, печатные материалы нередко продаются в кассе музея.

Создавая магазин при музее, дирекции приходится решать множество проблем – от концептуальных до экономических. В данной статье будет рассмотрен опыт создания магазина в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. В 1990-е годы в Музее неоднократно предпринимались попытки организовать торговлю сувенирами, печатной продукцией и т.п., но через некоторое время по разным причинам торговые точки закрывались. В начале 2000-х гг. в музее арендовала место для торговли фирма «Альфа-колор», выпустившая альбом об экспозициях МАЭ.

МАЭ РАН подал заявку и в 2000 г. выиграл грант Всемирного банка реконструкции и развития. Был разработан проект, предусматривающий ремонт и оснащение помещений для реставрационных мастерских, а также для вновь создаваемого музейного магазина. Авторы проекта предполагали затем изготавливать сувениры – реплики экспонатов – и продавать их во вновь открытом музейном магазине.

Помещение для магазина было выбрано при выходе из музея. На средства гранта были приобретены прилавки, витрины, кассовый аппарат, компьютер, холодильник. В организационной структуре МАЭ РАН отсутствовало подразделение, в обязанности которого входило бы создание и налаживание работы магазина. Приказом директора музея автор данной статьи, в 2001 г. – заведующая Экскурсионно-просветительным отделом, – была назначена и.о. директора магазина сроком на три месяца. По истечении этого срока предполагалось проанализировать эффективность работы магазина, чтобы определить дальнейшие формы его существования – сделать ли его подразделением музея либо сдать в аренду.

В кратчайшие сроки предстояло провести огромный объем организационных работ – подобрать штат, оформить документы, разработать ассортимент товаров и провести их лицензирование, привлечь партнеров, поставщиков, посредников, дать заказы изготовителям продукции, и т.п. Магазин начал работать уже на второй день после приемки его комиссией в 2001 г. На помощь музею пришла фирма «Альфа-колор», которой было предложено на эти три месяца безвозмездно взять магазин в аренду и реализовывать там свою продукцию. Одновременно фирма обеспечивала магазин штатом продавцов и управляющим делами, который должен был непосредственно руководить торговлей, в то время как представителю МАЭ РАН - и.о. директора магазина – следовало заниматься всеми организационными вопросами.

В эти первые месяцы следовало найти ответ на многие принципиальные вопросы, определить специфику магазина в этнографическом музее. Во-первых, предполагалось, что магазин станет для музея дополнительным источником дохода. Во-вторых, товары в магазине следовало снабдить информационными материалами, напрямую связанными с коллекциями музея. В-третьих, наличие магазина должно было повысить комфортность музея и сделать его более удобным для посетителей.

Ассортимент обязательных и сопутствующих товаров разрабатывался с учетом опыта работы магазинов в других музеях города, в первую очередь, на Васильевском острове. Не вызывало сомнений, что обеспечить музею дополнительный доход могла своя, эксклюзивная продукция – сувенирная, книжная и т.п. Перспективное планирование предполагалось вести на основе исследования потребностей посетителей.

Именно покупатели стали первым объектом изучения. Весь первый месяц ежедневно силами продавцов и администрации проводилось исследование посетителей музея, заходивших в помещение магазина. Фиксировалось количество людей, посетивших магазин; количество лиц, сделавших покупки; общее количество покупок; процент купленных изделий с лейблом «Кунсткамера». Результаты суммированы в Таблице 1. Полученные данные позволили выявить основные категории потенциальных покупателей и процент посетителей музея, заходивших в магазин. Уточнялось, что именно из товаров они покупают и сколько могут заплатить. Также решалось, где следует по-

местить рекламу магазина снаружи и во внутренних помещениях музея.

Сначала в магазин заходил каждый четвертый посетитель музея. Наименьшее количество посетителей приходится на вторник и среду, наибольшее – на субботу и воскресенье. 25 % посетителей, заглянувших в магазин, делали покупку.

Основу ассортимента составляла продукция фирмы «Альфа-колор», которая занималась издательской деятельностью, изготовлением и продажей сувенирной продукции. Процент проданных товаров с лейблом «Кунсткамера» учитывался особо. Так, из 100 % покупок, сделанных в магазине 20 января, количество изделий фирмы «Альфа-колор» составило 94%, а товаров МАЭ – 6 %. К концу месяца, по мере поступления новых изделий с лейблом «Кунсткамера», этот процент стал постепенно возрастать. Количество покупок достигало максимума в выходные и каникулярные дни, когда увеличивалось общее число посетителей музея.

Круг партнеров музея, привлеченных к разработке ассортимента сувенирной продукции, постоянно расширялся. Товары заказывались небольшими партиями, по возможности, в наиболее широком ассортименте. Оплату заказов приходилось производить из средств, получаемых от внебюджетных поступлений.

Формирование заказов оказалось непростым, но творческим процессом для обеих сторон. Представителям организаций, пожелавших сотрудничать с музеем, было предложено прослушать специальные экскурсии. Автор настоящей статьи старалась тактично и ненавязчиво обратить внимание потенциальных поставщиков на те или иные экспонаты, орнаменты, формы, которые желательно было бы отразить в товарах. Подобные экскурсии, рассчитанные на специалистов, обычно дают хороший результат.

Сотрудничать с МАЭ РАН согласились многие ведущие фирмы Санкт-Петербурга. Художники Фарфорового завода им. Ломоносова расписали и изготовили пробную партию кофейных чашечек и тарелок с видами Кунсткамеры; эта номерная серия вышла ограниченным тиражом. С представителями Монетного Двора был оговорен набор медалей и значков с барельефом Петра I и с изображением некоторых уникальных экспонатов музея. Менеджеры бывшей фабрики «Северное сияние» предложили разработать туалетную воду в оригинальном флаконе, напоминающем центральную (башенную) часть здания

Кунсткамеры. Мастерские Государственного университета технологии и дизайна, а также Музей Кукол взялись за изготовление реплик кукол, выставленных на экспозициях. Весьма интересные разработки предложил Керамический завод: бокалы, кружки, тарелки, пепельницы, подставки, расписанные кобальтовыми красками с позолотой. Сувенирный комбинат выпускал часы, брелки, светильники, авторучки с символикой музея.

Интересные идеи высказали кондитеры фабрики им. Н.К.Крупской. После того как менеджеры фабрики побывали в музее, они предложили выпускать наборы конфет под названием «Ветка сакуры» и «Калифорнийский желудь». Во время экскурсии им рассказывали о том, как в Японии отмечается прекрасный весенний праздник – неделя цветения сакуры (японской вишни), когда вся страна утопает в бело-розовых цветах. Их внимание привлекли к знаменитым коллекциям из Русской Америки. Индейцы Калифорнии употребляли в пищу десятки сортов желудей, которые надо было предварительно очистить, размельчить, промыть, удаляя горечь, затем высушить; из полученной муки в земляных печах выпекали лепешки, добавляли дикий сушеный виноград и ели с кленовым сахаром. С интересом выслушав этнографические подробности, кондитеры предложили сделать набор шоколадных конфет «Ветка сакуры» (на самом деле, это могла быть вишня в шоколаде), а карамельки с медом назвать «Калифорнийский желудь». На коробках обязательно должно было присутствовать изображение здания Кунсткамеры. Предполагалось, что на экспозиции «Культура Японии» экскурсоводы, рассказывая о чайной церемонии, могли бы делать этой продукции своего рода рекламу – обращать внимание посетителей на то, что в магазине они смогут купить коробку конфет «Ветка сакуры» в память о посещении музея. То же самое узнают и те, кто прослушает экскурсию о коренном населении Северной Америке – и купит коробочку карамелек.

Можно с полной ответственностью утверждать, что коллекции музея стали основой для разработки эксклюзивной продукции. Практика показала, что следовало проводить на экспозиции занятия с художниками, резчиками по камню, дереву, кости, с мастерами по изготовлению керамики, плетения, росписи тканей и др. Им рассказывалось о технологии изготовления предметов в каждом конкретном регионе. При необходимости проводилось несколько занятий или консультаций. Всегда важно было объяснить, что вещи для копирования или изготов-

ления реплик выбраны не случайно, поскольку некоторые экспонаты интересны для зрителей сами по себе либо экскурсоводы обращают на них внимание посетителей. Музейным работникам пришлось подготовить ответы на многие вопросы: какова символика того или иного предмета традиционной культуры? Каким образом они использовались (например, нэцке в Японии)? Каково значение деревянных африканских фигурок? Для чего нужны погремушки индейскому шаману? Мастерам разъясняли, что один и той же сувенир можно сделать из разных материалов – дерева, гипса, камня. Изображение этой вещи можно нанести на платок, шарф, футболку, бейсболку.

Когда в продаже стали появляться сувениры, возле каждого из них на экспозиции поместили информацию, что эти реплики экспонатов «можно купить в магазине или сделать на заказ». Была составлена картотека мастеров, которых приглашали к сотрудничеству. Реализация заказа шла через магазин, причем магазину отчислялся определенный процент за подбор заказчика. В помещении магазина была оборудована витрина, где ремесленники выставляли свои новые изделия (5-7 шт.) с указанием их предполагаемой цены. Посетителям нужно было расставить цифры от 1 до 7 в порядке предпочтения и ответить на следующие вопросы: Какую вещь вы приобрели бы для себя? Какую – для своего друга? Что бы Вы купили в следующий раз? Что из выставленных сувениров вы бы не купили, а если всё-таки решились купить, то за какую цену? Нужно отметить, что такое задание выполнялось охотно и взрослыми, и детьми, а для нас это было прекрасным показателем спроса на предлагаемую продукцию.

Хотелось бы особо отметить, что в магазине этнографического музея, реализующем копии и реплики экспонатов, необходимо проводить большую подготовительную работу с продавцами. Автор столкнулась с тем, что очень исполнительные и профессиональные в области торговли люди оказались недостаточно образованными в вопросах этнографии, но это ни в коей мере не ставится им в вину. Пришлось проводить с продавцами «ликбез» – рассказывать о тех вещах, которыми они торгуют (гобелены с видами Санкт-Петербурга, японские нэцке и кокеси, китайские театральные маски и веера, фигурки из кости и рога). Требовалось объяснить символику сюжетов на египетских папирусах. Особого комментария заслуживали изображения экспонатов МАЭ РАН на пластиковых значках: шлем и

мантия гавайского короля Кемеамеа I, вооружение японских самураев, ритуальные маски североамериканских индейцев, мозаичный портрет Петра I и т.д.

С появлением таких сувениров автору пришлось рассказывать о символике изображений и о значении предметов не только на экспозиции, но и непосредственно в магазине – как продавцам, так и покупателям, проводя, таким образом, мини-экскурсию. Следует отметить, что в результате количество покупок возрастало в несколько раз. Понимая, что изображено на сувенире, люди приобретали не один, а 3-5 значков, не один папирус, а два, не одну футболку с изображением самураев, а 2-3 для родных и друзей. Иногда случалось, что в присутствии консультанта за 40 минут продавцы делали дневную выручку.

В первые месяцы были выпущены следующие изделия с тематикой музея: 1) открытки – 6 видов; 2) футболки – 6 видов; 3) буклеты – 2 вида; 4) брелки – 5 видов; 5) значки – 5 видов; 6) книги – 38 наименований; 7) ручки. Из них наибольшим спросом пользовались: 1) брелки; 2) значки большого формата; 3) ручки, карандаши.

Покупатели выражали желание приобрести следующие сувениры, которых не было в продаже:

1. Реплики мелких изделий типа нэцке по цене не дороже 30 рублей.
2. Видеофильмы по цене не дороже 100 руб.
3. Кружки и чашки (дорогие и дешевые), керамические изделия.
4. Маски (в т.ч. реплики музейных) керамические и из папье-маше.
5. Записные книжки: кожаные, замшевые, пластиковые.
6. Сувениры с петровской тематикой, в т.ч. открытки, закладки.
7. Сувениры с ломоносовской тематикой, в том числе бюсты ученого.
8. Изделия из кожи.
9. Этническая бижутерия.
10. Иллюстрированные издания с видами Кунсткамеры.
11. Копии гравюр с видами Кунсткамеры.
12. Реплики экспонатов Кунсткамеры.

В магазине в порядке эксперимента продавались издания МАЭ РАН. Из них повышенным спросом пользовались путеводители по Кунсткамере и Музею М.В. Ломоносова, а также

сборник «Игры и игрушки народов мира». Научная литература пользовалась ограниченным спросом.

Через некоторое время после открытия магазина мы обратили внимание, что посетители часто задают вопрос, где можно купить напитки и что-либо из еды. В музее в то время не было буфета, а кафе и магазины находились в пределах 12 – 15 минут ходьбы. Рекомендовать же ближайшие кафе людям, не знающим город, довольно сложно. Мы сразу же решили выделить место для торговли продуктами питания. Получив разрешение санитарно-эпидемиологической станции, в магазине стали продавать мелкую выпечку в герметичной упаковке, кондитерские изделия, различные напитки. Фирма, с которой был заключен договор на поставку продуктов, предоставила холодильный шкаф и с разрешения музея печатала на упаковках специальную маркировку (лейбл «Кунсткамера»). Спрос на продукты питания был очень высок, и доход от их продажи достиг уровня доходов от продажи сувениров. Следует отметить, что, в соответствии с нашими предложениями, дирекция музея через некоторое время, отремонтировав ещё ряд подвальных помещений, открыла музейное кафе.

Еще одно интересное предложение партнеров осталось не реализованным. На стрелке Васильевского острова отсутствует почтовое отделение. Хотелось бы обратить внимание администрации на желание значительной части посетителей, особенно иностранных, отправить открытку или бандероль с сувенирами прямо из музея. В магазине было подготовлено место для работы почтового служащего, сотрудники соответствующего ведомства дали ряд консультаций на предмет юридически грамотного оформления пакета документов и изготовления штемпелей. Почтовое ведомство выразило желание взять на себя все хлопоты по организации почтовых отправлений, да еще и оплачивать аренду. В магазине, не дожидаясь начала работы почтовой службы, стали продавать открытки с изображениями экспонатов, с видами Кунсткамеры и города, комплекты марок с этнографической тематикой, конверты. К сожалению, эта идея не была реализована.

К концу трехмесячного срока накопилось много интересных наблюдений относительно деятельности музейного магазина. Был сделан вывод, что магазин потенциально может приносить значительный доход, поэтому должен существовать на правах отдела музея. Определилось количество и специализация необ-

ходимого персонала. Так, самое напряженное время работы магазина – суббота и воскресенье с 12-30 до 16-00, в обычные дни – с 11-00 до 13-00. В субботу, воскресенье, а также в дни школьных каникул и праздников необходимо было привлекать еще одного продавца (оплата почасовая или в процентах).

Таким образом, успех магазина при этнографическом музее во многом обусловлен оригинальностью товаров, соответствующих его профилю и обеспеченных дополнительной информацией. Ассортиментную политику лучше формировать с учетом запросов покупателей, возможностей поставщиков и производства. Музейный магазин выполняет функцию гостеприимства, способствует реализации миссии музея.

Таблица 1.

Анализ работы магазина МАЭ (Кунсткамера) РАН за период с 20 января по 28 февраля 2001 г.

№	Дата	День недели	Кол-во одиноч- ных посетите- лей музея	Кол-во групп (в них чел.)	Кол-во посетите- лей магазина	Общее кол-во покупок	% покупок товаров с лейблом Кунсткамер- ы
1	20.01	Суббота	1043	16 (400)	150	53	6%
2	21.01	Воскресенье	1428	10 (250)	180	55	8%
3	23.01	Вторник	499	12 (300)	100	57	7%
4	24.01	Среда	586	9 (225)	90	31	4%
5	25.01	Четверг	429	11 (275)	200	64	10%
6	26.01	Пятница	596	17 (425)	300	91	12%
7	27.01	Суббота	1180	27 (675)	210	63	6%
8	28.01	Воскресенье	1573	20 (500)	500	109	20%
9	31.01	Среда	990	22 (550)	450	100	12%
10	1.02	Четверг	746	13 (325)	Магазин закрыт по техническим причинам.		
11	2.02	Пятница	604	12 (300)			
12	3.02	Суббота	956	20 (500)	550	123	16%
13	4.02	Воскресенье	1154	13 (325)	500	105	12%
14	6.02	Вторник	666	7 (175)	240	85	6%
15	7.02	Среда	491	17 (425)	500	106	10%
16	8.02	Четверг	526	11 (275)	300	76	9%

17	9.02	Пятница	467	11 (275)	120	39	5%
18	10.02	Суббота	1197	22 (550)	350	86	12%
19	11.02	Воскресенье	1465	11 (275)	300	81	10%
20	13.02	Вторник	448	6 (150)	300	90	17%
21	14.02	Среда	306	12 (300)	130	42	5%
22	15.02	Четверг	324	11 (275)	50	14	2%
23	16.02	Пятница	369	15 (375)	140	42	8%
24	17.02	Суббота	1335	17 (425)	350	83	12%
25	18.02	Воскресенье	1632	12 (300)	400	80	10%
26	20.02	Вторник	317	7 (175)	200	43	8%
27	21.02	Среда	297	12 (300)	250	50	15%
28	22.02	Четверг	244	18 (450)	160	32	7%
29	23.02	Пятница	315	16 (400)	220	72	18%
30	24.02	Суббота	755	22 (550)	350	71	25%
31	25.02	Воскресенье	1119	11 (275)	250	53	14%
32	28.02	Среда	411	18 (450)	200	55	25%
Итого	30 дней работы магазина		24468	458 (10995)	8040	2050	В среднем, 10%

ОБ АВТОРАХ

Алимова Н.А. – старший научный сотрудник ФГУК «Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник», аспирант Российского института культурологии.

Бакаютова Л.Н. – директор Центрального музея связи имени А.С.Попова.

Будай Л.П. – ведущий специалист группы по организации выставок ФГУ «Государственный комплекс «Дворец конгрессов».

Варфоломеев Ю.В. – преподаватель Саратовского государственного университета.

Воробьева Н. Н. – старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

Гимельштейн Я.Г. – студент факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Дмитриев С.В. – научный сотрудник Российского этнографического музея.

Дриккер А.С. – доктор культурологии, профессор факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Елисеева В.А. – сотрудник Государственного мемориального музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское».

Иванова Ю.В. – кандидат культурологии, старший преподаватель Санкт-Петербургского филиала государственного университета Высшей школы экономики.

Игнатенко А.А. – старший преподаватель Санкт-Петербургского университета кино и телевидения.

Кабанова М.Ю. – студент IV курса Московский государственный университет культуры и искусств.

Карлова А.И. – аспирант кафедры музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Кроллау Н.Е. – старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

Крылова И.В. – соискатель кафедры музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Лаптева М.А. – старший преподаватель Красноярского государственного технического университета.

Лучкин А.В. – студент кафедры музееведения Московского государственного университета культуры и искусств.

Ляшко А.В. – кандидат культурологии, ст. преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Маковецкий Е.А. – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Мастеница Е.Н. – кандидат исторических наук, доцент кафедры музееведения и экскурсоведения Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств.

Меркулова Н.Г. – ассистент кафедры культурологии Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина.

Морозова С.Г. – сотрудник Политехнического музея.

Назипова Г.Р. – кандидат исторических наук, первый заместитель генерального директора Национального музея Республики Татарстан.

Никонова А.А. – кандидат философских наук, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Окладникова Е.А. – доктор исторических наук, профессор, сотрудник музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера).

Побожий С.И. – кандидат искусствоведения, доцент Украинской академии банковского дела.

Потапова М.В. – кандидат философских наук, старший научный сотрудник отдела социально-психологических исследований Государственного Русского музея.

Провоторова М.В. – преподаватель Саратовского государственного университета.

Самарина Н.Г. – кандидат исторических наук, профессор, зав. кафедрой музееведения Московского государственного университета культуры и искусств.

Сапанжа О.С. – кандидат культурологии, старший преподаватель Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена..

Сиволап Т.Е. – кандидат исторических наук, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Славнитский Н.Р. – сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Смирнов А.В. – кандидат философских наук, старший преподаватель факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Соколов А.С. – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Санкт-Петербургского государственной академии театрального искусства.

Соколов Б.Г. – доктор философских наук, профессор факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Соколов Е.Г. – доктор философских наук, профессор факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Соловьев А.В. – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина.

Сорокина В.Н. – кандидат философских наук, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Степанова Е.Ю. – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и музейного дела Орловского государственного института искусств и культуры.

Чеснокова М. Н. – аспирант кафедры музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Шехурина Л.Д. – кандидат филологических наук, доцент кафедры библиографоведения и книговедения Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Шляхтина Л.М. – кандидат исторических наук, преподаватель Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
------------------	---

Ф.И. Шмит и его эпоха

<i>Никонова А.А.</i> Согласие ученого и неученого.....	6
<i>Сиволап Т.Е.</i> Страницы биографии Ф.И. Шмита по архивным источникам.....	16
<i>Шляхтина Л.М., Мастеница Е.Н.</i> Становление и развитие музееведческой мысли в трудах Ф.И. Шмита.....	32
<i>Сорокина В.Н.</i> Динамика историко-культурного процесса в социологии культуры Ф.И. Шмита.....	40
<i>Дриккер А.С.</i> Эволюционный цикл художественной культуры (к развитию теории Ф.И. Шмита).....	46
<i>Чеснокова М.</i> Проблемы музейной экспозиции: актуальность идей Ф.И. Шмита.....	55
<i>Елисеева В.А.</i> К вопросу о методе тематического показа.....	65
<i>Побожий С.И.</i> Из истории украинского искусствознания. Феномен Харьковской университетской школы искусствознания.....	86
<i>Алимова Н.А.</i> Наследие А.А. Мансурова и его значение в музейной теории.....	96
<i>Лучкин А.В.</i> Жизнь для музея. Музейная деятельность А. Н. Бенуа...	109

Хроники

<i>Дмитриев С.В.</i> К истории развития идеи создания Российского национального музея в XIX в.: Концепция князя Г.Г.Гагарина (1855 г.).....	118
<i>Окладникова Е.А.</i> Кунсткамера как «музей-первопроходец» и история его тлинкитского собрания.....	126
<i>Воробьева Н.Н.</i> Предпосылки создания Египетского Музеума Императорской Академии Наук (по архивных документам).....	142
<i>Варфоломеев Ю. В.</i> К проблеме создания музея адвокатуры в России.....	154
<i>Соколов А.С.</i> Санкт-Петербург – Ленинград на Всемирных выставках в США 1876 – 1939 гг.....	167
<i>Шехурина Л.Д.</i> Музейная деятельность общества «Старый Петербург-Новый Ленинград».....	189
<i>Игнатенко А.А.</i> Временные памятники Петрограда 1918 – 1919 гг.....	197
<i>Славнитский Н. Р.</i> Реорганизации Музея города и его деятельность на рубеже 1920-х – 1930-х годов.....	203
<i>Морозова С.Г.</i> Из истории советского музееведения: проект Дворца техники СССР.....	213
<i>Бакаютова Л.Н.</i> Специфика музейной деятельности научно-технического музея или История модернизаций Центрального музея связи.....	226

<i>Назипова Г.Р.</i> «Музейный бум» в Поволжье и Приуралье в конце XIX – начале XX вв.....	240
<i>Степанова Е.Ю.</i> Орловская ученая архивная комиссия и проблема сохранения исторических памятников в России в начале XX в.....	250
<i>Кабанова М.Ю.</i> Коллекционирование предметов текстиля во второй половине XIX века на примере «Собрания предметов русской старины» Н.Л. Шабельской.....	257
<i>Меркулова Н.Г.</i> Реализация функции инкультурации личности в музеях национального искусства России XIX века.....	265
<i>Кроллау Н.Е.</i> Создание Музея Ост-Индской компании как историко-культурный феномен.....	271

Перспективы

<i>Маковецкий Е.А.</i> К философии музея.....	281
<i>Соколов Б.Г.</i> Ве(ч)щный рай. Прирученное Иное.....	287
<i>Иванова Ю.В.</i> Философские концепции анализа музейных предметов.....	307
<i>Смирнов А.В.</i> Роль объективации дискурсивных практик в становлении музея.....	316
<i>Соколов Е.Г.</i> Маршрут от жизни к смерти и далее к воскрешению (современная версия).....	323
<i>Ляшко А.В.</i> Современный художник: воля к музею.....	336

<i>Самарина Н.Г.</i> Проблемы музейного источниковедения в историографии второй половины XX – начала XXI вв...	349
<i>Соловьев А.В.</i> Музей в контексте современной информационно-образовательной среды.....	361
<i>Лаптева М.А.</i> Инновации в образовательной деятельности музеев.....	366
<i>Сапанжа О.С.</i> Перспективы развития мемориальных музеев: образовательный ресурс.....	376
<i>Потапова М.В.</i> Традиции и новаторство в оценках публики художественных выставок (по материалам конкретно-социологических исследований).....	383
<i>Провоторова М.В.</i> Музейная аудитория Саратовского областного музея краеведения: приоритеты и ориентиры в начале XXI века.....	396
<i>Гимельштейн Я.Г.</i> Синергетическая коммуникативная модель управления музеем.....	401
<i>Крылова И.В.</i> Предложения к проекту “Национальный технический музей в Санкт-Петербурге”.....	412
<i>Карлова А.И.</i> Система музеев Людвига как способ заполнения «информационных пробелов».....	420
<i>Будай Л.П.</i> Опыт создания магазина в этнографическом музее.....	433
ОБ АВТОРАХ.....	442

Научное издание

СОБОР ЛИЦ

Печатается без издательского редактирования

Редактор: А.В. Никонов
Оригинал-макет: Е.А. Маковецкий
Художественное оформление: А.В. Ляшко

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 28.12.2006
Формат 60 x 90 1/16. Печать офсетная. Печ.л. 28,25
Тираж 300 экз. Заказ

Типография Издательства СПбГУ
199061, С.-Петербург, Средний пр., д. 41