
ВОПРОСЫ МУЗЕОЛОГИИ

2019

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ Т.10. Вып. 2

ЖУРНАЛ «ВОПРОСЫ МУЗЕОЛОГИИ» ВЫХОДИТ В СВЕТ С 2010 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕОЛОГИИ

- Сапанжа О. С.* Актуальная музеология в диалоге с историей, философией, проблемами наследия: о чем писали петербургские музеологи в 2018 г. 142
- Смирнов А. В.* Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии 153

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

- Лысенко О. А.* Картинные рамы из Романовской галереи Императорского Эрмитажа. К истории создания и бытования..... 161
- Сыченкова Л. А.* Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг. 172
- Керимова С. А.* Развитие музейного дела в Азербайджане в конце XX — начале XXI в. 187

МУЗЕЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ В МУЗЕЕ

- Сапанжа О. С., Шуцзин Ван.* Опыт сотрудничества СССР и КНР по подготовке специалистов в области музейного дела в 1950-х гг. (на примере обучения Сьюй Чжипина в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде) 196
-



© Санкт-Петербургский
государственный
университет, 2019

<i>Лун Цзыянь</i> . Возможности художественных музеев в подготовке хореографов в КНР	203
МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ	
<i>Туманова К. В.</i> «Черное золото» Бельгии: история и современность (на примере одного экспоната из технического собрания Горного музея)	209
<i>Оболонская Э. В.</i> История российских пушечных заводов в экспонатах Горного музея	216
МУЗЕЙ И ОБЩЕСТВО	
<i>Стефко М. С.</i> Русские музеи во французских изданиях рубежа XIX–XX вв.	230
<i>Амосова А. А., Булахова А. Д.</i> Изучение повседневности советской элиты второй половины 1940-х — начала 1950-х гг.: источники музейного происхождения	237
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ	
<i>Хартанович М. Ф.</i> О первой историко-архитектурной паспортизации здания Кунсткамеры Академии наук	247
<i>Котов А. Э.</i> «В крепких руках правительства»: письма И. П. Корнилова и А. Д. Столыпина о преобразовании Виленского музея древностей	263

Учредитель: Санкт-Петербургский государственный университет

На журнал «Вопросы музеологии» можно подписаться по каталогу «Пресса России».
Подписной индекс 55203

<http://voprosi-muzeologii.spbu.ru>

Главный редактор *А. В. Майоров*, д-р ист. наук, проф.
Редактор *И. П. Комиссарова*
Корректор *Т. В. Никифорова*
Компьютерная верстка *Е. М. Воронковой*

Дата выхода в свет
Формат 70×100¹/₁₆. Усл. печ. л. 11,6. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 55 экз. (1-й завод). Заказ № . Цена свободная.

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
Адрес Издательства СПбГУ: 199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11.
Тел./факс 328-44-22

Типография Издательства СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Менделеевская л., д. 5.

Позиция редакции может не совпадать с позицией авторов.

CONTENTS

THEORETICAL BASEMENT OF MUSEOLOGY

- Sapanzha O. S.* Museology in dialogue with history, philosophy, heritage issues:
What St. Petersburg museum experts wrote in 2018..... 142
- Smirnov A. V.* Participatory technologies as a new challenge to theoretical museology..... 153

HISTORY OF MUSEUM FIELD

- Lysenko O. A.* Picture frames from the Romanov Gallery of the Imperial Hermitage.
To the history of creation and existence..... 161
- Sychenkova L. A.* European cultural event: Exhibitions of old Russian art
in Germany in 1926 and 1929 172
- Kerimova S. A.* Development of museum affairs in Azerbaijan
at the end 20th — beginning 21st century..... 187

MUSEUM EDUCATION AND EDUCATION AT THE MUSEUM

- Sapanzha O. S., Shudzin Van.* Cooperation between the USSR and China in the training of
specialists in the field of Museum Studies in the 1950s (on the example of training
Xu Zhipin at the Repin Institute in Leningrad) 196
- Ziyan Long.* The possibilities of art museums in preparing choreographers in China..... 203

MUSEUM COLLECTIONS

- Tumanova K. V.* “Black Gold” of Belgium: History and modernity (on the example of one
exhibit from the technical collection of the Mining Museum) 209
- Obolonskaya E. V.* History of Russian cannon factories in the exhibits
of the Mining Museum..... 216

MUSEUM AND SOCIETY

- Stefko M. S.* Russian museums in French publications at the turn of the 19th–20th centuries.. 230
- Amosova A. A., Bulakhova A. D.* How to study daily life of the Soviet elite of the second
half of the 1940s — early 1950s: Sources of museum origin 237

DOCUMENTARY PUBLICATIONS

- Khartanovich M. F.* Abram I. Lipman — first researcher of the Kunstkamera’s of the
Imperial Academy of Sciences building 247
- Kotov A. E.* “In the strong hands of the government”: Letters from I. P. Kornilov and
A. D. Stolypin about the transformation of the Vilno Museum of Antiquities 263

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕОЛОГИИ

УДК 009

Актуальная музеология в диалоге с историей, философией, проблемами наследия: о чем писали петербургские музеологи в 2018 г.*

О. С. Сапанжа

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Для цитирования: Сапанжа О. С. 2019. Актуальная музеология в диалоге с историей, философией, проблемами наследия: о чем писали петербургские музеологи в 2018 г. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 142–152. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.201>

В центре внимания статьи — три издания по проблемам музеологии, которые вышли в 2018 г. Анализ работ строится на авторском понимании структуры науки, в рамках которого музеология рассматривается как теория культуры, область научного знания, входящая в круг исследовательской парадигмы культурологии; музееведение — как область научно-практического знания, связанная с исследованием музейных институтов в их исторической динамике и современном состоянии, основанная на использовании круга наук и технологий; музейное дело — как практика музейной работы, которая осуществляется на основе российского законодательства, международных принципов и научных положений, выработанных в рамках музеологии и музееведения. В статье констатируется снижение общего интереса к проблемному полю музеологии и общего количества работ по теоретическим проблемам. Вышедшие в 2018 г. публикации монографического характера отчасти восполняют этот пробел. В статье дан обзор монографий В. Г. Ананьева «История зарубежной музеологии», М. В. Бирюковой «Философия кураторства» и учебного пособия «Культурное наследие и музей в XXI веке», написанного коллективом авторов Санкт-Петербургского государственного института культуры. Каждая из работ охватывает круг проблем, актуальных для российской музеологии: изучение зарубежной музеологической мысли, философские исследования, проблема культурного наследия. Для дальнейшего развития музеологии важно, что ряд исследований выводит музейную проблематику за пределы музеологии и концептуализирует

* Исследование выполнено в рамках гранта Российского фонда фундаментальных исследований № 19-011-00660/19 (25/19 РФФИ) «Российская музеология в системе наук о культуре. Вклад российской музеологии в мировую науку».

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

ее на стыке с философией, историей, проблематикой изучения наследия, в связи с чем важной задачей развития музеологии как теории культуры становится формирование собственного научного культурологического дискурса.

Ключевые слова: музей, музеология, музееведение, музейное дело, музейность/музеальность, теория культуры.

Монографические издания по проблемам музеологии скорее редкость, чем норма в российской академической традиции. Всплеск интереса к теоретическим проблемам новой области приложения научного интереса в начале 2000-х гг. сменился интересом к изучению актуального опыта музейных практик, их адаптации и актуализации в отечественном пространстве реальной музейной деятельности. «Бум» музейной теории прошел, и круг специалистов, желающих обсуждать проблемы методологии музеологии, предмета и структуры науки (или области научного знания), сузился.

Можно возразить, что положения науки известны, изложены в учебных пособиях и потому не дают материала для актуальной научной полемики. Однако авторы большинства учебников, изданных в 2000-е гг., как раз отмечали методологическую неформальность, молодость науки, необходимость разработки вопросов содержания структуры теоретического блока. Казалось бы, именно эти вопросы и должны стать предметом теоретического осмысления в ближайшее десятилетие. Тем не менее монографических работ, представляющих теорию документирования, теорию тезаврирования или метамузеологию как научный концепт, а не технологию фондовой или иной музейной деятельности, на сегодняшний день практически нет, что дает повод усомниться в необходимости теории вообще. Последние из изданных учебников по музееведению отражают именно эту тенденцию к размежеванию музеологии и музееведения, носят преимущественно музееведческий характер, посвящены вопросам организации музейного дела¹. Музееведение становится областью исследований истории музеев и областью теории и методики музейного дела.

Очевидно, что при таком понимании музееведения каждый раздел по методам, постановке и решению проблем в большей или меньшей степени принадлежит определенной отрасли наук: исследования по истории музеев и музейного дела — историческим наукам, по музейной педагогике — педагогическим наукам, по музейным сервисам и менеджменту — экономическим наукам. Даже раздел научно-фондовой деятельности можно отнести к юридическим наукам (вопросы комплектования, учета, хранения) или наукам, профильным составу изучаемых коллекций (искусствоведение в художественных музеях, исторические в исторических, историко-бытовых, краеведческих, мемориальных музеях и т. д.). Такой подход позволяет определить музееведение как широкую область научно-практиче-

¹ См., напр., учебник А. А. Сафонова: Сафонов А. А. (ред.), 2019. *Музееведение: учебник и практикум для среднего профессионального образования*. М.: Юрайт. — Первый раздел учебника носит название «Музей как институт: введение в музеологию» (хотя определений музееведения и музеологии в учебнике нет), и речь идет о музеях как институтах памяти, знаний и коммуникации; в последующих разделах рассказывается об истории музеев, научно-фондовой деятельности, музейной экспозиции, взаимодействии с посетителем (музейные сервисы), образовательной политике, музейном менеджменте.

ского знания, связанную с исследованием музейных институтов в их исторической динамике и современном состоянии, основанную на использовании круга наук и технологий. Не вдаваясь в дальнейшую дискуссию по поводу структуры науки, отметим, что в словаре «Ключевые понятия музеологии», составленном под эгидой ИКОМ в 2009 г. и опубликованном в переводе на русский язык в 2012 г., представлено пять вариантов понятия «музеология (музееведение)» и три понятия «музография», учитывающих национальные традиции словоупотребления, развитие научного знания и музейного пространства², что позволяет говорить о незавершенности вопроса структуры науки и определения ключевых терминов.

В рамках данной статьи автор придерживается следующей концепции структуры науки. Музеология — теория культуры, раздел культурологии, рассматривающий комплекс проблем музейности (музеальности) как особого отношения человека к действительности и музея как наиболее эффективного социального выражения этого отношения. Музееведение — область научно-практического знания, связанная с исследованием музейных институтов в их исторической динамике и современном состоянии, основанная на использовании круга наук и технологий, музейное дело — сфера практической музейной деятельности, осуществляющейся на основе российского законодательства, международных принципов и научных положений, выработанных в рамках музеологии и музееведения.

При общем снижении интереса к теоретическому оформлению представлений о музее и музейности (музеальности)³ интерес к практико-ориентированным исследованиям, основанным на изучении актуальных проблем и опыта реальных музейных институтов, продолжает расти. Сфера этих исследований сегодня активизировалась, привнесла в область практической музейной деятельности понятия партиципации, инклюзии, медиальности⁴. На эти темы написаны серьезные труды, ориентированные на практиков музейного дела в той или иной области. В этом

² Десваль А., Меррес Ф. (ред.), 2012. *Ключевые понятия музеологии*. М.: Август Борг.

³ Первоначально термин, предложенный З.Странским, был переведен как «музейность» (Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран, 1984. С. 13), сегодня общепотребительным становится термин «музеальность» (Десваль, Меррес (ред.), 2012. *Ключевые понятия музеологии*. С. 43–45).

⁴ Это, в частности, нашло отражение в новом определении музея, которое стало предметом обсуждения на Генеральной конференции ИКОМ в Киото в сентябре 2019 г. (<https://icom-kyoto-2019.org>). Предложенное определение гласит: «Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing». Предварительный (неофициальный) перевод нового определения на русский язык выглядит следующим образом: «Музеи — это демократизирующие, инклюзивные и полифонические пространства, созданные для критического осмысления и обсуждения прошлого и будущего. Отвечая на текущие конфликты и вызовы времени, музеи сохраняют для общества эталонные артефакты и предметы искусства, оберегают и передают следующим поколениям историческую память и обеспечивают равные права и равный доступ к культурному наследию для всех людей. Музеи существуют не ради прибыли. Их деятельность основана на принципах партиципации и прозрачности и строится вокруг активного сотрудничества с различными сообществами. Работая во имя человеческого достоинства, социальной справедливости, глобального равенства и благополучия в масштабах планеты, музеи аккумулируют, хранят, изучают, интерпретируют и экспонируют самые разные представления о мире».

смысле между музееведением и музейным делом есть строгая и очевидная корреляция. Книги по организации различных областей музейной работы наполнены практическими советами и рекомендациями для тех, кто будет в дальнейшем применять эти решения на практике. Такова, например, книга Нины Саймон «Партиципаторный музей», написанная в 2010 г. и переведенная на русский язык в 2017 г.⁵ Автор этого бестселлера в мире музейной практики определяет свою цель именно так: «продемонстрировать конкретные методики и примеры, которые могут быть использованы на практике в современных учреждениях культуры»⁶. Эти примеры (партиципаторные техники) дают зрителям «возможность активного соучастия, не теряя из виду основных задач и системы ценностей учреждения»⁷.

Концепция, изменившая взгляд на систему музейного образования (образования как постоянного процесса приобретения человеком опыта общения с культурой), нашла широкий отклик у российских профессионалов — практиков музейного дела. Им стал, например, проект «От равного в равном» SEC ArtsLink в партнерстве с Центром развития музейного дела, представивший круг проектов американских и российских музейных практик. Сборник «Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества», вышедший в 2015 г., предложил практические варианты решения проблемы вовлечения аудитории как для повышения показателей посещаемости, так и для смены стратегии развития музея⁸. Перечисленные издания по принадлежности к отрасли наук, скорее всего, можно отнести к педагогическим наукам (если понимать под педагогикой науку о развитии жизненного опыта человека)⁹, а по проблематике — к музееведению как области научно-практического знания.

Работы по проблемам музейного развития зачастую называют музееологическими, однако по методам и практической направленности их стоит относить к музееведческому блоку. Таких работ, очевидно, большинство. Из этого, однако, не следует, что пространство музееологической мысли капитулирует перед напором прикладных исследований. Только в 2018 г. вышло несколько изданий петербургских ученых, которые подтверждают, что у музееологии как теории культуры есть потенциал развития.

Прежде чем перечислить эти издания, обратимся к самому принципу рассмотрения музееологии как теории культуры. Сошлемся на идею А. Я. Флиера о том, что сумму знаний о культуре разрабатывают десятки наук, изучающих культуру непосредственно (как основной предмет) или опосредованно (как значимый внешний фактор по отношению к тому, что они изучают). Среди них — философские науки, общественные науки, науки о человеке, исторические науки, наука о языке, искусстве. Культурология (теория культуры) изучает культуру в ее интегрированном состоянии¹⁰. Культурология может быть охарактеризована в трех сферах: как интеллектуальная позиция (предмет рефлексии — современность как культурно-

⁵ Саймон, 2017.

⁶ Там же. С. 12.

⁷ Там же. С. 13.

⁸ Агапова (ред.), 2015.

⁹ Такое понимание педагогики, соответствующее задачам обучения, воспитания и развития в постиндустриальном обществе, предлагает А. М. Новиков (Новиков А. М., 2010. *Основания педагогики: пособие для авторов учебников и преподавателей педагогики*. М.: Эгвес).

¹⁰ Флиер, 2011. С. 30.

исторический феномен), как специфическая научная парадигма (предмет познания — общество как культурно-интегрированная система), как специализированная наука, изучающая культуру как социально-регулятивную подсистему общества¹¹.

В рамках этого подхода в музеологии могут быть исследованы современные тенденции развития музейного пространства и/или музейности (интеллектуальная позиция) либо музей как подсистема культуры (научная рефлексия). Корпус современных текстов свидетельствует, что современная музеология как никогда близка принципу, сформулированному на заре новой российской музеологии в начале 1990-х гг. М. С. Каганом. Тогда в статье «Музей в системе культуры», которую по степени цитирования в последующие двадцать пять лет вполне можно назвать программной, М. С. Каган начал с констатации преимуществ взгляда на методологические проблемы науки «извне», а не «изнутри», т. е. анализа музея в системе культуры¹². Эта мысль, кажущаяся очевидной, на протяжении последующих десятилетий превратившаяся в штамп, тем не менее не привела к появлению корпуса текстов, позволяющих рассматривать музеологию как теорию культуры. Теоретические проблемы остались параграфами в учебных пособиях по музеологии, музееведению и музейному делу. Представленная в них концепция структуры и методов музеологии, с которой советские ученые знакомились по обзорным выпускам общетеоретических вопросов в научной литературе социалистических стран, практически не получила полноценного развития в виде отдельных изданий, что давало повод сомневаться в потенциале музеологии как теории культуры¹³. Сегодня перед отечественной музеологией по-прежнему стоит задача развития музеологии как теории культуры.

Существенно облегчает задачу исследователей книга В. Г. Ананьева, вышедшая в 2018 г. и посвященная истории зарубежной музеологии¹⁴. Благодаря этому изданию можно представить себе границы и проблемы зарубежной мысли, которые автор рассматривает на уровне интеллектуальной истории (план содержания) и институциональных оснований (план выражения)¹⁵. Это первая попытка представить корпус зарубежных текстов связно и системно. Центром монографии является развернутый анализ музеологических концепций конца XX — начала XXI в.:

¹¹ Флиер, 2011. С. 30–31.

¹² Каган, 1994. С. 445–460.

¹³ Проблема структуры науки является дискуссионной. В рамках данной статьи автор придерживается следующей концепции структуры науки. Музеология — теория культуры, раздел культурологии, рассматривающий комплекс проблем музейности как особого отношения человека к действительности и музея как наиболее эффективного социального выражения этого отношения. Музееведение — раздел культуроведческого блока научного знания, рассматривающий междисциплинарные проблемы; музеография — область научно-практического знания, занимающаяся проблемами организации музейного дела в области научно-фондовой, экспозиционно-выставочной, образовательной деятельности, управления музейными процессами (менеджмент в музее) и продвижения музейных услуг (маркетинг в музее); музейное дело — сфера практической музейной деятельности, осуществляющейся на основе российского законодательства, международных принципов и научных положений, выработанных в рамках музеологии, музееведения и музеографии.

¹⁴ Ананьев, 2018.

¹⁵ Ананьев В. Г., 2019. *Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры*: автореф. дис. ... д-ра культурологии. СПб.

Лестерской школы музеологии (С. Пирс, Э. Хупер-Гринхилл, Р. Сандэлл), Э. Таборски, Д. Клиффорда, Л. Смит.

Интересно, что представленный В. Г. Ананьевым обзор истории Лестерской школы позволяет предположить, что размежевание музееведения и музеологии — общий процесс второй половины XX в. Автор отмечает, что созданная в Лестерском университете в 1966 г. кафедра музейных исследований была ориентирована на освоение студентами практики музейного дела, что «нашло отражение уже в самом выборе названия для новой структуры — кафедра музейных исследований (museum studies), а не музеологии (museology)»¹⁶. При этом исследования данной школы вполне могут быть распределены по теориям музеологии: концепцию, представленную в «коллекционных исследованиях» С. Пирс¹⁷, вполне можно отнести к теории документирования, концепции Э. Хупер-Гринхилл¹⁸ и Р. Сандэлла¹⁹ — к теории музейной коммуникации. Идеи Э. Таборски более разноплановы и могут быть рассмотрены в различных направлениях исследований: метамузеологии (индустриальный синтаксис как среда появления и развития музея), теории документирования, теории коммуникации (к которым могут быть отнесены исследования моделей наблюдений и дискурсивности). В. Г. Ананьев отмечает: идеи, разработанные в трудах Э. Таборски, связаны с базовыми элементами музеологического знания: «природой музея как особого социокультурного феномена и знаковыми свойствами музейного предмета»²⁰.

Мысль о том, что пространство дискурса музеологии в современном понимании сложилось во второй половине XX в., подтверждают и материалы раздела, посвященного периодизации музеологии. В. Г. Ананьев присоединяется к концепции З. Странского, который в основу периодизации положил принцип эмансипации — освобождения музеологии от профильных дисциплин²¹. Донаучная стадия развития музеологии связана с общим корпусом текстов, который позднее образует структуру познания музея и музейности. Эмпирически-описательная стадия связана с превращением музеологии из «вспомогательной дисциплины в прикладную науку»²². Этому способствуют рост числа музеев, их демократизация, профессионализация музейного сектора. В конце этого периода практика музейного дела обособляется, а в конце 1960-х гг. начинается стадия теории и синтеза, связанная с развитием университетских курсов по музеологии, созданием Комитета по музеологии ИКОМ²³, активизацией дискуссий о предмете, методах, структуре науки. В контексте проблемы разделения музееведения и музеологии можно говорить о стадии музеографии²⁴, стадии музееведения и стадии музееведения и музео-

¹⁶ Ананьев В. Г., 2019. *Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры*. С. 157.

¹⁷ Там же. С. 158–160.

¹⁸ Там же. С. 163–167.

¹⁹ Там же. С. 167–168.

²⁰ Там же. С. 179.

²¹ Эта концепция подтверждает, что речь идет именно о развитии музеологии. Музееведение по-прежнему ориентировано на другие отрасли наук.

²² Ананьев В. Г., 2019. *Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры*. С. 22.

²³ Там же. С. 23.

²⁴ Отметим, что термин «музеография» является сложным и спорным. Краткий словарь музейных терминов предлагает несколько толкований музеографии. Составители словаря отмечают, что

гии, подтверждая, что на каждом новом этапе происходит усложнение структуры научно-практического знания.

Для дальнейших исследований важно, что в работе В. Г. Ананьева представлен круг проблем зарубежной музеологии как теории культуры²⁵, что позволяет выделить круг работ российских ученых по проблемам музеологии, соотнести их идеи с уровнем развития музеологической мысли за рубежом и определить перспективы ее развития.

Во введении к работе В. Г. Ананьев отмечает, что за границами его внимания остается проблема «рецепции музеальной сферы в философии»²⁶. Этот корпус текстов, действительно представляющий отдельную традицию, имеет представителей и в отечественной мысли. Отметим, что российские ученые достаточно часто прибегают именно к концепциям философского осмысления музея, считая своим предтечей Н. Ф. Федорова и его раздел «Музей» в «Философии общего дела». В 2013 г. коллектив кафедры музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета выпустил учебное пособие «Философия музея»²⁷. Определяя проблемное поле «философии музея», авторы выделили два этапа музейного бытия: протомузейный (при котором коллекционирование происходило в условиях синкретичной культуры) и музейный — и определили метод философского изучения музея — экзегетического толкования, основанного на символическом мировоззрении²⁸. После создания «общей рамки» философии музея, вероятно, настала пора ее конкретизации.

В 2018 г. данная рамка она была представлена в монографии М. В. Бирюковой «Философия кураторства»²⁹, в которой кураторские практики анализируются сквозь призму концепций философии и философии культуры — концепций А. Мальро, Х. Зеемана, Р. Барта, Т. Адорно, У. Эко, Ж. Дерриды, Ж. Бодрийяра.

Отметим, что у автора в разработке этой темы достаточно много предшественников. Например, Ханс Ульрих Обрист посвятил истории кураторства книгу, но это своеобразная антология кураторства в форме интервью с пионерами этой области. В целом проблематика кураторства не является новаторской, новаторской является выбранная оптика исследования³⁰. Наиболее важным для автора становится включение аналитической составляющей в деятельность куратора, указание на обязательность рефлексии, причем не спонтанной, а рефлексии, вписанной в формат интеллектуальных раздумий, облеченных в форму художественных высказываний. Оценивая общую идею монографии, можно утверждать, что перед нами

«по контрасту с “музеологией” слово “музеография” долгое время использовалось для определения практической деятельности, связанной с музеями. Термин регулярно употребляется во франкоговорящем мире, но редко в англоговорящем, где предпочтение отдается “музейной практике” (museum practice). Многие музеологи из Центральной и Восточной Европы использовали термин “прикладная музеология” (applied museology). В отечественной традиции термин “музеография” чаще всего используется для описания музеев и музейных коллекций» (Десваль А., Меррес Ф. (ред.), 2012. *Ключевые понятия музеологии*. С. 52).

²⁵ Ананьев В. Г., 2019. *Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры*. С. 3.

²⁶ Там же. С. 6.

²⁷ Пиотровский М. Б. (ред.), 2013. *Философия музея: учеб. пособие*. М.: НИЦ Инфра-М.

²⁸ Там же. С. 9.

²⁹ Бирюкова, 2018.

³⁰ Подробнее о книге см.: Сапанжа, 2019. С. 152–157.

философская концепция кураторства как многоаспектного феномена, оказавшего существенное влияние на развитие культуры второй половины XX в.

Книга М. В. Бирюковой предлагает осмысление нового вектора музейного развития, границы которого меняются, так как «в музее происходит актуализация нужного данной культуре социально-культурного опыта»³¹. Очевидно, что сам запрос на кураторство в музее, возникший во второй половине XX в., определен новым взглядом на реальность и пути ее осмысления. С этой точки зрения анализ новой музейной парадигмы в концепте конечных категорий философской науки более чем уместен. Концепции кураторства, концепция авторского конструирования не только пространства, но и его элементов представляют новую культурную целостность. М. С. Каган отмечал, что «культурный смысл» экспонируемого предмета является результатом двойной исторической относительности: даже когда экспозиционное окружение предмета имеет целью «контекст» для «текста», мы получаем не имитацию пошлого, а новую культурную целостность³². Феномен кураторства представляет феномен тройной исторической относительности, так как в соответствии с практиками постмодернизма текст и контекст нужны для создания интертекста. Пространство интертекстуальности становится центральным, в котором тексты и контексты — лишь повод для образования новых сложных интеллектуальных и интуитивных связей.

С точки зрения развития музеологии может показаться, что эта работа «размывает» проблематику, уводит ее за пределы предмета познания музейности, однако новый вектор исследований концептуализирует ее на стыке с философией, историей, наследиеведением. Такой выход за пределы музеологии позволяет четче понять ее оригинальный предмет и подход к его изучению.

В этом ракурсе постановки проблемы особый интерес представляет учебное пособие, подготовленное коллективом преподавателей кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры, вышедшее в свет также в 2018 г.³³ Традиционно формат учебного пособия предполагает, что в нем излагаются известные факты, термины и дефиниции науки / знания в области профессиональной деятельности, однако представляемое пособие носит иной характер. Авторы сами отмечают, что пособие «является не столько компендиумом устоявшихся взглядов и общепринятых положений, сколько отражением состояния научного знания в сфере освоения наследия, систематизированного и изложенного с учетом исследовательских позиций и интересов его авторов»³⁴. Перед нами не учебное пособие в классическом понимании, а определение актуальных контуров проблемного поля наследия в связи с музеем и музеологией. Вряд ли стоит привязывать пособие к конкретной учебной дисциплине, это скорее актуализация предметного поля образовательной программы, направленной на подготовку профессионалов в области сохранения и использования наследия.

³¹ Каган, 1994. С. 456.

³² Там же. С. 456–457.

³³ Мастеница Е. Н. (ред.), 2018. *Культурное наследие и музей в XXI веке: учеб. пособие*. СПб.: СПбГИК.

³⁴ Там же. С. 5

«Осью» книги является наследие как субъект динамического изменения³⁵, а предметный мир и нематериальное наследие, историческая музеология и миссия современного музея становятся составляющими дискурса наследия. Так, одной из задач становится определение исторической взаимообусловленности наследия и музея, существования «многоаспектных взаимосвязей музея с процессом сохранения и трансляции материального и нематериального культурного наследия»³⁶. Реперными точками такого анализа становятся проблемы предметного мира культуры в его вещественном (автор раздела — А. Н. Балаш) и архитектурном (автор раздела — А. С. Мухин) измерении. Именно предмет, а затем недвижимый памятник становятся объектом специфического музейного интереса, который на протяжении XX в. расширял границы понимания наследия. Позже в круг проблем музеологии включается нематериальное наследие, которое сегодня приобрело статус самостоятельного объекта музеефикации, а не дополнительного, расширительного компонента материального предмета (автор раздела «Нематериальное культурное наследие» — Е. Н. Мастеница). Понятно, что усложнившееся пространство наследия требует знания принципов охраны и управления наследием — области, смыкающейся с правом и юридическими нормами музейной работы (автор раздела «Охрана и управление наследием» — Ю. В. Зиновьева). В этом смысле в учебном пособии представлен и вполне практический материал, представляющий (согласно концепции, изложенной в статье) область музееведения, непосредственно связанную с музейным делом. Но и теория занимает в анализируемом издании достаточное место. Так, отдельного внимания заслуживает анализ миссии музея в социокультурных реалиях XXI в. (автор раздела — Л. М. Шляхтина), принципов новой музеологии, проблем исторической музеологии (автор разделов — И. А. Куклинова). Эти проблемы как раз и составляют проблемное поле музеологии как теории культуры. Авторы ведут разговор об актуальных тенденциях, подчеркивая постоянную динамику научного и практического дискурсов, подвижность процессов трансформации музейного организма, стратегий его развития.

Может показаться, что проблематика науки о наследии для музеологии несет большую угрозу, чем философия, которая вполне вписывается в проблематику исследования музейности. При этом круг проблем издания «Культурное наследие и музей» вписывается в пространство мирового научного интереса, а значит, музеология должна будет в ближайшее время уточнить существующие сегодня демаркационные линии. Мнемософия как наука публичной памяти, границы которой в 1989 г. наметил Т. Шола, в 2017 г. была полноценно представлена российскому читателю в монографическом издании, вновь активизировав споры о правомерности выделения музейного дискурса в самостоятельное научное направление³⁷.

Показательно, что расширение проблематики наследия как предмета научного поиска почти не затрагивает проблемного поля музееведения как области знаний о теории и методике работы конкретного социокультурного института (музейного дела), но всерьез ставит вопрос о наличии специфического музеевического знания. Все это говорит о том, что, вероятно, именно «доказатель-

³⁵ Мастеница Е. Н. (ред.), 2018. *Культурное наследие и музей в XXI веке: учеб. пособие*. СПб.: СПбГИК С. 8.

³⁶ Там же. С. 23.

³⁷ Шола, 2017. — Книга на языке оригинала вышла в 2015 г. (Šola, 2015).

ство музеологии» станет важным направлением российского научного дискурса в ближайшие годы.

Литература

- Агапова Д. (ред.), 2015. *Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества*. СПб.: СЕС ArtsLink, Центр развития музейного дела.
- Ананьев В. Г., 2018. *История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты*. М.: Памятники исторической мысли.
- Бирюкова М. В., 2018. *Философия кураторства*. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Каган М. С., 1994. Музей как феномен культуры. *Вопросы искусствознания* 4: 445–460.
- Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. 1984. *Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация. Вып. 1*. М.: Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.
- Саймон Н., 2017. *Партиципаторный музей*. Пер. А. Глебовской. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Сапанжа О. С., 2019. [Рец. на кн.:] Бирюкова М. В. Философия кураторства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. 336 с. *Музей. Памятник. Наследие* 1 (5): 152–157.
- Флиер А. Я., 2011. Современная культурология: проблемы, возможности, задачи. *Культурология* 20–11. М.: Согласие: 26–99.
- Шола Т., 2017. *Мнемософия: эссе о науке публичной памяти*. Ростов Великий: ИКОМ России, Ростовский кремль.

Статья поступила в редакцию 25 августа 2019 г.;
рекомендована к печати 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Сапанжа Ольга Сергеевна — д-р культурологии, проф.; sapanzha@mail.ru

Museology in dialogue with history, philosophy, heritage issues: What St. Petersburg museum experts wrote in 2018

O. S. Sapanzha

Herzen State Pedagogical University,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sapanzha O. S. 2019. Museology in dialogue with history, philosophy, heritage issues: What St. Petersburg museum experts wrote in 2018. *The Issues of Museology*, 10 (2), 142–152. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.201>

Three publications on the problems of museology in 2018 are the focus of the paper. The paper presents the concept of the structure of science, in which museology is analyzed as a theory of culture and part of the science of cultural studies. Museography is considered an area of scientific and practical knowledge associated with the study of museum institutes in their historical dynamics and modern condition. Reliance on science (historical, art history, natural science) is an important characteristic of these studies. The choice of science most often depends on the profile of the museum. Finally, museum studies are the practices of museum work. This practice is based on Russian law, international principles and scientific methods. This is the third level of ‘museum knowledge,’ which is based on the ideas of museology and museography. The article indicates a decrease in the general interest in the problem field of museology and a decrease in the total number of works on theoretical problems. Monographic publications released in 2018 partially fill this gap. A review of the monograph by V. G. Ananyeva “History of foreign museology,” M. V. Biryukova “Philosophy of curatorship” and the textbook

“Cultural Heritage and Museum in the 21st Century,” written by the team of the author of the St. Petersburg State Institute of Culture is presented in the article. Each of the works covers issues relevant to Russian museology: the study of foreign museology, philosophical research, and the problem of cultural heritage. Some studies examine museum issues in the context of philosophy, history, and the study of heritage. An important task in the development of museology as a theory of culture is the formation of its own scientific cultural discourse.

Keywords: museum, museology, museography, museum work, museal, cultural theory.

References

- Agapova D. 2015. *The culture of participation: the museum as a space of dialogue and cooperation*. St. Petersburg: CEC ArtsLink, Museum Development Center Publ. (In Russian)
- Ananyev V.G. 2018. *History of foreign museology: Ideas, people, institutions*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (In Russian)
- Biryukova M. V. 2018. *Philosophy of supervision*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russian)
- Flyer A. Ya. 2011. Modern cultural studies: problems, opportunities, tasks. *Kul'turologiia 20–11*. Moscow: Consent Publ.: 26–99. (In Russian)
- Kagan M. 1994. Museum as a cultural phenomenon. *Voprosy iskusstvovedeniia* 4: 445–460. (In Russian)
- General theoretical issues of museology in the scientific literature of the socialist countries. 1984. *Muzeinoe delo i ohrana pamiatnikov. Obzornaia informatsia. Vyp. 1*. Moscow: Gosudarstvennaia biblioteka SSSR im. V.I. Lenina Publ. (In Russian)
- Simon N. 2017. *Participatory Museum*. Transl. by A. Glebovsky. Moscow: AdMarginem Press.
- Sapanzha O.S. 2019. [Review of the book] Biryukova M. V. The philosophy of supervision. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2018. 336 s. *Muzei. Pamiatnik. Nasledie* 1 (5): 152–157. (In Russian)
- Flyer A. Ya. 2011. Modern cultural studies: problems, opportunities, tasks. *Kul'turologiia 20–11*. Moscow: Consent Publ.: 26–99. (In Russian)
- Shola T. 2017. *Mnemosophy: an essay on the science of public memory*. Rostov the Great: ICOM of Russia, Rostov Kremlin Publ. (In Russian)

Received: August 25, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Olga S. Sapanzha — Dr. Sci. in Cultural studies, Associate Professor; sapanzha@mail.ru

Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии

А. В. Смирнов

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Смирнов А. В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 153–160.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.202>

В конце XX в. изменения в принципах организации музейной деятельности привели к появлению так называемых партиципаторных музеев (музеев соучастия), призванных решать ряд новых задач и проблематизирующих роль музея в обществе. В статье обозначается ряд научных проблем, которые неизбежно придется разрешать теоретической музеологии при внедрении партиципаторных технологий в деятельность современных музеев. К числу таких проблем (кроме упомянутой выше проблемы роли и статуса музея в современном обществе) относится анализ его сущности как социально значимого учреждения, а также необходимость описания новой структуры музейной коммуникации, формирующейся при применении партиципаторных технологий. Деятельность музеев соучастия анализируется на примерах, приведенных в книге Нины Саймон «Партиципаторный музей», обобщившей опыт применения указанных технологий в музейной деятельности конца XX — начала XXI в. Не ставя под сомнение важность партиципаторных технологий и достижения партиципаторных музеев, автор статьи выделяет ряд моментов, ставших существенной частью современного культурного менеджмента. К их числу относятся, в частности, необходимость маркетингового анализа перспективных музейных проектов, экспертной оценки их социально-политического потенциала, а также формирование новой поведенческой модели посетителя партиципаторного музея. По мнению автора, применение партиципаторных технологий в музейной работе может быть вызвано как стремлением музея активно включиться в жизнь локального сообщества, что свойственно небольшим музеям, так и культурно-политическими трендами, требующими от музея активного участия в процессе формирования нового социального опыта, не сводящегося лишь к получению эстетических переживаний и усвоению научной информации.

Ключевые слова: музейные технологии, партиципаторный музей, музей соучастия, новая музеология, современный музей.

Основная цель данной статьи состоит в том, чтобы наметить круг теоретических проблем, возникающих в теоретической музеологии в условиях активного внедрения партиципаторных технологий в музейную деятельность. На первый взгляд, партиципаторный музей представляет собой одну из возможных форм интерактивного музея, однако между ними есть ряд существенных отличий. Мы будем основываться на том понимании партиципаторного музея, которое предложе-

но в одноименной книге Н. Саймон¹. Данная книга не претендует на научную глубину и не дает теоретически обоснованного понимания партиципаторного музея, но она вполне адекватно представляет технологии работы с посетителями и принципы построения экспозиции, широко применяемые в нем. Концепция партиципаторного музея еще не получила должной проработки в отечественной музеологии, и указанная работа Н. Саймон может стать источником сведений, обобщающих опыт применения партиципаторных принципов в организации и деятельности современного музея.

В ходе нашего исследования мы, проанализировав некоторые моменты деятельности партиципаторного музея, пытались установить, какие именно проблемы в теоретической музеологии затрагивает та или иная сторона его деятельности или применяемые в нем формы и технологии коммуникации. Кратко сформулируем лишь некоторые из них:

- понимание сущности музея как социально значимого учреждения, а также его функций и задач в современном обществе;
- проблема статуса музея в культуре, обществе и государстве;
- изменение структуры музейной коммуникации в широком смысле данного понятия.

Основной задачей партиципаторного музея является формирование нового культурного опыта, причем в этом формировании задействован и сам посетитель, благодаря чему опыт формируется совместными усилиями музея и его аудитории, а данный формат музейного учреждения называют «музеем соучастия». Но зададимся вопросом, не перестает ли такой музей быть музеем в привычном для музеологии понимании, не лишаем ли мы его уникального статуса в культуре, просто поставив в ряд инструментов новых социальных, политических или образовательных технологий, предусматривающих активное соучастие объекта образования в образовательном процессе?

В пользу нашего предположения говорит все более усиливающаяся тенденция на коммерциализацию музейной деятельности, под которой мы понимаем даже не предоставление новых услуг классическими музеями, но прежде всего рост числа коммерческих проектов экспозиционно-выставочного характера. В этом случае доходы от коммерческой деятельности рассматриваются не как побочный продукт работы музея, но как основная цель культурного проекта, что требует иных, маркетинговых, подходов к организации музейной работы.

«Новая музеология», в рамках которой и стал возможен партиципаторный музей, нацелена на пересмотр статуса музея в современной культуре, обусловленный в том числе и маркетинговыми принципами его организации. Н. Саймон понимает музей как один из вариантов досугового пространства, спецификой которого является наличие той или иной экспозиции. Посещение музея рассматривается как коммерческая продаваемая услуга, причем в качестве таковой рассматривается любое посещение музея с самыми разнообразными целями, например в качестве регулярного места проведения досуга по месту жительства или установления и расширения социальных контактов, что превращает музей в пространство, аналогичное

¹ Саймон, 2017.

антикафе. Концепция партиципаторного музея предполагает применение не только особых музейных, но и базовых маркетинговых технологий, ориентированных на продвижение услуг. Если говорить точнее, то мы имеем дело даже не столько с маркетингом услуг, сколько с так называемым «маркетингом впечатлений», т.е. совокупностью коммуникационных технологий, ориентированных на продажу эмоций. Но из такого понимания вырастает и совершенно другое понимание музея как места, куда можно прийти только за впечатлениями — за положительными впечатлениями, за тем, что иногда называется «вау-эффектом». Фактически партиципаторный музей, иные музейные проекты, ориентирующиеся на принципы «новой музеологии», отражают весьма интересный процесс, требующий отдельного рассмотрения. Этот процесс можно назвать «дезобъективацией», т.е. расширением границ понимания музея, вызванным изменением его роли и статуса в современной культуре, обществе и государстве. Процесс дезобъективации противоположен объективации музея², приобретению им специфического статуса в культуре, что произошло во второй половине XIX в.

Однако не все музеи сталкиваются с необходимостью применения подобных технологий. Существует целая группа музеев, которые в соответствии с трендами развития глобальной индустрии туризма выделились в группу «музейных брендов» и вошли в число мест, обязательных для посещения. Это обеспечило им значительный поток посетителей из числа организованных и неорганизованных туристов, стремящихся в эти музеи в основном за упомянутым «вау-эффектом», положительными впечатлениями. Однако подавляющее большинство музеев, в том числе и в городах — крупных туристических центрах, не располагают экспозициями, способными привлечь значительное число посетителей-туристов. Такие музеи вынуждены искать иные способы привлечения посетителей, ориентируясь при этом на ранее не охваченные аудитории, прежде всего на местные сообщества. Музейные учреждения, таким образом, активно включаются не в сферу туризма, а в сферу досуга, образования, профориентации и политических стратегий, в первую очередь мемориально- и культурно-политических. В таких музеях аттрактивность достигается не уникальностью экспонатов или историческим антуражем музейного здания, но политической или социальной значимостью тематики музея или его отдельных проектов. Таким образом, рост общественного интереса к музеям обусловлен тем, что музей оказался вынужден принимать участие в решении ряда социальных задач, изначально ему не свойственных. Причем выполнение новых функций стало более эффективным именно за счет применения партиципаторных технологий, которым небольшие музеи оказались вынуждены следовать, а «музей-бренды» делают это просто в стремлении следовать трендам, прежде всего политическим, отраженным в культурной политике государства.

Во второй половине XX в. сформировался целый ряд социально-политических нарративов, трансляция которых потребовала формирования ряда новых публичных дискурсов. К числу таких нарративов относятся в первую очередь нарративы мемориально-культурного характера, нацеленные на трансформацию социального опыта, связанного с изменениями в культурной памяти³ и ранее формировавшегося, в частности, в мемориальных музеях и иных мемориальных пространствах,

² Смирнов, 2016.

³ Ассман, 2017.

не требующих применения технологий организации взаимодействия между посетителями. Одним из элементов новых публичных дискурсов стал партиципаторный музей, формирующий социальный опыт индивидов как результат взаимодействия между ними в едином музейном пространстве. Такой опыт качественно отличается от привычных знаний, транслируемых музеем. Главное отличие состоит в том, что зритель приходит в партиципаторный музей для получения не столько новой информации, сколько впечатлений, связанных в том числе с формированием и высказыванием собственного мнения по поводу содержания экспозиции. Соучастие зрителей в музейной коммуникации является для Н. Саймон⁴ одним из критериев успеха музейного проекта, а для достижения такого успеха необходимо применять партиципаторные технологии, призванные заинтересовать зрителя в соучастии, а также показать, что результаты его соучастия, его мнение очень важны для деятельности музея, что это соучастие принимается во внимание работниками музея и что именно эту задачу они и ставили перед собой, организуя экспозицию.

Применение подобной технологии ставит перед научной музеологией вопрос о том, следует ли ранжировать ценность мнений индивидов из различных социальных групп. Рассмотрение этой проблемы неизбежно приведет к расширению дисциплинарно-тематического поля современной теоретической музеологии, поскольку потребует формирования новой модели посетителя музея, несводимой к социально-демографическому портрету, используемому при социологическом анализе музейной деятельности. Современный индивид, представитель глобальной «культуры потребления», подсудно понимает, что производимые им смыслы, его собственное мнение ни для кого, кроме, пожалуй, маркетологов, не имеет реальной значимости, и с готовностью приходит в то пространство, где произносимым им словам и высказанным им мнениям придают весомость или хотя бы имитируют ее. В пространстве партиципаторного музея мнению индивида, зачастую не отягощенного образованием, придается симулятивная ценность в той области знания, которой музей посвящен. Фактически Н. Саймон признает⁵, что партиципаторный музей становится одним из инструментов формирования индивида, который обладает «правом на мнение», причем не просто на мнение, а на мнение ценное и социально значимое. Нельзя отрицать, что каждое мнение, точнее мнение каждого из индивидов, социально значимо, но эта значимость ситуативна, меняется в зависимости от условий и характера коммуникации. Партиципаторный же музей является одним из тех пространств, где осуществляется нивелировка, придание мнениям индивидов различных социальных групп равного права на признание. Эта проблема актуальна прежде всего для художественных и исторических музеев и является следствием популяризации и доступности научного знания в соответствующих областях.

Существуют сферы коммуникации, в которых легитимируется ценность мнения, высказанного «экспертом», чья компетентность соответствующим образом институционализирована. К числу таких сфер относится, в частности, наука. Опыт деятельности художественного музея, построенного по принципу соучастия, говорит нам о том, что в области знания об искусстве, классическом или

⁴ Саймон, 2017.

⁵ Там же. С. 146.

современном, возникает иная ситуация. Если в традиционном художественном музее образовательно-просветительский процесс организовывался учеными-искусствоведами с патерналистской позиции «эксперта», то в коммуникационном пространстве партиципаторного музея их мнение, пусть даже научно обоснованное, оказывается социально равнозначным любому мнению, высказанному случайным посетителем.

Это равенство в коммуникации зачастую становится важным фактором привлечения посетителей. «Массовый» (по выражению Х. Ортеги-и-Гассета⁶) человек активно стремится реализовать свое право на признание — как своей идентичности, так и своего мнения. Стремление к социальному признанию своего мнения подтверждается, в частности, спросом на специфические формы досуга типа приключенческих (квестов) или интеллектуальных игр («Что? Где? Когда?», «Мафия» и т.д.). Именно в подобных коммуникационных ситуациях индивид может не просто высказать свое обоснованное «интеллектуальное» мнение, он может рассчитывать, что другие играющие прислушаются к нему хотя бы в пространстве игры. Реальная же жизнь показывает, что к мнению индивидов в наиболее распространённых формах социального взаимодействия прислушиваются далеко не всегда. Партиципаторный музей предоставляет индивидам такое пространство, где их мнение принимается в расчет, где им предоставляются право и возможность совершенствовать свой коммуникационный опыт. Н. Саймон прямо ставит вопрос: имеют ли предпочтения и интересы посетителя какую-то ценность или контент коммуникации в музейном пространстве полностью определяется учредителями и работниками музея, которые лучше посетителя знают, что ему нужно рассказывать?⁷ Это радикально трансформирует образовательную задачу всего музея, отодвигая ее на второй план по сравнению с рекреативной функцией. Фактически мы имеем дело с одной из форм «эдьютеймента», популярного знания, ориентированного на массовую аудиторию и имеющего тот же объект, что и знание научное.

Подобный отход от просветительских идеалов науки оправдывается поиском путей к формированию культурного опыта, оптимальных для современного посетителя, критично воспринимающего любую информацию, уже не осознающего пробелы в своем образовании. Указанные особенности посетителей в настоящее время рассматриваются обществом в качестве одной из альтернативных форм социального опыта, имеющей безусловное право на существование и нуждающейся в поддержке. Обоснование подобной поддержки и выбор ее конкретных форм становится одной из задач современного культурного менеджмента, под которым понимается не просто распределение государственных средств между разными культурными проектами, но оптимизация способов решения различных социальных задач при помощи возможностей, предоставляемых этими проектами.

Таким образом, при партиципаторном подходе коммуникация с посетителем рассматривается уже не как средство достижения музеем своих задач, она становится основной целью легитимизированных обществом культурных практик, а музей рассматривается лишь как одно из возможных пространств ее реализации.

⁶ Ортега-и-Гассет, 1997.

⁷ Саймон, 2017. С. 61.

Задачи, решаемые коммуникацией, лежат уже не в сфере науки, но в более широких сферах, связанных прежде всего с мемориальной политикой или конструированием идентичности. Музей становится формой трансляции социально значимых знаний, основанных на том или ином социальном опыте. Фактически музей становится частью тотального социально-коммуникационного проекта или, как отмечает Н. Саймон, частью «социального диалога», имеющего комплексный характер. Музей становится одним из важных факторов вовлечения в социальный диалог групп, ранее в него не включавшихся, что способствует обретению идентичности в рамках культурного мейнстрима.

Применение указанных технологий требует от музейных работников новых профессиональных качеств, поскольку именно разработчики пространства партиципаторного музея должны стать гарантами того, что формируемый социальный опыт полезен, безопасен и соответствует требованиям политкорректности, толерантности и т. д. В том случае, когда социальный опыт посетителей сводится только к усвоенным знаниям, музей традиционного типа снимает с себя всякую ответственность за возникновение всех прочих его форм. Если же получение определенного опыта, выходящего за рамки транслируемой информации, подразумевается той или иной партиципаторной программой, перед музеем встает проблема ответственности и возникает необходимость контроля результатов соучастия. Это ставит вопрос о том, какой именно специалист должен работать в подобном музее: специалист в той или иной научной сфере (истории, искусства, естественной науки и т. д.) или специалист по организации культурно-массовых мероприятий. К такого рода деятельности современное российское музейное образование не готовит, поскольку не ориентировано на решение подобных задач.

Таким образом, партиципаторный музей ставит во главу угла формирование нового социального опыта, а новые смыслы, произведенные посетителями и отражающие их социальный опыт — и базовый, и полученный в ходе музейной коммуникации, репрезентируются как весьма ценные и значимые. Однако возникает вопрос, должен ли подобный процесс порождения социального опыта и смыслов осуществляться именно в музее, пространство которого изначально было ориентировано на решение принципиально иных задач. Поставленные перед партиципаторным музеем задачи вполне успешно можно решать как во многих существующих форматах, предполагающих реальное общение, так и в сетевом пространстве. Н. Саймон неслучайно указывает на роль Интернета в технологиях соучастия, применяемых в современных музеях. Принципиально возможным является формирование гипотезы о взаимном дополнении сетевой и музейной коммуникации в информационном обществе, в условиях которого музей утратил уникальную роль едва ли не единственного источника визуального опыта, легитимизированного научным знанием.

Сейчас подавляющая часть визуального опыта приходит через Интернет, что, заметим, снижает значимость музея для современного образования и трансляции научных знаний. Конечно же, музей, в отличие от Интернета, может предложить содействовать получению социального опыта, но этот опыт не привязан жестко к уникальным музейным экспонатам и вполне может быть получен на основе их копий или даже изображений. Таким образом, вопрос о том, что является основной задачей музейной деятельности — трансляция научного знания или формирование социального опыта, поставлен некорректно, поскольку в настоящее время

любая из этих задач может быть решена эффективнее или, по крайней мере, дешевле вне пространства традиционного музея.

Таким образом, идеи Саймон актуальны для тех музеев и экспозиционных проектов, где требуется (а не просто оказывается возможным) кинестетическое взаимодействие с экспонируемыми артефактами. При этом для того, чтобы составлять впечатление или выносить то или иное мнение, достаточно копии произведения, даже электронной. В пространстве классического музея, например художественного, основу экспозиции которого составляют подлинники, подобное взаимодействие оказывается невозможным, а необходимость использования партиципаторных технологий — сомнительной.

В очередной раз возникает вопрос о целях и неизбежности применения музейными сетевых и несетевых технологий соучастия. Если говорить о таких музейно-туристических брендах, как Русский музей или Эрмитаж, для которых вопрос количества посетителей не столь актуален, то для них подобные проекты не являются жизненно необходимыми. Хотя опыт крупнейших мировых музеев показывает, что они внедряют партиципаторные технологии и в свою работу, что объясняется текущими этическими и политическими трендами. Таким образом, партиципаторный музей — это не столько проект научный или образовательный, сколько проект в области культурного менеджмента, направленного на управление финансовыми и информационными потоками. Применение партиципаторных технологий позволяет музею получить ряд новых результатов, легитимизирующих его существование в условиях новой политико-экономической модели, предполагающей признание альтернативных форм познания и социального опыта. Необходимость применения этих технологий связана, во-первых, со спецификой взаимодействия музея с местными сообществами, а во-вторых, с теми политико-социальными задачами, которые решает административная структура, в рамках которой музей организован. В любом случае применение технологий соучастия расширяет предметно-тематическое поле современной музеологии, открывая новые стороны музейной деятельности.

Литература

- Саймон Н. 2017. *Партиципаторный музей*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Смирнов А. В. 2016. Генезис современного музея как результат объективации дискурсивных практик. *Альманах современной науки и образования* 2 (104): 117–120.
- Ассман А. 2017. *Распалась связь времен*. М.: Новое литературное обозрение.
- Ортега-и-Гассет Х. 1997. Восстание масс. Ортега-и-Гассет. *Избранные труды*. М.: Весь мир: 43–163.

Статья поступила в редакцию 21 августа 2019 г.;
рекомендована к печати 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Смирнов Алексей Викторович — д-р филос. наук, доц.; darapti@mail.ru

Participatory technologies as a new challenge to theoretical museology

A. V. Smirnov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Smirnov A. V. Participatory technologies as a new challenge to theoretical museology. *The Issues of Museology*, 10 (2), 153–160. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.202>

At the end of the twentieth century, the new principles of organizing museum activities led to the appearance of the so-called participatory museums (museums of complicity). These institutions were called upon to solve new problems, which provoked discussions about the role of the museum in society. The article outlines the scientific problems that theoretical museology needs to solve when introducing participatory technologies in the activities of modern museums. Among these problems is the analysis of the essence of the museum as a socially significant institution. It is also necessary to describe the new structure of museum communication, which will be formed during the implementation of participatory technologies. The activities of museums of complicity are analyzed using examples given in Nina Simon's book "The Participatory Museum," which summarizes the experience of using these technologies in museum activities of the late 20th — early 21st centuries. The author of the article highlights a number of points that have become an essential part of modern cultural management, such as the need for marketing analysis of promising museum projects, expert assessment of their socio-political potential, as well as the formation of a new behavioral model of a visitor to a participatory museum. According to the author, the use of participatory technologies in museum work is caused both by the museum's desire to actively engage in the life of the local community (which is characteristic of small museums), and by cultural and political trends that require the museum to actively engage in the formation of a new social experience, which is not limited to aesthetic experiences and assimilation of scientific information.

Keywords: museum technologies, participatory museum, museum of complicity, new museology, modern museum.

References

- Simon N. 2017. *Participatory museum*. Moscow, Ad marginem Press Publ. (In Russian)
- Smirnov A. V. 2016. The genesis of modern museum as a result of discursive practices objectivation. *Almanah sovremennoi nauki i obrazovaniya* 2 (104): 117–120. (In Russian)
- Assman A. 2017. *Ist die zeit aus den fugen?* Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Ortega y Gasset J. 1997. La rebelión de las masas. Rus. Ed. *Selected Works*. Moscow: Ves mir Publ.: 43–163. (In Russian)

Received: August 21, 2019
Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Aleksey V. Smirnov — Dr. Sci. in Philosophy, Associate Professor; darapti@mail.ru

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

УДК 745/749:747

Картинные рамы из Романовской галереи Императорского Эрмитажа. К истории создания и бытования

О. А. Лысенко

Государственный Русский музей,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4

Для цитирования: Лысенко О. А. 2019. Картинные рамы из Романовской галереи Императорского Эрмитажа. К истории создания и бытования. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 161–171. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.203>

Картинные рамы до сих пор остаются на периферии внимания российских специалистов. Как результат, подавляющее большинство этих произведений декоративного искусства в музейных собраниях остается неизученным, а живопись зачастую экспонируется в случайных, подобранных на вкус сотрудников рамах. Упускается из виду и тот факт, что изучение истории рам могло бы значительно расширить представление об интерьерах прошлых веков, важной частью убранства которых они являлись. Несомненный интерес представляют рамы из бывших императорских коллекций. Значительная часть этих рам украшала интерьеры Зимнего дворца и Эрмитажа. Многие картинные обрамления выполнялись русскими резчиками по заказу Придворной конторы. К ним, в частности, относятся и рамы для галереи портретов «Высочайших Особ Фамилии Романовых», идея создания которой, очевидно, принадлежала Николаю I. Замысел императора был весьма масштабен: представить в галерее портреты всех правивших Романовых вместе с их супругами и детьми. Работа по устройству Романовской галереи началась в конце 1844 г. В декабре начальник 2-го отделения Эрмитажа Ф. И. Лабенский получил распоряжение доставить министру императорского двора князю П. М. Волконскому «реестр всем фамильным портретам Высочайших Особ, находящимся в Эрмитаже и во всех Императорских Дворцах». Практически одновременно был создан рисунок рам. Его автор, к сожалению, неизвестен. В марте 1845 г. в деловой переписке кн. Волконского с Лабенским речь идет об изготовлении рам для галереи. 108 резных золоченых рам к парадным и камерным портретам галереи изготовил мастер Александр Рыбаков. Сегодня многие из этих рам находятся в собрании Русского музея и Эрмитажа.

Ключевые слова: рама, картина, картинная рама, портрет, интерьер, Романовская галерея, Императорский Эрмитаж, резьба, позолота, мастер, резчик, музей.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Чрезвычайно малый интерес российских специалистов к картинным рамам привел к тому, что до сих пор подавляющее большинство этих произведений остается неизученным. Многие замечательные рамы нуждаются в атрибуции, в изучении истории их бытования. Зачастую картины в музейных залах экспонируются в случайных, подобранных на вкус сотрудников рамах. Как результат, искажаются характерные черты эпохи, живопись оказывается буквально вырванной из «исторического контекста» — рамы, созданной в соответствии с эстетическими представлениями своего времени, хранящей память о художнике, владельце или же целой галерее, которую некогда украшала. Вместе с тем нельзя забывать о том, что изучение истории картинных рам позволяет значительно расширить представление об интерьере прошлых веков, неотъемлемой частью убранства которого являлись рамы.

Несомненный интерес представляют рамы из бывших императорских коллекций. Значительная часть этих рам украшала интерьеры Зимнего дворца и Эрмитажа. Одни из них, как правило, работы западноевропейских мастеров, были приобретены вместе с картинами, другие — созданы русскими резчиками по заказу Придворной конторы. К последним, в частности, относятся рамы для галереи портретов «Высочайших Особ Фамилии Романовых», идея создания которой, очевидно, принадлежала Николаю I. Замысел был весьма масштабен: представить в галерее портреты всех правивших Романовых вместе с их супругами и детьми.

Судя по сохранившимся документам Министерства императорского двора, работа по устройству Романовской галереи началась в конце 1844 г. В декабре начальник 2-го отделения Эрмитажа Ф. И. Лабенский получил распоряжение доставить министру императорского двора князю П. М. Волконскому «реестр всем фамильным портретам Высочайших Особ, находящимся в Эрмитаже и во всех Императорских Дворцах»¹. Ознакомившись с реестром, Николай I повелел портреты, хранящиеся в кладовой Эрмитажа, а также находящиеся в петергофских дворцах, выставить «в Эрмитажных галереях, расположив их хронологически, по Царствованиям, и поместив Супруг подле Супругов, а детей подле отцов»². Лично осмотрев галерею с помещенными в них картинами, Николай Павлович указал Лабенскому места развески портретов. Впоследствии начальником 2-го отделения Эрмитажа были выполнены «пять рисунков со стен галереи», фиксирующие эту развеску³. Также император распорядился о том, какие из оригинальных портретов должны остаться в галерее, а с каких надлежит сделать копии, чтобы вернуть оригиналы на прежние места⁴. Из оставленных в галерее оригинальных портретов некоторые нуждались в уменьшении, другие — в увеличении в зависимости от тех мест, которые они должны были занять на стенах, что и было выполнено реставраторами.

¹ Российский государственный исторический архив (далее — РГИА), ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 1.

² Там же, л. 3–16.

³ Вероятно, именно эти рисунки хранятся в архиве Эрмитажа: Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ), ф. 1, оп. 2, 1849, д. 60 (планы № 1, 3, 5); ф. 1, оп. 6, лит. А, д. 35.

⁴ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 22–23, 81–82. — Необходимо отметить, что в книге «Государственный музей-заповедник “Ораниенбаум”, Санкт-Петербург» содержатся ошибочные сведения о том, что первоначально в Романовской галерее планировалось размещение только копийных портретов. (Кочерова Е., Львова Е. (сост.), 2008. *Государственный музей-заповедник “Ораниенбаум”, Санкт-Петербург*. М.: Белый город: 48–49).

Интересно отметить, что из Английского дворца в Петергофе для Романовской галереи было отобрано двадцать портретов. Рамы от этих портретов были оставлены в Английском дворце, поскольку портреты предполагалось вставить в другие — специально созданные для Романовской галереи рамы. Оставшиеся в Английском дворце пустые рамы надлежало «наполнить» хранившимися в эрмитажной кладовой «дубликатами», из которых были подобраны картины, более или менее «подходящие к величине пустых рам». Причем некоторые из этих портретов реставраторы увеличивали или уменьшали, подгоняя под размер рам⁵.

Очевидно, в то же время, когда отбирались портреты для Романовской галереи, был создан рисунок рам — художником либо архитектором, работавшим для Императорского Двора. По крайней мере уже в марте 1845 г. в деловой переписке кн. Волконского с Лабенским речь идет об изготовлении рам для галереи — вероятно, к этому времени рисунок был готов и одобрен императором. К сожалению, найти рисунок не удалось, неизвестным остается и его автор.

8 мая 1845 г. в квартире начальника 2-го отделения Эрмитажа Лабенского состоялись торги мастеров, вызвавшихся изготовить рамы для Романовской галереи. В торгах принимали участие: «охтинский поселянин Александр Рыбаков», «охтинский поселянин Александр Алексеев Михайлов», позолотчики Федор Герасимов и Михайло Шальнов⁶. Начальная цена за работу (изготовление 108 рам для портретов Романовской галереи) была следующей: у А. Рыбакова — 10 465 руб., у А. Михайлова — 10 460 руб., у Ф. Герасимова — 10 430 руб., у М. Шальнова — 10 420 руб. Во время торгов мастера постепенно снижали цену, и в результате работа осталась за Рыбаковым, вызвавшимся изготовить рамы за 9960 руб. серебром. Через два дня, 10 мая 1845 г., в квартире Лабенского состоялись «переторжки», куда явились только два мастера: Рыбаков и Михайлов. И снова работа осталась за Рыбаковым, согласившимся выполнить ее за 9550 руб.⁷

17 мая 1845 г. Александр Михайлов Рыбаков и Лабенский подписали «условие», по которому мастер должен был изготовить 108 рам для «галереи портретов благополучно царствующей Фамилии Романовых». В тексте договора в п. 1 значится: «Должен я Рыбаков изготовить означенные рамы согласно представленными мною двумя образцами, все без изъятия с резьбою на дереве, без всякой смеси микстюры, с тем однако ж, что прежде чем приступить к позолочению я должен представить к Его Превосходительству по одну раму из каждого образца уже вызолоченную, дабы они могли по их вкусу и выбору решить и утвердить, которые именно части... в резьбе должны быть полированы а какие же нет»⁸. То есть декоративное покрытие рамы считалось не менее важным, чем ее орнаментальное убранство. В договоре также оговаривались сроки сдачи рам (в три этапа: 40 рам — к 25 июля, 29 — к 10 сентября и остальные 39 — к 15 октября 1845 г.) и, кроме того, обязательство (важное для дальнейшей исследовательской работы по соединению аутентичных рам с картинами): «обязуюсь я Рыбаков для точного наблюдения поставленного Его Превосходительством порядка, означать черною краскою или вырезкою в де-

⁵ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 81–82.

⁶ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 50–51.

⁷ Там же, л. 51–52.

⁸ Там же. Упомянутый в тексте список портретов хранится в архиве Эрмитажа: АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 53–55.

реве, на бруске каждой рамы, назаде, тот номер под которым она находится в расписании по порядку означенных портретов»⁹. «По незнанию грамотности» договор за Рыбакова подписал его сын Иван Александров Рыбаков.

В начале 1846 г. работа по устройству Романовской галереи была завершена. При осмотре «новоустроенной Галереи Портретов Высочайших Особ Фамилии Романовых» Николай I повелел, чтобы «под каждым портретом находилась картушка, с показанием имени Особы, времени рождения и кончины Ея»¹⁰. В качестве образцов в феврале 1846 г. были изготовлены две резные деревянные картушки с надписями, выполненными разными шрифтами. Император выбрал ту, «которая побольше и фигурнее»¹¹. Шрифт был выбран готический¹². Вероятно, впоследствии Николай I передумал. Надпись была сокращена до имени, а сами картушки стали крепиться не внизу, а в центре верхней части рам (что хорошо видно на акварели Э. П. Гау с изображением южной половины Романовской галереи из собрания ГЭ)¹³.

Уже весной 1846 г. началась работа по пополнению Романовской галереи. В частности, среди прочих император пожелал повесить в галерее портреты «в рост» своих дочерей, великих княжон Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны, которые надлежало скопировать с портретов кисти К. Робертсон, висевших в столовой Зимнего дворца¹⁴. В мае 1846 г., будучи в Варшаве, Николай I подписал указ Кабинету Императорского Двора о передаче в распоряжение Лабенского 6960 руб. серебром на «исправление Портретов Моего и Любезнейшей Супруги Моей Ея Величества Государыни Императрицы, списание копий с девятнадцати Портретов Высочайших Особ Фамилии Романовых, для продолжения Портретной галереи и сделание двадцати одной рамы к сим Портретам»¹⁵.

Ниже привожу составленную Лабенским смету, из которой видно, как была потрачена названная сумма и насколько дорого обходилось изготовление резных золоченых рам для галереи:

- «За двенадцать больших резных рам для 12 портретов в рост (по 265) — 3180 р.с.;
 - За девять рам для поясных портретов (по 70) — 630 р.с.;
 - За десять копий с портретов в рост (по 250) — 2500 р.с.;
 - За девять копий с поясных портретов (по 50) — 450 р.с.;
 - За дублирование двух портретов Их Величеств, писанных Довом... — 100 р.с.;
 - За лак и прочие материалы для всех 21 портретов вообще — 100 р.с.
- Всего: 6960 р.с.»¹⁶.

⁹ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 51–52. Упомянутый в тексте список портретов хранится в архиве Эрмитажа: АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 53–55.

¹⁰ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 58.

¹¹ Там же, л. 59.

¹² АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 201.

¹³ В собрании ГРМ сохранились две резные золоченые картушки с выполненными черной краской готическим шрифтом надписями: «Шарлотта-София» (от овальной рамы № 3849; хранится отдельно от рамы) и «Вел. кн. Алексей Петровичъ» (прикреплена к раме № 189).

¹⁴ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 64–65; АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 149.

¹⁵ Там же. Л. 79.

¹⁶ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 110.

Для вновь отобранных в галерею портретов рамы изготавливал тот же мастер, Александр «Михайлов сын» Рыбаков, заключивший с Лабенским в мае 1846 г. новое «условие», по которому должен был изготовить «к будущему августу месяцу двенадцать больших рам с резьбой на дереве, без всякой другой смеси, с таковыми же картушками и девять рам, средней величины, также резные, без смеси, на дереве, с надлежащими также картушками, по принятым уже рисункам»¹⁷.

В дальнейшем Романовская галерея многократно пополнялась как при Николае I, так и в последующее время. В частности, в 1858 г. Александр II внес значительные изменения в состав галереи, повелев «переписать и исправить 27 портретов, написать вновь недостающие 5 портретов, исключить 31 портрет, оставить в настоящем виде 98 портретов»¹⁸. И всякий раз при добавлении новых портретов рамы к ним изготавливались такие же, как и все другие рамы в галерее, по первоначальному рисунку¹⁹. Данный факт подтверждают выполненные в 1864 г. акварели Гау с видами Романовской галереи, а также фотография галереи начала XX в. на открытке издания Общины Св. Евгении.

Изготавливали рамы в разные периоды различные резчики. Так, с 1845 до 1846 (1847–?) г. над созданием рам работал Александр Рыбаков²⁰, впоследствии дело своего отца продолжил Иван Рыбаков, сохранились его счета за изготовление рам для Романовской галереи за 1848, 1850 и 1853 гг.²¹ В 1858 г. мастер Евсией Нагибин выполнил для Романовской галереи раму к парадному портрету Николая I²². В 1862 г. рамы для Романовской галереи изготавливал Иван Калашников²³.

Но как же выглядели эти рамы? Несмотря на то что в акварелях Гау с изображением Романовской галереи нет детальных подробностей в передаче рам, именно они помогли выявить галерейные рамы в собраниях Русского музея и Эрмитажа.

Первоначально в собрании Русского музея мое внимание привлек ряд оригинальных резных рам середины XIX в., похожих на рамы в акварели Гау с изображением северной половины Романовской галереи. Попытка выяснить источник поступления этих рам в ГРМ по музейной документации, как этого и следовало ожидать, ни к чему не привела²⁴. Однако попытка соотнести по размеру рамы с хранящимися в ГРМ портретами из Романовской галереи показала, что значительная часть рам соответствует размерам портретов.

¹⁷ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 111–112.

¹⁸ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 306–307.

¹⁹ В 1853 г. рисунок рам к портретам «Высочайших Особ Дома Романовых» фигурировал в документах как рисунок № 1. Помимо него имелись: рисунок № 2 — «обыкновенные рамы»; рисунок № 3; рисунок № 4 — «для картины Сражение при Афонской горе»; рисунок № 5 — рамы для портретов Их Императорских Высочеств; рисунок № 6 — АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1853, д. 5, л. 14–17.

²⁰ Александр Михайлов Рыбаков — талантливый резчик и позолотчик, более десяти лет создавал рамы для императорского двора. Именно им в 1841 г. были изготовлены две золоченые резные рамы к портретам великой княгини Марии Николаевны и великой княжны Ольги Николаевны кисти К. Робертсон, украшавшим интерьер столовой Зимнего дворца (АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1841, д. 3, 5, 8, 11, л. 18–21).

²¹ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. II, л. 26, 104, 157.

²² Там же, ф. 1, оп. 2, 1858, д. 68, 69; д. 73, л. 2.

²³ Там же, ф. 1, оп. 2, 1862, д. 6, л. 1–3; д. 119, л. 10, 13–14.

²⁴ В хранительской музейной документации ГРМ до недавнего времени не фиксировался источник поступления рам в музей. Также рамы, как правило, не фигурируют в старых актах и книгах постоянного поступления. В редких случаях можно встретить указание «картина в раме» без описания последней.

На тыльных сторонах рам сохранились различные номера, написанные мелом, краской и карандашом. В частности, на раме № 195, которая идеально подошла по размеру к портрету царицы Наталии Кирилловны неизвестного художника (ж-3943), имеется написанный карандашом номер «5343». А в хранящейся в архиве Эрмитажа «Комнатной описи по Портретной Галерее Дома Романовых»²⁵ 1860 г. под номером 5343 значится портрет «Наталии Кирилловны, второй супруги Царя Алексея Михайловича», который совпадает по размерам с портретом из собрания ГРМ. Таким образом, с одной стороны, было найдено доказательство того, что рамы происходят из Романовской галереи Императорского Эрмитажа, с другой — установлено точное первоначальное соответствие картины и изготовленной для нее рамы²⁶.

Значительная часть портретов из Романовской галереи поступила в Русский музей из Эрмитажа в 1925 г. (акт ПП № 181). В акте поступления значатся старые эрмитажные номера картин²⁷, которые соответствуют номерам, написанным мелом на тыльных сторонах некоторых рам, а также номера картин ГРМ (старые инв. номера, данные картинам при поступлении), соответствующие номерам, написанным красной краской на тыльных сторонах рам. Эти данные позволили точно установить некоторые другие пары: картина и изготовленная для нее рама²⁸.

Проведенный сравнительный анализ рам из Романовской галереи в собрании ГРМ показал, что по манере исполнения резного орнамента их можно разделить на три группы. Очевидно, что рамы были выполнены разными мастерами. При этом несколько рам (№ 240, 3849, 4271), помимо резного декора, имеют выполненные из гипса лепные элементы орнамента, свидетельствующие о том, что они были изготовлены значительно позже остальных (первоначально в договорах мастеров оговаривалось, что весь орнамент галерейных рам должен быть резным). Особый интерес представляет группа рам с легко узнаваемыми по манере исполнения резными композициями в углах и по серединам листьев, с более тщательно, чем на других рамах, проработанным внутренним декоративным поясом в виде крупных звеньев цепи. Кроме того, лицевая сторона профиля рам этой группы имеет более мягкий изгиб. Среди прочих в эту группу входят рамы: № 98 — к портрету Наталии Петровны неизвестного художника (ж-4718), № 167 — к портрету Екатерины Ивановны неизвестного художника (ж-3963) и № 189 — к портрету царевича Алексея Петровича И. Г. Таннауэра (ж-5312). В списке портретов, который Лабенский весной 1845 г. передал А. Рыбакову при заказе ему рам для создававшейся галереи, в категории «поколенные» значатся портреты: под № 6 — Екатерины Иоанновны (1 аршин, 5 ½ вершков на 1 аршин), под № 12 — Наталии Петровны (1 аршин,

²⁵ АГЭ, ф. 1, оп. 6, лит. А, д. 28.

²⁶ Данное точное соответствие картины и изготовленной для нее рамы в дальнейшем может помочь в установлении имени резчика, создавшего раму.

²⁷ Эти номера совпадают с номерами портретов в «Описи картинам и плафонам, состоящим в заведывании II отделения Императорского Эрмитажа» (АГЭ, опись 1859–1929).

²⁸ Точно установленное соответствие картины и изготовленной для нее рамы: рама № 3849 — Н. Х. Портрет Шарлотты-Софии (ж-3934); рама № 4271 — Н. Х. Портрет императрицы Елизаветы Петровны (ж-4719); рама № 1 — Н. Х. Портрет принцессы Шарлотты-Софии (ж-4702); рама № 3496 — Н. Х. Портрет царицы Анны Петровны (ж-4722); рама № 167 — Н. Х. Портрет царицы Екатерины Ивановны (ж-3963); рама № 195 — Н. Х. Портрет царицы Наталии Кирилловны (ж-3943); рама № 3651 — Н. Х. Портрет царя Иоанна V Алексеевича (ж-3989); рама № 240 — Н. Х. Портрет Анны Леопольдовны (ж-4000); рама № 98 — Н. Х. Портрет Наталии Петровны (ж-4718); рама № 189 — И. Г. Таннауэр. Портрет царевича Алексея Петровича (ж-5312).

5 ½ вершков на 1 аршин); в категории «грудные» под № 5 значится портрет Алексея Петровича (1 аршин, 2 вершка на 13 ½ вершков)²⁹. Размеры значащихся в списке портретов совпадают с размерами портретов из собрания ГРМ. Таким образом, с большой долей уверенности можно предположить, что хранящиеся в ГРМ рамы № 98, 167 и 189 создал А. Рыбаков. Однако в отношении других рам данной группы этого сказать нельзя, так как они могли быть созданы и позже — сыном мастера И. Рыбаковым, который вполне мог перенять манеру резьбы своего отца. Вопрос о мастерах-изготовителях рам требует дальнейшего исследования.

Создатель рисунка рам Романовской галереи в качестве образца использовал французские картинные обрамления в стиле Людовика XV (заимствуя профиль, общий принцип распределения декора, а также отдельные его элементы). Тем не менее трактовка орнамента, дополнение его новыми деталями позволяют говорить об оригинальности русских рам.

Необходимо отметить, что автор превосходно решил задачу создания галерейной рамы. С одной стороны, богато декорированные рамы гармонично сочетаются с портретами знатных особ, одетых в пышные парадные одежды. С другой стороны, в декоре рам нет свойственной рококо прихотливой игривости, благодаря чему они одинаково подходят как женским, так и мужским портретам. Вместе с тем не случайно здесь и отсутствие цировки. Благодаря обилию гладких, не проработанных цировкой поверхностей, а также внутреннему декоративному поясу в виде крупных звеньев цепи рамы из Романовской галереи сочетались с портретами разных эпох, выполненных в различных манерах.

Отдельного внимания заслуживает продуманное декоративное покрытие рам из Романовской галереи. На гладких вогнутых поверхностях, являющихся фоном для орнамента, выполнено золочение двойником, на резном орнаменте — золочение матовое и на полимент. При этом золочение на полимент акцентирует отдельные детали резного декора. Холодно мерцающий двойник в сочетании со спокойным сиянием матового и сверканием глянцевого золочения, а также нарядный резной декор делали рамы не только достойным украшением портретов представителей Дома Романовых, но и весьма значительной частью убранства интерьера галереи. Особенно эффектно рамы выглядели на фоне малиновых «суконных» обоев, которыми были обтянуты стены галереи.

Интересно, что вопреки традиции помещать на рамах к императорским портретам изображение короны, а также других атрибутов монаршей власти в Романовской галерее этих изображений не было даже на рамах к парадным императорским портретам³⁰.

Значительная часть рам из Романовской галереи, хранящихся в Русском музее, в советский период «потерявших» свои портреты, в настоящее время вновь соединены с ними³¹. Вместе с тем, несмотря на то что в Эрмитаже галерея Романовых, закрытая в 1918 г., сегодня воссоздана за Николаевским залом Зимнего дворца³²,

²⁹ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 53–55.

³⁰ Такое решение было принято Николаем I еще в 1845 г. при создании галереи (АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 53).

³¹ В настоящее время в музее продолжается работа по соединению портретов и рам из Романовской галереи.

³² При Николае I и до 1918 г. Романовская галерея находилась в Малом Эрмитаже.

лишь два парадных портрета в ней — вел. кн. Ольги Николаевны кисти К. Робертсон (ГЭ 4593) и Елизаветы Петровны Л. Токке (ГЭ–1280) — висят в подлинных рамах³³, большинство же представлено в фабричном багете. Между тем многие рамы из Романовской галереи в Эрмитаже сохранились, в них экспонируются картины итальянских, испанских, нидерландских живописцев³⁴.

Атрибутировать рамы к вышеназванным парадным портретам мне помогла фотография «историко-художественной выставки русских портретов», организованной С. П. Дягилевым в 1905 г. в Таврическом дворце³⁵. На ней отчетливо видна рама с таким же декоративным убранством, как у сохранившихся больших рам из собрания Эрмитажа. На фотографии выставки рама двойная, с планкой посередине. В нее вставлены два портрета: вел. кн. Петра Федоровича³⁶ и вел. кн. Екатерины Алексеевны³⁷. В каталоге выставки под № 334–335 значится: «Петр III, Император и Екатерина II, Императрица... Раб. Грота. Наход. в Романовской галерее»³⁸.

Отмечу, что двойные рамы появились в галерее уже при ее создании, в 1845 г., и предназначались они как для портретов «в рост», так и для больших поколенных портретов. В упоминавшемся ранее списке 108 портретов, который получил А. Рыбаков для изготовления рам к ним, имеется ряд портретов, объединенных в тексте фигурной скобкой: «в рост» — Петра I и Екатерины I, Петра II и Анны Иоанновны, Павла I (великого князя) и Наталии Алексеевны и др., а также «поколенных» — Петра III и Екатерины II великой княжюю, Петра III и Елизаветы Петровны, Петра I и Екатерины I. Рядом с размерами этих портретов надпись: «вместе с багетом на середине»³⁹. Несколько таких двойных рам (но без планки посередине) в Эрмитаже можно увидеть на полотнах Д. Б. Тьеполо⁴⁰.

По традиции портреты «в рост» украшали рамы с более сложным, изысканным декором, чем у камерных портретов. Иначе был решен внутренний орнаментальный пояс: вместо круглых звеньев цепи здесь появились S-образные завитки и листочки. Угловые композиции дополнились ветками с листьями и цветами. Иначе были выполнены верхушки этих композиций. Наконец, особым образом были решены центральные композиции, имеющие элементы орнамента, характер-

³³ В экспозиции Эрмитажа находится еще одна рама от парадного портрета из Романовской галереи, в нее вставлен портрет Фридриха II кисти А. Пэна.

³⁴ В собрании Эрмитажа сохранили аутентичные рамы из Романовской галереи также два портрета кисти Ж. Л. Вуаля: Александра I в юности (ГЭ–1281) и вел. кн. Елены Павловны в детстве (ГЭ–1282). На фотографии начала XX в. на открытке издания Общины Св. Евгении отчетливо видно, на каком месте в Романовской галерее висели эти портреты в тот период.

³⁵ На акварели Э. П. Гау с видом южной половины Романовской галереи большие рамы изображены неотчетливо, что не позволяло сравнить их с сохранившимися рамами к парадным портретам из собрания ГЭ.

³⁶ В настоящее время портрет находится в Ивановском областном художественном музее (инв. № Ж-41). Портрет приписывался кисти Г. К. Гроота, л. А. Маркина атрибутировала его как портрет работы Б. Деннера (Маркина, 1999. С. 252).

³⁷ В настоящее время портрет вел. кн. Екатерины Алексеевны работы Г. К. Гроота находится в собрании ГРМ (Ж-5346).

³⁸ Дягилев, 1905. IV. Зал Имп. Елизаветы Петровны. Кат. 334–335.

³⁹ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 53–55.

⁴⁰ Полотна Д. Б. Тьеполо, которые вставлены в бывшие двойные рамы из Романовской галереи, — «Призвание Цинцинната к власти диктатора», «Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена», «Кориолан под стенами Рима», «Триумф полководца Мания Курия Дантата» (рама к этой картине была собрана из двух перерезанных двойных рам).

ные для русских рам елизаветинского времени. И только профиль рам к парадным портретам остался неизменным.

С большой долей уверенности можно предположить, что рама, по сей день украшающая в Эрмитаже портрет великой княжны Ольги Николаевны кисти К. Робертсон, создана А. Рыбаковым.

В 1846 г. А. Рыбаков выполнил рамы для трех копий с портретов великих княжон Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны работы Робертсон⁴¹. До 1860 г. копиянные портреты в рамках находились в Романовской галерее. В 1860 г. Александр II повелел переместить оригинальные портреты Их Высочеств великих княжон Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны «работы Г-жи Робертсон из бывшей столовой комнаты Главной половины Зимнего дворца в Романовскую галерею», а находившиеся в галерее копии портретов поместить в Эрмитажную кладовую⁴². Об этом перемещении «во вновь изготовленных каталогах и описях» были сделаны «надлежащие отметки»⁴³. Естественно, при замене портретов необходимо было поменять рамы, т. е. снять рамы с копий и надеть на оригинальные портреты. Однако копиянные портреты имели больший размер. В частности, размер копии портрета великой княжны Ольги Николаевны (по описи ИЭ № 5432) составлял 59 × 45 вершков⁴⁴, тогда как портрет Ольги Николаевны работы Робертсон (№ 4877) — 56 × 34 вершка⁴⁵. Поэтому созданные А. Рыбаковым рамы необходимо было немного уменьшить. Эту работу выполнил «позолотный мастер Леонтьев»⁴⁶. Мастер вырезал небольшие фрагменты рамы на вертикальных и горизонтальных листелях — на их гладких частях, между резными композициями. Затем склеил рамы, выполнил золочение.

В том, что в настоящее время на портрет великой княжны Ольги Николаевны надета рама, созданная А. Рыбаковым и позже переделанная Леонтьевым, можно убедиться при внимательном ее изучении. Даже на лицевой стороне рамы можно обнаружить следы ее уменьшения. Во-первых, в тех местах, где вырезаны фрагменты рамы, нарушен декор внутреннего (идущего по окну рамы) орнаментального пояса. Во-вторых, если внимательно присмотреться, на нижнем листеле можно заметить незначительные изломы плавно идущей линии контура рамы (на тягах). И наконец, в процессе бытования рамы на ее древесине сказались перепады температурно-влажностного режима, и в местах переделки рамы склеенные стыки слегка разошлись, разорвав левкас и позолоту.

Рамы из Романовской галереи дают представление о вкусах своего времени, имеют непосредственное отношение как к истории одного из интерьеров Эрмитажа, так и к истории музейной коллекции. Кроме того, прекрасно сохранившиеся

⁴¹ РГИА, ф. 472, оп. 17 (99/936), 1844–1870, д. 167, л. 64–65; АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1844–1847, д. 82, ч. I, л. 149, 110, 111–112.

⁴² АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1858–1864, д. 46, л. 168.

⁴³ Там же, л. 166, 163. — В каталоге британской живописи Эрмитажа указано, что портреты были перемещены в Романовскую галерею в 1862 г., в то время как они находятся там с 1860 г. (Ренне, 2009. С. 191–194).

⁴⁴ АГЭ. Описание картинам и плафонам, состоящим в заведывании II отделения Императорского Эрмитажа. Т. VI (Опись 1859–1929). Размеры двух других копиянных портретов: великой княжны Марии Николаевны (№ 5431) — 59 × 45 вершков; великой княжны Александры Николаевны (№ 5433) — 59 × 49 вершков.

⁴⁵ Ровинский, 1889. С. 250.

⁴⁶ АГЭ, ф. 1, оп. 2, 1858–1864, д. 46, л. 162.

рамы к парадным портретам из Романовской галереи — один из редких образцов обрамления парадного портрета в России⁴⁷.

Литература

- Дягилев С. 1905. *Каталог состоящей под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов*. СПб.: [Б. и.].
- Маркина Л. А. 1999. *Портретист Георг-Кристоф Грот и немецкие живописцы в России середины XVIII века*. М.: Памятники исторической мысли.
- Ренне Е. П. 2009. *Британская живопись XVI–XIX веков: каталог коллекции Государственного Эрмитажа*. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа.
- Ровинский Д. А. (сост.). 1889. *Подробный словарь русских гравированных портретов*. Т. IV. СПб.: Тип. Имп. Академии наук.

Статья поступила в редакцию 18 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Лысенко Оксана Александровна — ст. науч. сотр.; lysenko-oks@mail.ru

Picture frames from the Romanov Gallery of the Imperial Hermitage. To the history of creation and existence

O. A. Lysenko

The State Russian Museum,
4, ul. Inzhenernaya, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Lysenko O. A. 2019. Picture frames from the Romanov Gallery of the Imperial Hermitage. To the history of creation and existence. *The Issues of Museology* 10 (2), 161–171.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.203>

Picture frames still remain on the periphery for Russian specialists. As a result, the vast majority of these works of decorative art in museum collections remain unexplored, and paintings are often exhibited in random frames that curators have chosen to their taste. Experts also overlook the important fact that studying the history of frames can significantly expand the idea of interiors of past centuries in which they were an important part of the decoration. Of undoubted interest are the frames from the former imperial collections. A significant portion of these frames adorned the interiors of the Winter Palace and the Hermitage. Many picture frames were made by Russian carvers commissioned by the Imperial Court. In particular, these include frames for the gallery of portraits of the “Highest Persons of the Romanov Family,” an idea which obviously originated from Nicholas I. The emperor’s plan was large-scale: to present in the gallery portraits of all the ruling Romanovs together with their spouses and children. Work on the creation of the Romanov Gallery began in late 1844. In December the head of the 2nd department of the Hermitage, F. I. Labensky received orders to deliver to the Minister of the Imperial Court, Prince P. M. Volkonsky, “a register of all the family portraits of the Highest Persons located in the Hermitage and in all the Imperial Palaces.” The design for frames was created almost simultaneously. Its author, unfortunately, is unknown. In March 1845, in a business correspondence between Prince Volkonsky and Labensky, the creation of

⁴⁷ За помощь и поддержку в исследовательской работе над этой темой сердечно благодарю ст. науч. сотрудника ГРМ В. А. Кадочникову.

frames for the gallery was mentioned. 108 carved gilded frames for grand and small portraits of the gallery were made by master Alexander Rybakov. Today, many of these frames are in the collection of the Russian Museum and the Hermitage.

Keywords: frame, picture, picture frame, portrait, interior, Romanov gallery, Imperial Hermitage, carving, gilding, master, carver, museum.

References

- Dyagilev S. 1905. *Catalog of the historical and art exhibition of Russian portraits, arranged in the Tauride Palace, in favor of widows and orphans of fallen soldiers in battle under the Highest His Imperial Majesty the Emperor Sovereign Emperor*. St. Petersburg: [S. n.]. (In Russian)
- Markina L. A. 1999. *Portrait painter Georg-Christoph Grotto and German painters in Russia in the mid-18th century*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (In Russian)
- Renne E. P. 2009. *British painting 16th-19th centuries*. Catalog of the State Hermitage Museum. St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ermitazha Publ. (In Russian)
- Rovinskiy D. A. (comp.). 1889. *Detailed dictionary of Russian engraved portraits*. Vol. IV. St. Petersburg: Tip. Imp. Akademii nauk. (In Russian)

Received: August 18, 2019
Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Oksana A. Lysenko — Senior Researcher; lysenko-oks@mail.ru

Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг.

Л. А. Сыченкова

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Российская Федерация, 420008, Казань, ул. Кремлевская, 18

Для цитирования: Сыченкова Л. А. 2019. Культурное событие европейского масштаба: выставки древнерусского искусства в Германии 1926 и 1929 гг. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 172–186. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.204>

В статье рассматривается история выставок древнерусского искусства 1926–1929 гг. в Германии. Переосмысление истории триумфального успеха выставок проведено на основе анализа публикаций и писем участников и организаторов выставок. Переосмысление мемуарного и эпистолярного наследия Федора Шмита и Игоря Грабаря позволяет выявить неочевидные подтексты масштабных культурных проектов 1920-х гг. В статье показан вклад Ф. И. Шмита и возглавляемого им Государственного института истории искусств в организацию и проведение первой выставки 1926 г. в Германии. Рассматривается отношение русского немца Ф. Шмита к немецкой науке и культуре. Автор склоняется к версии, согласно которой выставка стала трагическим рубежом как в биографии ученого, так и в судьбе института. По мнению автора, между выставками 1926 и 1929 гг. существует генетическая связь и по тематике, и по составу участников. История выставки русских икон 1929 г. в интерпретации И. Э. Грабаря раскрывает отнюдь не однозначный образ ученого: не только талантливого искусствоведа, организатора реставрационного дела, но и функционера, сумевшего удачно вписаться в советскую систему. Для советских музейщиков выставки древнерусского искусства 1926 и 1929 гг. в Германии стали первыми шагами на пути приобретения опыта музейного маркетинга за рубежом. Уточняя круг и роль организаторов с российской и германской сторон, детали проекта, автор приходит к выводу, что выставки, несмотря на коммерческую составляющую, выполнили важную научно-просветительскую миссию, впервые масштабно представив за рубежом панораму многовекового развития русского искусства. Автор выдвигает предложение о необходимости привлечения широкого корпуса источников с немецкой стороны для изучения нового аспекта данной темы.

Ключевые слова: выставки древнерусского искусства 1926–1929 гг., Ф. Шмит, И. Грабарь, техника копирования, опыт музейного маркетинга, музейный мир России и Германии.

В 1926 и 1929 гг. состоялись два значительных культурных события в жизни Германии и СССР — выставки древнерусского искусства в Германии. Выставки долгое время не привлекали внимания историков русской культуры, историков антикварного рынка и музейщиков. Информация о выставках исходила от самих участников проектов: от Шмита, после его публикаций в журналах «Жизнь искус-

ства» (1926)¹, «Печать и революция» (1927)², из его писем и воспоминаний, а также из писем и автобиографии И. Э. Грабаря³. В научной литературе не рассматривался вопрос о связи между выставками 1926 и 1929 гг. в Германии. Написанные по горячим следам статьи Ф. Шмита и воспоминания И. Грабаря отражали их личное восприятие и описывали только внешние факты, не давая возможности представить объективную картину событий. Подлинная миссия выставок, их социокультурный контекст, последствия и, наконец, место в культурной жизни России и Германии 1920-х гг. оставались неисследованным сюжетом в российской историографии музейного дела.

Известно, что выставки имели грандиозный масштаб: на них было представлено полторы сотни произведений монументального искусства древнерусской живописи из музеев Новгорода, Пскова, Ярославля, Вологды, бывшей Троице-Сергиевой лавры, Владимира, Архангельска. За фасадом успеха выставок 1926 и 1929 гг., эмоционально описанного Ф. Шмитом и И. Э. Грабарем, таилась какая-то загадка. Чувствовалось, что существует не один, а несколько скрытых пластов информации и выставки имеют глубинную культурно-политическую подоплеку. Высказывалось предположение, что выставки были элементом в многоходовой игре между Германией и Россией. Возникали вопросы, на которые не было ответа в официальных публикациях. Первый вопрос: почему повезли древнерусское искусство именно в это время? Второй: почему начали показ с Германии? С этими вопросами был связан ряд других: каковы были истинные цели выставок? Какой интерес преследовали немецкие организаторы выставок? Какова роль отдельных участников и организаторов выставки? Кто финансировал проект с российской и германской сторон? И наконец, какие они имели последствия?

Спустя девять десятков лет после этих событий пришло время ответить на все эти вопросы. Итак, первый вопрос: о времени проведения выставок. Период с 1926 по 1929 г. — это период сложной международной обстановки, когда установилось напряженное затишье после Первой мировой войны. В таких условиях выставки можно рассматривать как попытку установить культурный мост между Россией и Германией с надеждой на улучшение отношений.

Что касается второго вопроса, то выбор Германии для начала огромной музейной операции по представлению Европе русского искусства, и прежде всего икон, был вызван причинами политического порядка. Советские организаторы побоялись начинать показ с Парижа, поскольку в этом городе было большое скопление белоэмигрантов, которые могли устроить антисоветские акции протеста.

Внешне все обстояло красиво: выставки были сигналом к возобновлению контактов в области искусства между Россией и Германией. Советские музейщики к середине 1920-х гг. могли продемонстрировать западному миру многовековое наследие — памятники древнерусской культуры и уникальный опыт их реставрации, методику факсимильного воспроизведения фресок, копирования древних икон, — как ни парадоксально, на фоне укрепления тоталитарного режима, сопровождавшегося разрушением классово чуждых памятников культуры.

¹ Шмит Ф. И., 1926б. С. 6.

² Шмит Ф. И., 1926а. С. 78–83.

³ Грабарь, 1977.

Несмотря на уничтожение огромного количества православных памятников в рамках монументальной пропаганды, насаждения идеологии Пролеткульта, интерес ученых и музейщиков к древнерусской культуре, русской фреске и иконе сохранялся. «Оказавшись на Западе в разгар антисоветской кампании, живописующей ужасы разграбления Русской православной церкви, иконы должны были выполнить роль советского культурного атташе и политагитатора»⁴.

Первая выставка торжественно открылась 3 ноября 1926 г. в Берлине. На церемонии открытия присутствовали полпред СССР Н. Н. Крестинский⁵, министр народного просвещения Пруссии проф. Карл Генрих Беккер⁶, сделавший доклад об историческом значении Византии для Европы.

Во время работы выставки русский музейщик, искусствовед, византист по первой специализации Федор Шмит много общался с коллегами: немецкими профессорами И. Г. Шефером (I. H. Schafer)⁷, К. Витом (K. Witte)⁸, П. Клеменом (P. Clemen)⁹, ассистентом Института истории искусств в Бонском университете Др. Бруслеем, кельнским знатоком и коллекционером местных древностей К. Зилигманном (Siligmann)¹⁰. Из перечисленного Ф. Шмитом списка фамилий видно, что с немецкой стороны выставку принимали представители высшего эшелона научного и музейного сообщества Германии первой половины XX в.

Ф. Шмит в своей переписке отмечал, что ГИИИ¹¹ неожиданно дал повод к демонстрации симпатии к СССР, и полпред Крестинский выразил ему «удовлетворение предприятием»¹². Публика усердно посещала выставку (по будням на ней бывало по 150–200 человек, по воскресеньям — около 300). В связи с выставкой читались лекции о древнерусском искусстве в большой аудитории Государственной искусствоведческой библиотеки¹³. Надо упомянуть, что сопроводительные лекции были важной просветительской составляющей данного проекта. Лекции вызывали интерес не только у рядовых посетителей, но и у представителей научного и музейного сообщества Европы. Например, на лекцию, которую читал Ф. Шмит 15 ноября, при-

⁴ Осокина, 2018. С. 234.

⁵ Крестинский Николай Николаевич (1883–1938) — с октября 1921 г. полпред Советского правительства в Германии, в 1930 г. — заместитель наркома иностранных дел СССР.

⁶ Беккер (Becker) Карл Генрих (1876–1933) — немецкий государственный деятель и исламовед. В 1921 и 1925–1930 гг. — министр культуры Пруссии.

⁷ Шефер Иоганн Генрих (Johann-Heinrich Schäfer) (1868–1957) — немецкий египтолог, лингвист, работал в египетском отделении Берлинского музея. В 1914 г. опубликовал исследование о причинах безгласности финикийского алфавита.

⁸ Вит Карл (1891 г.р.) — немецкий искусствовед, специалист по искусству Средневековья и Востока (Япония, Китай), директор Кельнского музея прикладного искусства.

⁹ Клемен Пауль (1866–1947) — немецкий историк искусства, специализировался по средневековому искусству, проф. истории искусства и литературы в Академии искусств Дюссельдорфа (с 1898 по 1936 г.); в 1902 г. основал Институт истории искусств в Боннском университете.

¹⁰ Шмит Ф. И., 1926а. С. 79.

¹¹ ГИИИ — Государственный институт истории искусства, научно-исследовательское и образовательное учреждение, основанное в 1912 г. графом В. П. Зубовым на его собственные деньги в его собственном доме по образцу немецкого Института истории искусств во Флоренции. С 1920 по 1924 г. РИИИ — Российский институт истории искусства, затем с 1924 по 1931 г. — ГИИИ. В 1931 г. присоединен к Ленинградскому отделению Государственной академии искусствознания.

¹² Шмит Ф. И., 1926а. С. 79.

¹³ Речь идет, вероятно, о Берлинской библиотеке искусств, основанной в 1867 г. и переименованной в 1924 г. в Государственную библиотеку искусств.

ехали профессор Хазелов¹⁴, ректор Кильского университета, и ученые из Турина¹⁵. Ф. Шмит не сопровождал выставку в Кельн, Кенигсберг и Гамбург, а отправился читать лекции о древнерусском искусстве по приглашению Боннского, Кельнского и Кенигсбергского университетов. Положительные отзывы о лекциях, которые прошли при полных аудиториях, получили отражение в местной прессе¹⁶.

Знакомясь с музейными коллекциями немецких городов, Ф. Шмит убедился в том, что копии в Боннском музее выполнены не в натуральном размере и не в факсимильном воспроизведении. Немецкие профессора признали, что система консервации и копирования в ГИИИ — лучшая в мире. Благодаря неумолимой любезности немецких профессоров и музейщиков, как отмечал Ф. Шмит, ему удалось удовлетворить свою давнюю страсть: познакомиться с лучшими музейными коллекциями германских музеев и частных собраний¹⁷. Его интересовали вопросы организации музейного дела в Германии. Изучение зарубежного опыта способствовало формированию у Ф. Шмита его собственной концепции музейного дела¹⁸.

Германия 1926 г. ошеломила Ф. Шмита. Предыдущие его впечатления о Германии были впечатлениями военнопленного в годы Первой мировой войны. Теперь Ф. Шмит увидел резкий контраст между Германией 1914 и 1926 гг. и, конечно, общий уровень жизни немцев, значительно отличавшийся от повседневности советских граждан. 14 октября 1926 г. Ф. Шмит сообщал из Берлина: «...огромные надписи зажигаются и потухают, переливаются из цвета в цвет, что-то кружится, танцует... чёт знает что! Автомобили, трамваи, автобусы, подземки, надземки и прочее. Сплошная толпа одетых, веселых людей. Сверкающее кино, кафе, бары и пр. А в барах танцуют совсем (совсем!) обнаженные женщины. <...> А в газетах тревожные сообщения... о громадной демонстрации коммунистов, ...отчеты о кровавых драках в прусском парламенте. А на окраинах бунт безработных, бунт голодных»¹⁹.

Ф. Шмит восторгался успехами немцев в организации жизни. В письмах своему ученику Б. С. Бутнику-Северскому он замечал: «А все-таки немцы молодцы! Вылезли, благодаря своей и выдержке и энергии из хаоса. Внешне жизнь упорядочилась»²⁰. В письме из Ленинграда от 1 января 1927 г. Ф. Шмит подводил итог своему пребыванию в Германии: «У меня было столько хлопот с этой выставкой копий произведений древнерусской монументальной живописи, которая должна была пройти блестяще и прошла блестяще. <...> Вернулся страшно усталый, но вместе с тем все-таки освеженный. Удивительно приятно в течение и некоторого времени из высокопоставленного, но ни в чем неуверенного советского ученого превратиться в общепризнанного почетного гостя, которого никакие Федоровы-Давыдовы и Беспаловы не травят. Может быть, со временем, там бы и скучно стало: я-то со своими привычками и взглядами среди консервативных и ужасно узких немецких профессоров ужиться надолго никак, конечно, не могу. Но на время — приятно. Массу мне надарили книг. Кое-что я и сам купил (насколь-

¹⁴ Другие сведения о Хазелове найти не удалось.

¹⁵ Научный архив Института истории материальной культуры РАН (г. Санкт-Петербург), ф. 55, д. 47; Шмит П. Ф., 1977. С. 122.

¹⁶ Там же. С. 122.

¹⁷ Шмит П. Ф., 1926а. С. 79.

¹⁸ Ананьев, 2012. С. 187–193.

¹⁹ Шмит П. Ф., 1977. С. 122.

²⁰ Там же. С. 123.

ко хватило денег). Все по средневековой Европе, все-таки в связи с большой историей русского искусства, которую так надо будет написать. Я чрезвычайно занят, мыслью о связях между романским и русским искусством и разграничением между византийским, романским, русским и т. д.»²¹.

На отношении Ф. Шмита к Германии и немецкой культуре надо остановиться особо. Федор Иванович Шмит, урожденный Федор Карл Эрнест Шмидт (нем. Schmidt) был русским немцем, воспитанным в немецкой семье, усвоил с детства характерную немецкую педантичность, организованность, умение четко обозначать цели и следовать им. Немецкий язык был для него родным, и он пользовался им во время общения с немецкими коллегами и при изучении научной литературы. С 1906 по 1927 г. Ф. Шмит сделал более десяти публикаций на немецком языке, среди которых были четыре рецензии на работы германских, австрийских искусствоведов и византинистов, шесть собственных научных статей. Ф. Шмит высоко ценил германскую культуру, научный потенциал немцев, но оставался патриотом России. Дважды имея возможность переехать в Германию, он предпочел остаться в России. Первый раз это случилось в 1914 г., когда он, находясь с женой на лечении в Рейнце, оказался в немецком плену. Он сознательно отклонил предложение остаться работать в Берлинском университете. Свое отношение к немецкой науке и культуре он отразил в воспоминаниях 1915 г.: «Германия... как культурная сила нигде в мире не пользовалась таким культурным авторитетом как в России. О культурном престиже Германии и говорить нечего. Мы все в теории вздыхали. Ах, Франция, нет в мире лучше края! А учиться наша молодежь ехала не во Францию, а в Германию; а те, кто оставался дома, учились по германским книгам. Наши дамы запасались последними парижскими модами в магазинах Берлина или Франкфурта»²².

Описывая свое освобождение, Шмит признавался: «Я должен засвидетельствовать, что меня спасали от тюрьмы деятели Германского археологического института, членом которого я был избран года два тому назад. Мало того, эти же господа (лично знаком я был только с одним из них — директором старого Берлинского музея Т. Вигандом²³) ссужали меня деньгами, добивались разрешения приехать из Бреславля в Берлин (причем поручились за меня), дали мне в Берлине возможность работать в Королевской библиотеке и в музеях»²⁴.

Второй раз Ф. Шмит имел возможность переехать в Германию уже после революции, о чем его просила супруга — этническая немка²⁵, но он вновь отказался, поверив новой власти, что закончилось для него трагически.

В «Записках военнопленного» 1915 г. Ф. Шмит упоминает факт аналогичного спасения русского историка Н. И. Кареева профессором Берлинского университета Теодором Шиманом²⁶.

²¹ Там же. С. 123.

²² Шмит Ф., 1915. 19 янв.

²³ Виганд Теодор (1864–1936) — немецкий археолог, член Прусской академии наук, иностранный член-корреспондент Академии наук СССР (1927).

²⁴ Шмит Ф., 1915. 18–31 янв.

²⁵ Павла Станиславовна, урожденная Шпер. Они венчались в 1904 г. в лютеранской церкви Св. Екатерины на Васильевском острове в Санкт-Петербурге.

²⁶ В воспоминаниях Н. И. Кареева о немецком плене действительно есть упоминание о Т. Шимане, который помог ему преодолеть полицейские формальности. См.: Кареев, 1915. С. 14–15.

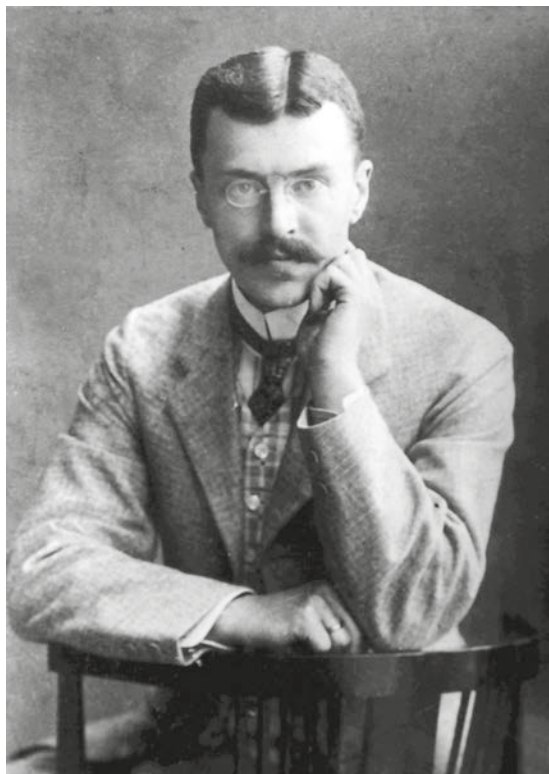


Рис. 1. Федор Шмит, 1920-е годы

Нам представляется, что о личности Т. Шимана в связи с историей выставок следует сказать особо. Т. Шиман был непростой фигурой, именно он сыграл ключевую роль в создании Германского общества по изучению России, которое с немецкой стороны участвовало в организации выставок 1926 и 1929 гг. Т. Шиман был балтийским немцем, родился в 1847 г. в Курляндской губернии (Литва) Российской империи. Он был полной противоположностью Ф. Шмита по убеждениям и взглядам. Т. Шиман ощутил на себе процесс русификации Прибалтики, боролся за сохранение привилегий и культурную автономию немцев в имперской России, эмигрировал в Германию — это рано сформировало в нем негативные представления о России. Т. Шиман получил историческое образование в Ревельском (Тартуском) университете, в 1887 г. переехал в Берлин, где вскоре получил должность приват-доцента по кафедре средневековой и новой истории Берлинского университета. После первой русской революции 1905–1907 гг. Т. Шиман превратился в непререкаемый авторитет при дворе Вильгельма II, германского императора и короля Пруссии (1888–1918), в Министерстве иностранных дел, военной академии и генералитете, в консервативно-монархических кругах университетской профессуры, имперской прессе не только как знаток русской истории, но и как эксперт по вопросам европейской политики. Взгляды Т. Шимана находили отклик в кругах, формирующих внутреннюю и внешнюю политику Германии²⁷. Такие фигуры стояли за организаторами выставки со стороны Гер-

²⁷ Бородин, 2013. С. 91–93.

мании. Понятно, что это были люди, имевшие разные мировоззренческие позиции, и не все из них, надо думать, любили Россию.

Выставка была построена частично на материале, предоставленном копировальной и реставрационной мастерскими ГИИИ, сотрудники которого воспринимали успех выставки не так однозначно, как директор института Ф. Шмит. В возглавляемом институте у него были как друзья, так и враги. Друзей было немного, это сотрудники копировальной мастерской ГИИИ Лидия Александровна Дурново (1885–1963) и Татьяна Сергеевна Щербатова (1905–2000). Надо отметить, что мастерская ГИИИ параллельно с Русским музеем проводила большую работу по реставрации древнерусских памятников, фресок и икон Новгорода и Пскова, Л. А. Дурново разработала уникальную методику копирования фресок в аутентичной технике, получившую позднее широкое научное признание²⁸. Врагов у Ф. Шмита в ГИИИ было значительно больше, чем друзей, и во время его отсутствия они, конечно, не дремали. Были враги номенклатурного плана, рвавшиеся к власти Я. А. Назаренко и его ученик А. Я. Андрузский. О части врагов Ф. Шмит, возможно, не догадывался, именно они подливали масла в огонь. По мнению искусствоведа Н. И. Толмачевской (1889–1975), директор использовал свой административный ресурс и повез выставку вместо нее²⁹. По данному поводу можно сказать одно: тема выставок была близка Ф. Шмиту. Еще в 1919 г. в Харькове у него вышла книга «Искусство древней Руси, Украины», в которой он рассматривал историю древнерусских памятников. Известно, что Ф. Шмит много и систематически изучал вопросы реставрации памятников древнерусской культуры, принимал участие в их сохранении. В начале 1920-х гг. он возглавлял Комиссию по спасению и реставрации храма Св. Софии в Киеве. Более того, у него было свое представление о месте русской культуры в системе мировой истории культуры.

Судя по письмам Шмита из Германии 1926 г., он «прекраснодушно замышлял продолжить культурный обмен»³⁰. Как музейщик и ученый Ф. Шмит наивно полагал, что выставка имеет чисто культурно-просветительский характер и никакого иного подтекста у этого проекта не было. «Шмит указывает, что в СССР Институт — “единственное учреждение”, которое занимается изучением и копированием древних фресок, и что Институту удобно этим заниматься, поскольку в Ленинграде находится богатейшее собрание древних фресок и икон, а также «ввиду близости главнейших центров древнерусского искусства (Старой Ладogi, Новгорода, Пскова и др.)»³¹. Однозначно известно лишь то, что Ф. Шмиту успех выставки друзей и соратников в возглавляемом им институте не прибавил, а врагов появилось еще больше. Уже в 1926 г. в одном из документов ГИИИ был поднят вопрос «о самом идеологическом смысле» подобных мероприятий³².

Из всех известных свидетельств можно заключить, что первая выставка 1926 г. имела культурно-просветительский характер, ее можно рассматривать как первый шаг в установлении культурно-дипломатических мостов между Советской Россией и Германией.

²⁸ Малкин, 1995. С. 260–268.

²⁹ Зубов, 2004. С. 140.

³⁰ Кумпан, 2014. С. 571.

³¹ Там же. С. 571.

³² Там же.

Вторая выставка 1929 г., состоявшаяся через три года после первой, была еще более грандиозной.

В сентябре 1928 г. И. Грабарь изложил концепцию выставки в служебной записке А. М. Гинзбургу «В Госторг. Контору по скупке и продаже антикварных изделий». Осведомившись о намерении Нарпроторга поставить в широком масштабе дело реализации на зарубежном рынке наших богатых иконных фондов, И. Грабарь предлагал провести следующие подготовительные мероприятия для создания «моды» на русскую икону, среди таких мероприятий он называет выпуск книг, снабженных репродукциями, и организацию выставок в Берлине, Париже, Лондоне, Нью-Йорке. Его предложения основывались на изучении антикварного опыта Западной Европы. «Выставка должна быть реализована под флагом наших достижений в области реставрации, а не просто выставка икон, почему организатором ее должен быть ЦГРМ³³ совместно с ВОКСом³⁴, выставка должна состоять как из образцов высшего музейного порядка, подлежащих возвращению обратно, так и из образцов такого же музейного значения, могущих быть по закрытию выставки, но не во время ее функционирования, реализованными»³⁵.

Далее в «Записке» И. Грабаря обосновывалась денежная выгода выставки, предлагалась калькуляция. Издание книги «должно быть рассчитано на самокупаемость. Предварительные расходы по изданию — 5000 рублей». Для покупки икон на частном рынке «следует ассигновать 10 000 рублей, которые принесут тройное количество, притом в валюте»³⁶. Это было чрезвычайно важно: Советское государство остро нуждалось в валюте для поддержания финансового положения в стране.

С 14 февраля по 25 марта 1929 г. Ф. Шмит был командирован в Берлин и Кельн в составе делегации Народного комиссариата просвещения РСФСР для сопровождения выставки «Памятники древней живописи. Русские иконы XIII–XVIII вв.», возглавляемой И. Э. Грабарем³⁷. Организаторами выставки с советской стороны были Наркомпрос РСФСР и Главная контора Госторга РСФСР по скупке и реализации антикварных вещей, с немецкой стороны — Германское общество по изучению Восточной Европы. Советские организаторы в предварительно утвержденную смету расходов на проведение выставок не укладывались. «На организацию выставки, включая на собирание, упаковку, транспортировку и страховку икон, а также по рекламе и по другим статьям выставочной техники, следует иметь в виду 20 000 рублей»³⁸. Итак, суммы были заложены серьезные, учитывая стоимость рубля в 1920-е гг.

Церемония открытия второй выставки в Германии 1929 г. была не менее торжественной, чем первая (рис. 2).

³³ ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские.

³⁴ ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, советская общественная организация, основанная в 1925 г.

³⁵ Грабарь, 1977. С. 179.

³⁶ Там же.

³⁷ Грабарь, 1929.

³⁸ Грабарь, 1977.



Рис. 2. Церемония открытия выставки древнерусского искусства 1929 г. в Берлине

Первый справа — И. Грабарь, за ним во втором ряду — И. И. Лоренц, рядом с Грабарем — Н. Н. Крестинский, в центре — Г. Ионас и Г. К. Беккер. Второй справа — М. Либерман, крайний слева — В. Ветцольд (Грабарь, 1977. С. 96–97).

С немецкой стороны выставку открывал председатель германского общества по изучению Восточной Европы проф. Отто Фридрих Шмидт³⁹, потом выступил министр просвещения К. Г. Беккер, который говорил около получаса «о выставке как о европейском событии»⁴⁰. Фото с открытия выставки 1929 г. отражает представительный состав участников⁴¹.

³⁹ Шмидт Отто Фридрих (1860 г.р.) — доктор философских наук и юриспруденции, министр народного просвещения Германии до революции, член берлинской Академии наук.

⁴⁰ Грабарь, 1977. С. 183.

⁴¹ Лоренц Иван Леопольдович (1890–1941) — советский дипломат, в 1929 г. 1-й секретарь полпредства СССР в Германии; Ионас Ганс (нем. Jonas Hans, 1883–1931) — генеральный секретарь Немецкого общества по изучению Восточной Европы (Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde, DGO) с 1922 по 1930 г.; Либерман Макс (нем. Max Liebermann, 1847–1935) — немецкий художник-график еврейского происхождения, считается одним из главных представителей немецкого импрессионизма; Ветцольд Вильгельм (1880–1945) — немецкий искусствовед, в 1927–1933 гг. генеральный директор берлинских государственных музеев.



Рис. 3. На выставке древнерусского искусства в Кельне, 1929 г.

Третий слева (в профиль) — бельгийский писатель и публицист Жюль Дестре, с декабря 1919 по ноябрь 1920 г. министр по вопросам науки и культуры Бельгии, в 1920-е гг. неоднократно представлял Бельгию в различных комиссиях Лиги Наций по вопросам культуры; рядом с ним в центре группы — Конрад Аденауэр, обер-бургомистр Кельна, в 1949–1963 гг. федеральный канцлер ФРГ; самый высокий — греческий искусствовед и фольклорист Эврипид Фундукидис, и.о. генерального секретаря Международного бюро музеев; третий справа (с усиками) — Федор Шмит (Ананьев, 2002).

По оценкам И. Грабаря, в Берлине и Кельне выставку посещали в среднем по 1,5 тыс. человек в день. В Гамбурге побывало более 7 тыс. посетителей⁴². Интерес публики был огромен: приезжали посетители со всей Германии и ближайших стран. На выставке 1929 г. были распроданы тысячи каталогов. Встречающая сторона устраивала пышные приемы, банкеты, их посещали важные персоны, на открытии выставки звучала классическая музыка. Документальным свидетельством высокого приема русской делегации в Германии на выставке 1929 г. стала фотография, опубликованная в журнале «Museum»⁴³ (рис. 3).

Для выставок были предоставлены самые лучшие музейные пространства. Так, в Берлине и Кельне выставка была размещена в помещениях городских музеев художественной промышленности⁴⁴. «В Мюнхене выставка икон была устрое-

⁴² Осокина, 2018. С. 235.

⁴³ Фото было опубликовано в журнале «Museum» 1929 г. Впервые переиздано В. Г. Ананьевым.

⁴⁴ Грабарь, 2001. С. 294, 299.

на в актовом зале Академии художеств. На стенах, украшенных тканями копиями с гобеленов Рафаэля, прекрасно выделялись древние иконы. Лучшей обстановки трудно было выдумать для них»⁴⁵. Такой оригинальной экспозиции выставки могли бы позавидовать и современные музейщики.

На выставке были представлены в копиях шедевры Древней Руси из Ростова, Твери, из музея бывшего Донского монастыря, музея Александровской слободы, Исторического и Русского музеев. В залах были вывешены иконы «Богоматерь Владимирская», «Спас Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля, «Св. Дмитрий Солунский» (фрагмент) из Успенского собора в Дмитрове, «Богоматерь Оранта» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, «Ангел Златые власы», а также копия знаменитой «Святой Троицы» Андрея Рублева из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры⁴⁶. Грабарь, который вместе с реставратором Е. И. Брягиным⁴⁷ лично сопровождал выставку в Германию, с восторгом писал жене об успехе: «Дорогая Валя, ну, открыли! Да еще как открыли! С чертовской помпой. Чертовски нарядно вышло. Ничего подобного мы конечно и сами в России еще не видали, и вот нужно же было в Германию приехать, чтобы это увидеть. Стена прямо против входа так эффектна, что прямо дух захватывает. На ней в центре “Избранные святые” Третьяковской галереи; слева и справа по архангелу из Деисусного чина Ярославского Спасского монастыря, дальше слева “Троица” Чирикова (копия с рублевской и, заметьте, с указанием имени автора. — Е. О.), левее “Премудрость созда себе Храм” и “Сошествие во ад” рублевские (sic!); справа “Знамение” кашинское, правее “О Тебе радуется” дмитровское и “Воскрешение Лазаря” тверское» (Кельн, 21 марта 1929)⁴⁸.

Об интересе к выставке свидетельствовали факты приезда искусствоведов со всех уголков Германии.

В письме от 5 апреля 1929 г. из Кельна И. Грабарь сообщал: «Сегодня перед закрытием уйма публики была. Клемен (знаменитый археолог, автор многочисленных публикаций о древних пиренейских фресках) приехал из Бонна... больной, встав с постели вопреки запрещению врачей: “Чёрт с ними, подохну, да увижу”, говорит. Потешный. И сейчас же назад уехал»⁴⁹.

В Германии И. Грабарь сам водил экскурсии и читал лекции о древнерусской живописи в залах выставки и научных сообществах. Как справедливо замечают современные исследователи, И. Грабарь использовал выставки для установления научных связей и упрочения своего международного статуса. Он делал себе имя.

Всего один раз в письмах 1929 г. И. Грабарь со снисходительной интонацией упоминает о Ф. Шмите: «Был и Ф. И. Шмит, бродил как тень. Но был и основатель “Шмитовского” института бедный Зубов, очень плохо одетый и бедствующий»⁵⁰. Вот это да! Ф. Шмит и В. Зубов встретились в Германии спустя пять лет после бегства последнего из Советской России. Положение обоих понятно, граф В. П. Зубов — потомок известного дворянского рода, оставил в России всю собственность,

⁴⁵ Грабарь, 2001. С. 297.

⁴⁶ Grabar, 1928–1930. P. 3–9.

⁴⁷ Александр Иванович Брягин (1888–1949) — советский художник-миниатюрист и реставратор иконописи.

⁴⁸ Осокина, 2018. С. 235.

⁴⁹ Грабарь, 1977. С. 203.

⁵⁰ Там же. С. 184.

в том числе и здание ГИИИ. Федор Шмит в 1929 г. не мог себя чувствовать хорошо, он ощущал травлю со всех сторон: завистников в институте, критиков-марксистов, русских ученых-германофобов. Буквально через год он будет снят с поста директора, затем — арест, ссылка и расстрел в 1937 г. Интересный факт: ни В. П. Зубов, ни Ф. Шмит о своей встрече в Германии не писали. Что они могли сказать друг другу?

В «Автобиографии» И. Э. Грабаря говорится о том, что выставку высоко оценивали светила европейской византистики. Можно предположить, что И. Грабарь имел в виду византистов Шарля Диля и Габриэля Милле, с которыми поддерживал контакты⁵¹. Нам известны только единичные отзывы немецких специалистов о выставке⁵².

Итак, остался один вопрос: о том, кто оплачивал данное мероприятие. Понятно, что подготовка и проведение выставки требовали огромных средств. Откуда такие деньги у России, переживавшей разруху после Гражданской войны? Кто финансировал столь грандиозное мероприятие?

Ответы на вопросы, которые были поставлены в начале статьи, были получены сегодня благодаря архивным исследованиям историков и литературоведов. Вопросам финансовой обеспеченности проекта посвящена новая солидная монография историка Е. Н. Осокиной, которая благодаря поддержке международных грантов провела тщательные разыскания в архивах России, Европы и США. Автор монографии «опровергает и спекулятивные утверждения о том, что экспонаты первой советской иконной зарубежной выставки 1929–1932 годов... были проданы за границей. История этой выставки, поистине детективный сюжет, свидетельствует, что, хотя попытки продать предпринимались, все экспонаты вернулись в СССР»⁵³.

Музейщики и искусствоведы долгое время избегали говорить о политическом и коммерческом подтексте выставок. Умалчивали о том, что выставки в Германии были действительно одним из звеньев полномасштабной политики организации рекламы для продажи русского искусства за границей. «Советским правительством двигала не любовь к искусству, а валютная нужда. Но результатом этой деятельности стало если не зарождение, то, несомненно, развитие мирового интереса к русской иконе, появление новых коллекционеров и антикваров»⁵⁴.

Можно ли сформулировать, определить главную миссию или цель выставок древнерусского искусства 1926 и 1929 гг.? Искусствоведы и музейщики, такие как Ф. Шмит, полагали, что выставка имела научно-просветительские цели, это один из поводов демонстрации европейцам панорамы многовекового развития русского искусства, школ и направлений из разных музеев, из собраний монастырей, новых технических методик реставрации и копирования. Для других выставки — это коммерческий проект, способ рекламы икон для создания нового культурного продукта на художественно-антикварном рынке Европы. В конечном счете это был

⁵¹ Грабарь, 2001. С. 299.

⁵² В 1929 г. о выставке икон появилась статья Филиппа Швейнфурта, специалиста по средневековому искусству, в «Bresslauer Zeitung», выходящей в Бреславле (ныне — Вроцлав, Польша).

⁵³ Осокина, 2018. С. 9.

⁵⁴ Там же. С. 10.

один способ добывания валюты для СССР в условиях золотовалютного кризиса. Несмотря на сочетание научно-просветительских и коммерческих целей, выставки 1926 и 1929 гг. были заметным явлением в музейном мире Германии и Советской России и крупным культурным событием для Западной Европы 1920-х гг. Для советских музейщиков выставки древнерусского искусства 1926 и 1929 гг. в Германии стали первыми шагами по приобретению опыта музейного маркетинга за рубежом.

Нельзя сказать, что тема выставок закрыта и мы сегодня знаем о них все. Последствия выставок для интеллектуального и музейного сообщества Германии остаются неисследованными. Для полноты картины требуется уточнение вопроса о том, насколько выставки икон расширили представления немцев не только о русской технике реставрации и копирования, но и о русской культуре в целом, стимулировали развитие исследований о русской иконе в германском и европейском искусствоведении⁵⁵.

Освещение данного аспекта истории выставок 1926 и 1929 гг. предполагает проведение специального исследования с привлечением широкого корпуса источников с немецкой стороны: рецензий, опубликованных в немецкой прессе тех лет, воспоминаний участников событий (ученых, коллекционеров, музейщиков), документов Германского общества по изучению Восточной Европы и т.д. Возможно, немецкие национал-социалисты на всю эту игру смотрели иначе, уже тогда вынашивая планы реванша и разграбления культурных ценностей в России, которые будут предприняты через 11 лет после успеха выставок русских икон в Германии. Отнюдь не случайно Т. Шиман, немецкий историк, родившийся в России, оказывал любезности русским профессорам, находившимся в плену во время Первой мировой войны. Конечно, нельзя упрощать отношение к русскому искусству со стороны разных слоев германского общества, в котором, кроме русофобов и нацистов, были подлинны интеллигенты, представители классической немецкой культуры. Немецкие искусствоведы и медиевисты 1920-х гг. благодаря выставкам открыли для себя культурное наследие Древней и средневековой Руси.

Литература

- Ананьев В. Г. 2012. Федор Иванович Шмит и сборник «Музеи: международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931): у истоков «музейной революции». *Вопросы музеологии* 2: 187–193.
- Бородин С. В. 2013. Институциональное формирование германского руссиеведения. *Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология* 3: 90–94.
- Грабарь И. Э. 2001. *Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках*. М.: Республика.
- Грабарь И. Э. 1929. Музеи и выставки в Германии. Выставка Лейбля. *Красная панорама* 32: 13–14.
- Грабарь И. Э. 1977. *Письма 1917–1941 гг.* М.: Наука.
- Кумпан К. А. 2014. Институт истории искусств на рубеже 1920-х–1930-х гг. *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По материалам архивов. Сб. статей. Сост. М. Э. Маликова*. СПб.: Новое литературное обозрение: 8–128.
- Малкин М. Г. 1995. К истории становления и развития мастерской реставрации древнерусской живописи. *Государственный Русский музей. Из истории музея*. Сб. статей и публикаций. СПб.: Государственный Русский музей. <http://restoration.rusmuseum.ru/rest-malkin--resoration1.htm> (дата обращения: 12.08.2019).

⁵⁵ В 1930 г. в Гааге вышла книга Ф. Швейнфурта «История русской живописи в Средние века». Можно считать, что выставка подтолкнула ученого к изучению древнерусского искусства (Schweinfurth, 1930).

- Осокина Е. А. 2018. *Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи. 1920–1930-е годы*. М.: Новое литературное обозрение.
- Шмит П. Ф. 1977. *Жизнь Ф. И. Шмита. Воспоминания об отце*. Ч. 1–2. Л.
- Шмит Ф. 1915. *Записки военнопленного. Южные края*. Харьков.
- Шмит Ф. И. 1926а. Выставка копий древнерусской монументальной живописи в Берлине (ноябрь–декабрь 1926 г.). *Печать и революция* 3: 79–83.
- Шмит Ф. И. 1926б. О выставке древнерусской монументальной живописи в Берлине. *Жизнь искусства* 7: 6.
- Grabar I. E. 1928–1930. *Kunstschule des alten Pskov. Zur Frage der Dezentralisierung, Lokalisierung des künstlerischen Nachbes von Byzans. Zeitschrift für bildende Kunst* 1: 3–9.
- Schweinfurth Ph. 1930. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haag: Nijhoff.

Статья поступила в редакцию 21 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Сыченкова Лидия Алексеевна — д-р ист. наук, доц.; l.sichenkova@yandex.ru

European cultural event: Exhibitions of old Russian art in Germany in 1926 and 1929

L. A. Sychenkova

Kazan (Volga region) Federal University,
18, ul. Kremlevskaya, Kazan', 420008, Russian Federation

For citation: Sychenkova L. A. European cultural event: Exhibitions of old Russian art in Germany in 1926 and 1929. *The Issues of Museology*, 10 (2), 172–186.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.204>

The article deals with the history of exhibitions of old Russian art in 1926–1929 in Germany. Rethinking the history of the triumphal success of exhibitions is based on the analysis of publications and letters of participants and organizers of exhibitions. Reinterpretation of the memoirs and epistolary legacy of Fyodor Schmit and Igor Grabar reveals the non-obvious subtexts of large-scale cultural projects of the 1920s. The article shows the contribution Of F. I. Schmidt and the State Institute of Art History headed by him in the organization of the first exhibition in 1926 in Germany. The article considers the attitude of the Russian German F. Schmit to German science and culture. The author is inclined to the version that the exhibition was a tragic frontier, both in the biography of the scientist and the institute's fate. According to the author, between the exhibitions of 1926 and 1929 there is a genetic relationship, both on the subject and on the composition of the participants. The history of the exhibition of Russian icons in 1929 in the interpretation Of I. E. Grabar does not reveal a definitive image of the scientist: not only a talented art historian, organizer of the restoration business, but also a functionary who managed to fit into the system. For Soviet Museum workers, exhibitions of old Russian art in 1926 and 1929 in Germany were the first steps to gain experience in Museum marketing abroad. The author comes to the conclusion that the exhibition, despite the commercial component, performed an important scientific and educational mission. For the first time, on this scale, a panorama of the centuries-old development of Russian art abroad was presented. The author proposes the need to involve a wide range of sources from the German side to study a new aspect of the topic.

Keywords: exhibitions of ancient art 1926–1929 years, F. Schmitt, I. Grabar, the technique of copying, experience of museum marketing, Museum world of Russia and Germany.

References

- Anan'ev V. G. 2012. Fyodor Ivanovich Schmidt and the collection "Museums: an international study on the reform of public galleries" (1931): at the origins of the "Museum revolution". *Voprosy muzeologii* 2: 187–193. (In Russian)
- Borodin S. V. 2013. Institutional formation of German Russian studies. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Ser. Istorii i filologiya* 3: 90–94. (In Russian)
- Grabar I. E. 1928–1930. Kunstschule des alten Pskov. Zur Frage der Dezentralisierung, Lokalisierung des künstlerischen Nachlbes von Byzans. *Zeitschrift für bildende Kunst* 1: 3–9.
- Grabar I. E. 1977. *Letters of 1917–1941*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Grabar I. E. 2001. *My life: Entomograph. Sketches of artists*. Moscow: Republic Publ. (In Russian)
- Grabar I. E. 1929. Museums and exhibitions in Germany. Exhibition Lable. *Krasnaia panorama* 32: 13–14. (In Russian)
- Kumpan K. A. 2014. The Institute of art history at the turn of the 1920s and 1930s. *Konets institutsii kul'tury dvadcatykh godov v Leningrade. Po materialam arkhivov. Sb. statei. Sost. M. E. Malikova*. St. Petersburg, Novoe literaturnoe obozrenie Publ.: 8–128. (In Russian)
- Malkin M. G. 1995. On the history of the formation and development of the restoration workshop of old Russian painting. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Iz istorii muzeia. Sbornik statei I publicatsii*. St. Petersburg: Gosudarstvennyi Russkii muzei. Publ. <http://restoration.rusmuseum.ru/rest-malkin--resoration1.htm> (accessed: 12.08.2019). (In Russian)
- Osokina E. A. 2018. *Blue sky angel clothes. The fate of the works of old Russian painting. 1920–1930-e years*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Schmidt F. 1915. *Notes of a prisoner of war. Southern edge*. Khar'kov. (In Russian)
- Schmidt F. I. 1926. Exhibition of copies of ancient monumental painting in Berlin (November — December 1926). *Pechat' i revoliutsiia* 3: 79–83. (In Russian)
- Schmidt F. I. 1926. About the exhibition of ancient monumental painting in Berlin. *Zhizn' iskusstva* 7: 6. (In Russian)
- Schmidt P. F. 1977. *F. I. Schmidt's life. Memories of father*. Part 1–2. Leningrad. (In Russian)
- Schweinfurth Ph. 1930. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haag: Nijhoff. Publ.

Received: August 21, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Lydia A. Sychenkova — Dr. Sci. in History, Associate Professor; lsichenkova@yandex.ru

Развитие музейного дела в Азербайджане в конце XX — начале XXI в.

С. А. Керимова

Азербайджанский государственный университет культуры и искусства,
Азербайджанская Республика, 1065, Баку, пр. Строителей, 39

Для цитирования: Керимова С. А. Развитие музейного дела в Азербайджане в конце XX — начале XXI в. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 187–195. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.205>

В статье анализируются становление и развитие музеев в Азербайджане на современном этапе. Данный исторический этап охватывает почти 30-летний период, начало которому было положено восстановлением независимости Азербайджана в 1991 г. и становлением новых приоритетов в музейной политике. В статье впервые предложена приблизительная периодизация развития современного музейного дела страны, в ее основе — становление и усовершенствование нормативно-правовой базы, охватывающей три десятилетия. Первый период — 1990-е — первая половина 2010-х гг. Учитывая сложную политико-экономическую ситуацию, войну и оккупацию 20 % территории страны, оздоровление музейного дела и внедрение новой целевой стратегии музейной деятельности меняли идеологические установки, что повлекло соответствующие изменения в инфраструктуре. Для этого периода характерны создание реестров памятников, их реставрация, а также возможная последующая музеефикация. Вторым периодом — 2005–2011 гг., когда была значительно расширена нормативная база. Данный этап характеризуется открытием ряда музеев нового типа при изменении музейной политики в сторону разгерметизации классического музейного пространства. Примечательно, что на фоне приоритетов культурной политики по формированию позитивного имиджа страны, усиления фактора «мягкой силы» музеи приобретают особую значимость. В этот период были намечены координаты дальнейшего развития, что стало важным звеном в популяризации культурного наследия во втором десятилетии 2000-х гг. Именно на втором этапе развития музейное строительство начало набирать интенсивные темпы. До 2011 г. количество музеев превысило двести, действующие музеи начали получать новый статус. Приоритетными направлениями стали появление интерактивных музеев, внедрение отдельных элементов музейной деятельности в центрах культуры, открытие ведомственных музеев. На текущем этапе выявлены качественные изменения в музейной архитектуре, привлечении частного сектора, активное международное сотрудничество. Важным действующим фактором становится рациональное использование объектов как материального, так и нематериального культурного наследия, творческих мастерских.

Ключевые слова: Азербайджан, современные музеи, музейная политика, закон о музеях, музеи в 2000-е гг.

Восстановление Азербайджаном суверенитета в самом конце XX в. создало предпосылки для коренных изменений в культурной политике страны. Третья за XX в. республика на заре становления намечала культурно-политические приори-

теты, которые должны были дать ощутимые результаты в ближайшее десятилетие. Роль и место музеев в сложившихся условиях требовали четких стратегических решений и переоценки целей музеев как многоуровневых культурных комплексов. Предыдущий опыт развития музейной сферы в стране, связанный с универсальной союзной советской практикой и ее научно-законодательной базой, в современных условиях требовал многосторонней реорганизации. Сохранение существующей к тому времени развитой музейной сети республики, внедрение в ее организм инноваций зарубежной практики, налаживание международных связей, подготовка кадров, открытие музеев нового типа, новые тенденции музейной архитектуры и формирование, таким образом, нового отношения к финансированию, управлению музеем, переоценка в данном контексте феномена культурного наследия — задачи первой значимости, знаковость которых ощущалась практически одинаково на всем постсоветском пространстве.

Становление музеев на данном этапе отечественной истории характеризуется также формированием нового отношения к музейной политике. Само понимание музея восходит как к устоявшемуся идеологическому фактору воздействия на общественность, так и к специфике стратегии, коммуникативной, маркетинговой деятельности конкретного музея. Данная проблема продуктивно исследуется в современной мировой науке и находит соответствующее практическое применение¹. Следует отметить, что пример и опыт Азербайджана в указанном аспекте позволяют проследить достаточно четкую хронологическую последовательность, базирующуюся на общегосударственных культурных приоритетах и специфических чертах политического и экономического развития страны после восстановления независимости.

Серьезным и первым шагом стала реорганизация Музейного центра в 1990 г. Функционирующий с 1961 г. как филиал Центрального музея им. В. И. Ленина в великолепном здании, возведенном по проекту Г. Меджидова, он был первым в Советском Союзе специально построенным музеем². На данном этапе музей продолжает оставаться одним из главных звеньев в музейной сети страны. С 1991 г. он был переименован в Музейный центр, в составе которого сегодня действуют четыре музея: Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана, Музей независимости Азербайджана, Азербайджанский государственный театральный музей им. Дж. Джаббарлы, Музей религий. Помимо музеев в Центре была организована Галерея искусств Министерства культуры и туризма. Позже в Центре начал деятельность виртуальный филиал — Информационно-образовательный центр Русского музея, что в принципе стало первым шагом в изменении подхода к философии музея. К концу 1990-х гг. Музейный центр сумел значительно расширить традиционное понимание музея как научного института. Одним из первых он стал превращаться из хранилища в новую художественную платформу. Именно здесь проходили первые, уже официальные выставки авангардистов, можно было познакомиться с новыми творческими группами, иногда даже студенческими. Примечательно, что в разрабатываемой стратегии Центра сочетаются классика и современность. Центр стремится сохранять традиционную деятельность составляющих его музеев, лишь прибавляя им инновативность и мобильность благодаря Галерее ис-

¹ Морозова, 2016. С. 23.

² Эфендизаде, 1986. С. 102.

кусств, где регулярно проводятся выставки как известных мастеров, так и молодых художников.

Собственно музейная политика современного Азербайджана, если исходить из той же хронологии, начала трансформироваться с середины 1990-х гг. и связана с политическим и экономическим оздоровлением ситуации в стране, в большей степени определяемой эффективным курсом государственности такого общенационального лидера, как Гейдар Алиев, ориентированного на модернизацию всех сфер деятельности республики. Стабилизация экономической, внутривнутриполитической ситуации со второй половины 1990-х гг., очень зыбкое, но тем не менее относительно реабилитирующее положение на фронте, налаживание международных контактов содействовали расширению и развитию музейной сети. «Сразу же после возвращения Гейдара Алиева к руководству страной в 1993 году следуют новые свершения на музейной ниве. Ни один музей не закрылся. Напротив... за десятилетие был открыт 21 новый музей. Среди них: Дом-музей Леопольда и Мстислава Ростроповичей (2002), Государственный музей ковра (Нахчыван, 1998), Дом-музей Джалила Мамедгулузаде (Нахчыван, 1998), Дом-музей Гусейна Джавида (Нахчыван, 2003). Впервые открылась экспозиция Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана. При разных министерствах и ведомствах создавались в этот период музеи различного профиля на общественных началах, в частности музей Национальной безопасности (1997)»³.

Наряду с перечисленными музеями в первое десятилетие после восстановления суверенитета формируется нормативно-правовая база деятельности музеев. Принятый в 1998 г. закон Азербайджанской Республики о культуре и закон о музеях Азербайджанской Республики 2000 г. стали основой культурной политики в отношении музеев⁴. Поправки к закону о музеях были сделаны в 2001 и 2002 гг.

Согласно намеченным приоритетам культурной политики, большинство музеев Азербайджана в 1990-е гг. продолжало оставаться в ведомстве Министерства культуры и финансировалось из государственного бюджета. Сейчас ряд музеев находится на балансе Академии наук Азербайджанской Республики (Национальный музей истории Азербайджана, Национальный музей литературы и языка, Дом-музей Г. Джавида и Музей истории природы имени Г. Зардаби)⁵.

Начало 2000-х гг. ознаменовало новый подход к музейной политике страны. Отметим, что одним из ведущих стратегических направлений государственной политики с указанного периода является «мягкая сила», культурная дипломатия, эффективно нацеленная на формирование позитивного имиджа Азербайджана в современном мире. Раскрытие культурного и природного потенциала страны способствует интеграции в мировое сообщество, меняет стереотипы, образ Азербайджана. Прежде всего инновации коснулись памятников культуры и истории, относительно которых были сделаны первые знаковые шаги. В 2000 г. старая бакинская крепость Ичери-шехер с Дворцом Ширваншахов и Девичьей башней была включена в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО, что, в свою очередь, превратило историко-архитектурный заповедник в весьма значительный ресурс

³ Байрамова А. *Гейдар Алиев и музеи Азербайджана*. http://www.anl.az/down/meqale/kaspi/kaspi_may2009/80138.htm (дата обращения: 19.08.2019).

⁴ Гафарова, 2010. С. 33–40.

⁵ Там же.

культурного туризма и послужило развитию дальнейших научно-исследовательских и туристских разработок. В 2003 г. были начаты реставрационные работы в Ичери-шехер. В том же году аналогичные распоряжения послужили эффективным толчком для реализации новых проектов на территории историко-архитектурных памятников Чырагала, исторического центра Шабран.

Примечательно, что в исследуемом аспекте для первого десятилетия нового тысячелетия характерна четко скоординированная стратегия дальнейших долгосрочных разработок. Это в свою очередь позволяет составить относительную периодизацию развития музейного дела в современном Азербайджане. Разбить исследуемый период на этапы, ориентируясь на нормативно-правовую базу эволюции музейной политики, представляется наиболее правильным.

Хронологически данные этапы сводятся приблизительно к трем десятилетиям, первое из которых охватывает 1991–2000 гг. и связано, как указывалось выше, с общим становлением республики. Принятие закона о музеях с последующими поправками создало благоприятные предпосылки для активизации практической работы, основные тенденции которой наметились к 2003–2005 гг. и выразились в приоритетности восстановительно-реставрационных ее направлений (восстановление и реставрация памятников культуры и истории, воссоздание природных заповедников и национальных парков: Шахбузского заповедника (2003), заповедника «Эльдарская сосна» (2004), Зангезурского национального парка им. Гасана Алиева (2003), Гирканского (2004), Алтыгагачского, Ширванского (2003) национальных парков).

Фундаментальная роль истории, ее нарративов, памятных мест становится на данном этапе важным моментом культурной политики. Для того же периода характерны формирование нового отношения к музейной институции, организация музеев нового типа и стимуляция высокой социальной востребованности в музеях. Эффективное использование музеев в целях общегосударственной пропаганды национальных культурно-исторических ценностей мотивирует интенсивное использование зарубежного опыта с максимальной его локальной адаптацией. Музеи, коллекции, галереи постепенно стали органически внедряться в решение интерьеров центров культуры и искусства. В 2005 г. был основан Международный центр мугама. «Этот концертный зал отличается уникальной формой. Он сделан в виде тара, национального струнного инструмента. Архитекторы Вахид Гасымоглу, Тансу и Ханиддин Уяк, Этирне Ахмед повторили в основном объеме здания все изгибы деки тара, а гриф инструмента представляет собой стеклянную музейную галерею, в которой установлены мраморные бюсты выдающихся деятелей азербайджанской музыкальной культуры»⁶. Отметим, что в 2008 г. мугам был включен в Список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.

Началу нового этапа в музейном деле Азербайджана способствовало и внедрение концепции «трех Д» (децентрализация, демонополизация и демократизация) в национальную культурную политику, ознаменовавшее активные реформы в данной сфере, и прежде всего в области дотаций. Так, активатором в данном процессе начали выступать и негосударственные некоммерческие организации. В указанном контексте значимую роль исполняет Фонд Гейдара Алиева, реализующий совместно

⁶ Баннаева Н. *В этом городе ярких огней*. www.anl.az/download/meqale/izvestia/2011/fevral/161099.htm (дата обращения: 19.08.2019).

с Министерством культуры страны ряд проектов в новом музейном строительстве Азербайджана. Помимо участия в государственных проектах фонд осуществляет просветительскую работу, связанную с изучением наследия Гейдара Алиева, средством которой становится создание музейных центров его имени в регионах.

Принятые в 2006 г. распоряжения президента Ильхама Алиева «О восстановлении и сохранении историческо-архитектурных памятников в столице Азербайджанской Республики городе Баку» (18 августа 2006 г.), «Об учреждении Музея независимости и возведении памятника Независимости в столице Азербайджанской Республики городе Баку» (18 декабря 2006 г.), «О создании Музея современного искусства» (19 декабря 2006 г.), «О совершенствовании музейного дела в Азербайджане» (6 марта 2007 г.), а также принятое в следующем году распоряжение «О монументально-скульптурных памятниках, мемориальных и архитектурных комплексах в Азербайджанской Республике» (2 апреля 2007 г.) значительно расширили музейное пространство страны. Согласно распоряжению «О совершенствовании музейного дела» был принят ряд решений относительно очередной реорганизации Музейного центра и строительства нового здания для коллекции Азербайджанского музея ковра и декоративно-прикладного искусства (сейчас — Национальный музей ковра).

Отмеченные решения стимулировали бум музейной архитектуры в Баку и регионах. Главными критериями в данном контексте являются отражение в здании музея его профильной направленности и идеологическое влияние на посетителя. Здесь заявляет о себе органическое восприятие музея и привычной городской среды. Выразительным примером может служить великолепно решенное здание упомянутого Национального музея ковра. Первый в мире специализированный Музей ковра был основан в 1967 г. В 2007 г. в рамках совместного проекта Фонда Гейдара Алиева, Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики и ЮНЕСКО началось строительство на территории Национального приморского парка нового здания музея. В 2014 г. под руководством австрийского архитектора Франца Янса оно было завершено. Здание музея, протяженностью 122 м, шириной 22,3 м и высотой 18,5 м, представляет собой свернутый ковер с традиционным азербайджанским геометрическим орнаментом. В настоящее время музей выступает инициатором креативного, открытого подхода и стимулирует интерактивную и интерпретационную практики, удачно сочетая их с научно-исследовательской деятельностью. Нововведением музея в текущем году стало также открытие специализированной экспозиции для посетителей с ограниченными возможностями.

С принятием президентом распоряжения 2007 г. связаны также восстановление и реконструкция нескольких памятников истории и культуры, музеефикация некоторых из них. На данном этапе уже возможно подытожить сложившиеся к концу первого десятилетия приоритеты. Анализ отреставрированных памятников показывает, что подобная практика способствует интеграции памятника, его узнаванию. Так, итогом улучшения работ по охране Гобустанского государственного историко-художественного заповедника стало включение памятника в 2007 г. в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. В дальнейшем на территории заповедника были построены музей и новое административное здание. К 2009 г. был осуществлен мониторинг памятников истории и культуры, были созданы заповедники «Кешикчидаг», «Храм Атешгях», «Хыналыг», «Янардаг», концепты раз-

вития которых усовершенствовались уже в следующем десятилетии. Пионерами музеефикации албанского христианского наследия следует считать проекты, касающиеся культовых памятников Кавказской Албании, первым из которых стала Кишская церковь. В 2000–2003 гг. Министерство иностранных дел Норвегии финансировало совместный проект Азербайджанского университета строительства и архитектуры, Норвежского гуманитарного предприятия и Исследовательского центра Тура Хейердала в Эйлсбери, Великобритания. Весьма продуктивными стали реставрация и последующая музеефикация Ниджской церкви Св. Елисея в 2005 г. Следует отметить, что практически на всех памятниках реставрационные работы осуществлялись как местными, так и приглашенными зарубежными специалистами, в основном из Австрии (студия Эриха Паммера (Atelier Erich Pummer), шесть памятников в Ичери-шехер) и Италии (студия Хумидблок (Humidblok), Тагиевский дворец (Национальный музей истории, латинская надпись в Гобустане).

Особый интерес представляет разработка концептов этнографических музеев, приобретших к исследуемому периоду самостоятельный статус. Традиционное рассмотрение их в комплексе периферийных краеведческих музеев в отдельных случаях не оправдывало себя, ограничивая позитивный потенциал музея в плане интерактивности и интерпретации. В 2008 г. в Бакинской крепости учреждается Этнографический музей Азербайджана, и в том же году на Апшеронском полуострове реализуется масштабный проект — Археолого-этнографический музейный комплекс в селении Гала, история которого насчитывает более 5 тыс. лет. Знаковым событием года стало открытие реконструированной Виллы Петролеа, Международного музейного центра Нобелей, для которых бакинская нефть была переходным этапом в бизнесе и жизни.

Последние годы первого десятилетия века отмечены также реконструкцией и модернизацией инфраструктуры ряда культовых памятников (мечеть Биби-Эйбат, мечеть Тезепир в Баку, комплекс «Имам-заде» в Гяндже, древнейший пещерный комплекс Нахичевани «Асхаби-Кахр»), реставрацией (шемахинская Джума-мечеть, второй, Зимний дворец Шекихановых) и созданием нового типа мемориальных музеев на открытом воздухе, среди которых следует отметить Губинский мемориальный комплекс Геноцида, построенный в 2009–2013 гг. и посвященный памяти жертв мартовских событий 1918 г. в Бакинской губернии.

Опыт текущего десятилетия, подходящего к концу, отличается прагматичностью, интенсивными темпами. В самом начале десятилетия, в 2012 г., был принят новый закон о культуре, основными тезисами которого стали гуманность, демократичность, равенство, интеграция, качество, преемственность, светскость, фактор таланта, баланс и продуктивность. Уже через два года была утверждена «Концепция культуры Азербайджана», включающая решения о сохранении и пропаганде национальных традиций, улучшении материально-технической базы сферы культуры, а также ее популяризации через международные организации. С целью сохранения и восстановления культурно-исторических памятников была разработана и принята государственная программа на 2014–2020 гг. Вопросы нового подхода к музейному делу нашли отражение также в концепции развития «Азербайджан — 2020: взгляд в будущее», где в качестве приоритетов обозначены «создание соответствующей международным стандартам электронной базы данных о музейных предметах и организация централизованной информационной системы музеев...

работа по капитальному ремонту и строительству музеев, усилению их материально-технической базы, созданию новых музеев; работа по возвращению украденных на оккупированных территориях музейных предметов, исследованию хранящихся в музеях мира экспонатов азербайджанского происхождения и сбору материалов для подтверждения их принадлежности Азербайджану»⁷.

Последнее десятилетие позволяет говорить о реальных достижениях и в то же время о реальных проблемах музейного дела республики. Эффективная адаптация музейной практики к социально-культурным изменениям становится необходимостью, музеи перестают быть закрытыми академическими институтами⁸. Исходя из анализа ситуации выявляется тот факт, что музейная деятельность Азербайджана на современном этапе оптимально сочетает традиционные и инновативные методы. При этом старые музеи перестраиваются в плане как инфраструктуры, так и коммуникативной и научно-исследовательской работы, что одновременно позволяет проследить достаточно утяжеленную дефиницию с музеями нового типа. Весьма показательной для 2011–2019 гг. стала интенсивная реставрация памятников при слабой тенденции их музеефикации. Исключения редки. На 2020 г. планируется открытие реставрируемого ныне Дома бакинских ханов, почти утерянного в советский период памятника, который будет первым в стране музеем, функционирующим в формате 3D. Развернута масштабная работа по реконструкции исторической части селения Басгал, средневекового центра по производству кялагаи — традиционных азербайджанских женских платков из шелка. Следует отметить, что в Басгале уже открылся и работает небольшой частный интерактивный музей кялагаи (при нем же — производственный кустарный цех), созданный по инициативе Рены Ибрагимбековой.

Старые музеи реформируются в русле коммуникативной работы. Весьма эффективными в текущем десятилетии стали международные и региональные межмузейные проекты Национального музея искусств («Жемчужины Франции в Баку», 2012; «Искусство Японии», 2018), Национального музея ковра («Азербайджанские ковры из Лувра», 2019). Страна вступает в постнефтяную экономику, где важнейшим направлением становится туризм. Состоявшиеся в последние годы крупные мероприятия мирового масштаба (Евровидение–2012; I Европейские Олимпийские игры–2015; Гран-при Формулы–1) призваны вызвать интерес к стране, что обуславливает неизбежную реформацию музейной системы. Пока в Азербайджане нет практики спонсирования крупными фирмами, частными лицами или компаниями национальных музеев, отсутствует институт попечительского совета. Весьма успешными становятся практики музеев при ведомствах (Азербайджанский государственный музей сельского хозяйства, Азербайджанский музей истории таможи, открытый в текущем году Музей-корабль азербайджанского Каспийского морского пароходства, Музей жертв политических репрессий при Государственной пограничной службе). Частных музеев мало, но они весьма успешны. Яркий пример — единственный в мире Музей миниатюрной книги (создан в 2002 г.).

Новое направление — дома и творческие центры деятелей искусства. В отличие от традиционного формата домов-музеев, число которых также значительно

⁷ Концепция развития «Азербайджан–2020: взгляд в будущее». https://president.az/files/future_ru.pdf (дата обращения: 19.08.2019).

⁸ Гиль, 2012. С. 49–53.

возросло (открыты дома-музеи Т. Салахова, Б. Вахабаде, М. и Л. Ростроповичей, В. Мустафазаде, Ниязи), музеи подобного типа полностью функционируют на базе частной инициативы и соответственно частного финансирования. Яркими примерами являются Art House Arif Aziz (Центр искусства Арифа Азиза) и Музей-мастерская Сакита Мамедова. Активно внедряются в частный музейный сектор рестораны-музеи, отели-музеи, коллекции которых формируются из частных собраний (Shirvanshakh Museum Restaurant в Баку; отель Karvan-saray в Шеки).

Текущий период отмечен также интенсификацией международного сотрудничества музеев на ниве возвращения на родину утраченных памятников культуры, истории и искусства. Весьма показателен в данном случае пример деятельности Национального музея ковра, реализовавшего по инициативе Фонда Гейдара Алиева проект «Возвращение на историческую родину редких образцов азербайджанского коврового искусства» (Nadir Azərbaycan xalça nümunələrinin tarixi Vətəninə qaytarılması)⁹. На данном этапе музейное дело страны входит в новую, цифровую эру деятельности. Приоритетами музейной политики становятся как расширение пространства музеев, формирование новых культурных ландшафтов и их музеефикация, подготовка кадров, так и виртуализация музеев. Последний аспект весьма продуктивно внедряется на творческой платформе Центра современного искусства YARAT (СОЗДАВАЙ), учрежденного в 2011 г., многослойная деятельность которого включает и формирование нового отношения к музеям.

Литература

- Гафарова Г. 2010. История музейного дела в Азербайджане: прошлое, настоящее, будущее. *Вопросы музеологии* 2: 33–40.
- Гиль А. Ю. 2012. Изменения в деятельности музеев с учетом тенденций развития современного общества. *Вестник Томского государственного университета* 364: 49–53.
- Морозова Е. В. 2016. Музейная политика как научное понятие в музеологии. *Вестник Томского государственного университета* 3 (23): 180–185.
- Эфендизаде Р. М. 1986. *Архитектура Советского Азербайджана*. М.: Стройиздат.

Статья поступила в редакцию 20 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Керимова Севиль Алифаттах кызы — д-р искусствоведения; sevil.kerimova@mail.ru

Development of museum affairs in Azerbaijan at the end 20th — beginning 21st century

S. A. Kerimova

Azerbaijan State University of Culture and Art,
Azerbaijan Republic, 1065, Baku, pr. Stroiteley, 39

For citation: Kerimova S. A. Development of museum affairs in Azerbaijan at the end 20th — beginning 21st century. *The Issues of Museology*, 10 (2), 187–195.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.205>

⁹ В Азербайджан вернулись старинные ковры. <https://minval.az/news/10893> (дата обращения: 19.08.2019).

The article analyzes the formation and development of museums of Azerbaijan at the present stage. This historical stage covers an almost 30-year period, the beginning of which is indicated by the restoration of independence by Azerbaijan in 1991. An approximate periodization of the development of modern museum work in the country is given, based on the establishment and improvement of the regulatory framework, according to which the situation is chronologically three decades. The first period covers 1990–first half of 2010. Given the difficult political and economic situation, the war and the occupation of 20% of the territory, the improvement of museum work and the introduction of the new target strategy of museum activity changed ideological attitudes, which resulted in changes in the infrastructure. During this period registers for monuments were created, restoration carried out, and the possible museumification of monuments in the future was considered. The second period includes up until 2011, when museum legislation was significantly expanded. This stage is characterized by the discovery of a number of new-type museums, with a change in museum policy towards depressurization of the classical museum space. It is noteworthy that against the background of the priorities of cultural policy on the formation of a positive image of the country, strengthening the factor of museums' "soft power" gained significance. In 2005–2011, plans for further development were determined, which became an important element in the promotion of cultural heritage in the second decade of the 2000s.

Keywords: Azerbaijan, modern museums, museum policy, museum legislation, museums in the 2000s.

References

- Gafarova G. 2010. The history of museum's work in Azerbaijan: Past, present and future. *Voprosy muzeologii* 2: 33–40. (In Russian)
- Gil A. Yu. 2012. Changes in the activities of museums in the light of trends in the development of modern society. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 364: 49–53. (In Russian)
- Morozova Ye. V. 2016. Museum policy as a scientific concept in museology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 3 (23): 180–185. (In Russian)
- Efendizade R. M. 1986. *Architecture of Soviet Azerbaijan*. Moscow: Stroizdat Publ. (In Russian)

Received: August 20, 2019
Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Sevil A. Kerimova — Dr. in Art Criticism Sci.; sevil.kerimova@mail.ru

МУЗЕЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ В МУЗЕЕ

УДК 7.072

Опыт сотрудничества СССР и КНР по подготовке специалистов в области музейного дела в 1950-х гг. (на примере обучения Сюй Чжипина в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде)

О. С. Сапанжа¹, Ван Шуцзин²

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, Санкт-Петербург, 191186, наб. р. Мойки, 48

² Институт иностранных языков, Датунский университет,
Китайская Народная Республика, 037009, провинция Шаньси, Датун, пр. Син Юнь, 1

Для цитирования: Сапанжа О. С., Шуцзин Ван. Опыт сотрудничества СССР и КНР по подготовке специалистов в области музейного дела в 1950-х гг. (на примере обучения Сюй Чжипина в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде). *Вопросы музеологии*, 10 (2), 196–202.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.206>

В статье представлен анализ архивных материалов, связанных с организацией стажировки видного представителя китайской музеологии Сюй Чжипина в Ленинграде. Сюй Чжипин проходил двухлетнюю стажировку по программе в области музейного дела в Ленинградском академическом Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в 1958–1960-х гг. В указанный период в Советском Союзе не существовало специальных образовательных программ высшего образования по музееведению. Такие программы появились только в 1980-е гг. Однако в ряде вузов, в том числе в Институте им. И. Е. Репина, читались учебные курсы по музейному делу, научно-фондовой и экспозиционно-выставочной деятельности, так как при создании искусствоведческого факультета в 1937 г. изначально определялась задача подготовки специалистов для работы в художественных музеях Ленинграда в частности и Советского Союза в целом. Для Сюй Чжипина был разработан специальный индивидуальный план стажировки в области музейного дела, включавший знакомство с крупнейшими художественными музеями СССР в Москве, Ленинграде и регионах. Во время стажировки Сюй Чжипин освоил базу для дальнейшей профессиональной деятельности в КНР. Материалы стажировки, представленные в статье,

позволяют составить представление об особенностях подготовки специалистов для работы в художественных музеях и специфике организации научных и образовательных контактов между вузами и музеями Советского Союза. После возвращения в Китай Сюй Чжипин сыграл заметную роль в развитии музейного пространства страны и школы музееведения, он был разработчиком экспозиций ряда музеев и автором научных и учебных трудов. Архивные материалы позволяют сделать вывод о значении советской школы музейного дела в становлении и развитии музейного пространства в Китае во второй половине XX в.

Ключевые слова: музей, музеология, подготовка специалистов в области музейного дела, советско-китайские культурные связи, Институт им. И. Е. Репина.

Проблема культурных и образовательных контактов СССР и КНР в 1950-е гг. и подготовка специалистов для работы в музеях Китая

Советско-китайские культурные связи 1950-х гг. сегодня являются предметом исследования специалистов различных научных направлений. Революция 1949 г. в Китае положила начало новому этапу развития страны и определила направления и интенсивность контактов между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой в области экономики, культуры, образования.

Важным направлением в этот период становится развитие академической мобильности китайских обучающихся: практически все крупные советские вузы принимают китайских студентов для обучения по образовательным программам. Сегодня история их обучения становится предметом исследования. Так, например, в отдельный тематический раздел может быть выделена история обучения китайских художников в художественных вузах Москвы и Ленинграда. Среди наиболее заметных работ на эту тему — диссертации Нин Бо, Цзинь Лихуа, Чжао Пена¹. Круг названных работ позволяет составить полноценное представление о месте ленинградской академической традиции в становлении и развитии реалистического искусства в Китае во второй половине XX в.

Исследований, посвященных специфике подготовки специалистов для работы в музеях Китая, нет, что неудивительно: в 1950-е гг. в вузах Советского Союза не существовало специальных программ в области музейного дела. История советского музейного образования прошла ряд этапов: от теоретических курсов в учебных планах ряда вузов до специальных образовательных программ в 1930-е гг. и их упразднения в 1940-х гг. Новый этап развития специальной подготовки профессионалов в области музейного дела пришелся на 1980-е гг., когда в Ленинградском институте культуры открылась кафедра музееведения². В рассматриваемый период

¹ Нин Бо, 2010. *Китайские выпускники Института им. И. Е. Репина — носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы*. Автореф. ... канд. искусств. СПб.; Цзинь Лихуа, 2019. *Влияние и роль Санкт-Петербургской академической школы в формировании и развитии современной китайской реалистической живописи*. Автореф. ... канд. искусств. СПб.; Чжао Пен, 2017. *Творческое содружество Дэн Шу и Хоу Иминя и его значение в контексте развития китайского изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI века*. Автореф. ... канд. искусств. СПб.

² Мастеница, 2013. С. 18–24.

специальных кафедр и направлений подготовки по музейному делу в рамках программ высшего образования не существовало, однако в вузах читались учебные курсы по музееведению и развивались программы повышения квалификации в области музейного дела. Именно на таких программах могли обучаться в 1950-е гг. китайские студенты, ориентированные на участие в музейном строительстве нового коммунистического Китая.

В 1958 г. в Ленинград в академический Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Российская академия художеств до 1917 г.) приехал на стажировку Сюй Чжипин. Пройдя двухлетний курс повышения квалификации на искусствоведческом факультете, он вернулся домой и в дальнейшем сыграл значительную роль в развитии музейного дела Китайской Народной Республики.

Сюй Чжипин и китайская культура второй половины XX в.

Сюй Чжипин (1928–2007, псевдоним — Сюй Яньфэн) является фигурой, сыгравшей значительную роль в развитии музейного дела Китая в области охраны памятников культуры. Он родился в 1928 г. в городе Яньчжоу (провинция Шаньдун). Основное образование Сюй Чжипин получил в Китае, где в 1953 г. окончил школу искусств Восточного Китая по отделению живописи. Спустя пять лет он был отправлен на стажировку в Советский Союз по программам в области музееведения, реставрации и сохранения древностей.

После окончания обучения и возвращения в Китай Сюй Чжипин вел активную профессиональную музейную деятельность: он занимал посты исследователя в Музее изобразительных искусств Китая и Музее Китайской революции³, был членом группы экспертов Государственного комитета по охране культурного наследия КНР. Основным направлением научных исследований Сюй Чжипина стали вопросы хранения и экспозиционно-выставочной работы художественных музеев, он принимал активное участие в исследовательских разработках в сфере музейного дела, а также выступал в роли главного редактора в составлении разделов, посвященных гуманитарным наукам и изящным искусствам, в «Словаре-энциклопедии средней школы» (1989), фундаментальном многопрофильном издании.

Среди наиболее известных выставочных проектов Сюй Чжипина традиционно называют экспозиции «История революции» и «Культурные артефакты председателя Мао» в Музее Китайской революции в Пекине.

В развитии музееведения в Китае большую роль сыграли работы Сюй Чжипина по проблемам истории и теории музейного дела, в частности «Краткое изложение музееведения Китая» (1985), «Новое оборудование и освещение в музеях» (1983), «Основы музейной экспозиции и ее эстетические принципы» (1993), «Профессиональное образование дизайнера» (1985), «Сохранение произведений изящных искусств» (1979).

Даже по краткой справке видно, что Сюй Чжипин является крупным представителем музейного профессионального сообщества Китая. Поскольку профессио-

³ Ныне — Национальный музей Китая. Музей расположен в восточной части площади Тяньаньмэнь в Пекине, находится в ведомстве Министерства культуры КНР. Музей объединил два музея (Музей Китайской революции и Национальный музей Китайской революции) в 2003 г.

нальную подготовку в области музейного дела он получил в Советском Союзе, анализ системы подготовки иностранных стажеров для последующей профессиональной деятельности представляет значительный интерес.

Обучение Сюй Чжипина в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде и проблема подготовки специалистов в области музейного дела

Материалы, связанные с организацией стажировки китайского специалиста, находятся в научном архиве Российской академии художеств (Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина)⁴ и включают документы за период с 20 октября 1958 г. по 20 сентября 1960 г.

Согласно распоряжению Министерства высшего образования СССР от 20 июня 1958 г. Сюй Чжипин был зачислен на обучение для повышения квалификации с 13 октября 1958 г. сроком на два года со стипендией 700 руб. без взимания подоходного налога⁵. В заявлении на имя начальника ОВИР Управления милиции Ленинграда, подписанном директором института проф. В. М. Орешниковым, указан адрес проживания стажера: 4-я линия Васильевского острова, д. 1/3, общежитие⁶. В задачи повышения квалификации по музейному делу входило «глубокое изучение музейного дела в СССР в целях организации музеев у себя на Родине»⁷. Сюй Чжипин был направлен на стажировку Центральным революционным музеем в Пекине, во всяком случае этот музей указан в графе «домашний адрес» в личной карточке студента⁸.

Программа повышения квалификации в области музейного дела предполагала прежде всего серьезное знакомство с коллекциями и принципами работы крупнейших художественных музеев СССР.

Отметим также, что названный период — этап бурного развития факультета теории и истории искусства в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, что было связано с ростом числа обучающихся, работой над классическими учебниками по истории искусства⁹.

Во время стажировки Сюй Чжипин имел возможность познакомиться в первую очередь с деятельностью крупнейших художественных музеев Ленинграда. Так, в ноябре 1958 г. соответствующее письмо с просьбой дать возможность ознакомиться с методикой организации музейной работы было отправлено директору Русского музея В. А. Пушкиреву. В письме отмечалось, что «товарищу Сюй Чжипину по возвращении на родину предстоит работа во вновь организуемых музеях Китая, в силу чего усвоение опыта работы советских музеев имеет для него очень большое значение»¹⁰.

⁴ Научный архив Российской академии художеств (далее — РАХ), ф. 3, оп. 35, д. 1958.

⁵ Там же, ф. 7, оп. 35, д. 958, л. 2. Выписка из приказа по Институту живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР от 24 октября 1958 г. В приказе и остальных документах его фамилия пишется как Чжи-пин — по нормам русского языка того времени.

⁶ Там же, ф. 3, оп. 35, д. 1958, л. 3.

⁷ Там же, л. 12.

⁸ Там же, л. 15.

⁹ Шилов, 2012. С. 21.

¹⁰ РАХ, ф. 3, оп. 35, д. 1958, л. 2.

Сюй Чжипин неоднократно выезжал на практику в города Советского Союза. Так, например, с 1 августа по 5 сентября 1959 г. он провел 10 дней в Москве, 10 дней — в Киеве, 10 дней — в Одессе и 5 дней — в Харькове¹¹. Это были поездки, завершающие первый год обучения, краткие, ознакомительного характера. В конце второго года стажировки Сюй Чжипин значительное время проводит в Москве: с 6 апреля по 6 августа 1960 г. Он остановился в общежитии Московского университета на Ленинских горах и работал в Музее им. А. С. Пушкина и Третьяковской галерее¹².

В Третьяковской галерее изучались сама коллекция и «постановка музейного дела»¹³. Помимо Третьяковской галереи и Музея им. А. С. Пушкина, дирекция Института им. И. Е. Репина обращалась в Научно-исследовательский институт истории искусств с просьбой содействовать Сюй Чжипину в ознакомлении с состоянием «музееведения художественных музеев»¹⁴ и в Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева с просьбой ознакомить Сюй Чжипина со структурой экспозиции, фондами и методикой работы¹⁵. Интересен собственноручно написанный стажером план работы в музеях Москвы, включающий наряду с изучением экспозиции русского искусства в Третьяковской галерее изучение истории античного и французского искусства в экспозиции Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина¹⁶.

Изучая историю искусства в музеях, Сюй Чжипин тем не менее значительное внимание уделял знакомству с практикой музейной работы. Об этом, в частности, он сообщает в письме курирующему стажировку Николаю Михайловичу Волынкину из Москвы летом 1960 г.: «Я приехал в Москву из Ленинграда уже одиннадцать дней. Живу в Московском университете, а занимаюсь в музее им. Пушкина. Директор музея товарищ Замошкин очень заботится обо мне. Мы с директором и ученым секретарем договорились о занятиях и решили начать с искусства древнего Египта. Затем изучать искусство античного мира. Последние занятия — современное французское искусство. Я думаю, что этого еще недостаточно. Мне надо полнее использовать условия в музее им. Пушкина, глубже познакомиться с музейной работой, чтобы больше овладеть практикой работы в музее. Что об этом Вы думаете?»¹⁷.

В письме Сюй Чжипину Н. М. Волынкин пишет, что кафедра истории искусств зарубежных стран ознакомилась с планом работы стажера, одобрила его, но «товарищи высказали пожелание, чтобы Вы не очень увлекались древностями, учитывая, что вами проведена большая работа в Эрмитаже. Следует больше внимания уделить вопросам организации экспозиционной работы и музейного дела в целом, так как Вам придется этими вопросами заниматься у себя на Родине»¹⁸.

Большой интерес представляет характеристика, выданная Сюй Чжипину в Институте им. И. Е. Репина 27 августа 1960 г., накануне его отъезда в Китай. В ней

¹¹ РАХ, ф. 3, оп. 35, д. 1958, л. 4. Заявление, заверенное деканом ФТИИ И. А. Бартевым.

¹² Там же, ф. 3, оп. 35, д. 1958, л. 8. Заявление на имя начальника ПРО Управления милиции от директора института В. М. Орешникова о разрешении выезда в Москву.

¹³ Там же, л. 11.

¹⁴ Там же, л. 14.

¹⁵ Там же, л. 12.

¹⁶ Там же, л. 3.

¹⁷ Там же, л. 8.

¹⁸ Там же, л. 11.

сообщается, что «товарищ Сюй Чжи-пин подробно познакомился с экспозициями, фондами, методикой музейной, экскурсионной и лекционной работы разных отделов Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, дворцов-музеев в Павловске, Ораниенбауме, Петродворце и ряда других музеев в Ленинграде и Москве»¹⁹. Наряду с высокой оценкой организованности и четкости в работе стажера в характеристике, подписанной заместителем директора Института им. И. Е. Репина по научной работе Н. М. Волинкиным, отмечается, что «приобретенные товарищем Сюй Чжи-пином знания, несомненно, помогут ему в работе»²⁰.

Изучение сведений об истории пребывания в Советском Союзе крупного музейного деятеля Китая дает основание сделать вывод о том, что, несмотря на отсутствие специальных программ в области музееведения и музейного дела, высшие учебные заведения включали музейный компонент в программу подготовки специалистов и даже разрабатывали программы для повышения квалификации иностранных музейных сотрудников. Пространство музеев Китая, сложившееся после 1949 г., в значительной степени носило черты, свойственные советским музеям, и опыт, полученный Сюй Чжи-пином в ходе двухлетней стажировки, затем был успешно применен в музейном строительстве в КНР.

Литература

- Мастеница Е. Н. 2013. Истоки, традиции и перспективы музееведческого образования: к 25-летию кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. *Музей. Традиции. Этничность* 1 (3): 18–24.
- Шилов В. С. 2012. Факультет теории и истории искусств. Страницы истории. К юбилею факультета теории и истории искусств Института им. И. Е. Репина. СПб.: Издательско-полиграфический отдел Института им. И. Е. Репина: 17–25.

Статья поступила в редакцию 12 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Сапанжа Ольга Сергеевна — д-р культурологии, проф.; sapanzha@mail.ru
Ван Шуцзин — бакалавр; 670218375@qq.com.

¹⁹ РАХ, ф. 3, оп. 35, д. 1958, л. 12.

²⁰ Там же.

Cooperation between the USSR and China in the training of specialists in the field of Museum Studies in the 1950s (on the example of training Xu Zhipin at the Repin Institute in Leningrad)

O. S. Sapanzha¹, Van Shudzin²

¹ Herzen Russian State Pedagogical University,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

² Institute of Foreign Languages, University of Datong
1, Xing Yun Ave, Datong, 037009, Shanxi Province, China

For citation: Sapanzha O. S., Shudzin Van. Cooperation between the USSR and China in the training of specialists in the field of Museum Studies in the 1950s (on the example of training Xu Zhipin at the Repin Institute in Leningrad). *The Issues of Museology*, 10 (2), 196–202.

<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.206>

The analysis of archival materials about the organization of training the famous specialist of Chinese museology Xu Zhipin in Leningrad is presented in the paper. Xu Zhipin completed a two-year internship program in the field of Museum Studies at the Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin in 1958 to the 1960-ies. During this period, there was no special training for museum specialists in the Soviet Union, but there were special museum courses at universities including the Repin Institute. At the Repin Institute, the Faculty of Theory and History of Art was opened in 1937 and training specialists for work in art museums was named as one of the most important goals when the faculty was established. As a result, the Repin Institute had professors who could provide training for specialists in museums of the People's Republic of China. A special internship program was developed for Xu Zhipin. During the internship, Xu Zhipin received the fundamental skills for a future career in China. The internship materials presented in the article make it possible to understand the components of training specialists for work in art museums and the specifics of the organizational process of contacts and interaction between universities and museums of the Soviet Union. The materials show the importance of the Soviet school of Museum Studies in the development of museum space in China in the second half of the twentieth century.

Keywords: museum, museology, training of specialists in the field of Museum Studies, Soviet-Chinese cultural relations, Institute of painting, sculpture and architecture named after I. E. Repin.

References

- Mastenitsa E. N. 2013. Sources, traditions and prospects of museological education: on the 25th anniversary of the Department of Museology and Cultural Heritage of St. Petersburg State University of Culture and Arts. *Muzei. Traditii. Ethnichnost* 1 (3): 18–24. (In Russian)
- Shilov V. S. 2012. Faculty of Theory and History of Art. Pages of history. *K ubiley Instituta I. E. Repina*. St. Petersburg: Izdatel'sko-poligraficheskii otdel Instituta im. I. E. Repina Publ.: 17–25. (In Russian)

Received: August 12, 2019

Accepted: September 30, 2019

Authors' information:

Olga S. Sapanzha — Dr. in Cultural Sci.; sapanzha@mail.ru
Van Shudzin — B.A.; 670218375@qq.com

Возможности художественных музеев в подготовке хореографов в КНР

Лун Цзыянь

Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Для цитирования: Цзыянь Лун. Возможности художественных музеев в подготовке хореографов в КНР. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 203–208. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.207>

В статье представлен обзор ситуации, сложившейся вокруг подготовки хореографов классического европейского балета в Китайской Народной Республике. Характеризуется различие между китайской классической хореографией и европейской школой балета. Отмечается, что для малочисленных пока учебных заведений, уже сейчас готовящих хореографов по профилю «классический балет», требуется не только техническая составляющая обучения, т.е. освоение техники танца, но прежде всего совершенствование культурно-исторических знаний обучающихся. Художественный музей представлен как среда, где будущие хореографы могли бы набирать необходимый культурный багаж. Так, анализ скульптурных произведений европейских мастеров может помочь освоить специфику композиции пластических форм, понять язык линий и изгибов, близкий европейскому зрителю. Анализ живописных полотен дает представление о многих произведениях балетного искусства, так как именно картины нередко вдохновляли на их создание. Музеи также способствуют освоению жанрового и стиливого разнообразия в искусстве. В статье проанализирована специфика музейной деятельности в современном Китае и отмечается большое значение, которое уделяется развитию такого направления, как музейное образование в целях культурного развития граждан, при этом отмечается, что почти все музеи КНР тематически посвящены китайскому национальному искусству. В то же время на территории Китая существует малое количество музеев, в собраниях которых имеются произведения искусства европейских художников. Автор предлагает короткие методические рекомендации по более широкому включению музея в процесс обучения китайских танцоров балета. Статья подготовлена на основе актуальной литературы, релевантной тематике исследования.

Ключевые слова: музеи, КНР, хореография, обучение, синтез искусств, китайская хореография, балет.

Хореография в КНР испытывает две разнонаправленные тенденции: сохранение и развитие китайского классического танца и интеграцию в мировую хореографическую традицию, воплощенную в европейском классическом танце. Другими словами, пытаясь сохранить свою самобытность, китайская хореография сравнительно недавно стала осваивать искусство европейского танца как «популярный инновационный вид хореографического искусства»¹. Однако в программу обучения будущих танцоров и хореографов балет европейского типа включен только в двух высших государственных хореографических учебных заведениях: Пекин-

¹ Чэнь Цзинь, 2012. *Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая*. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М.: Московский государственный университет культуры и искусств. С. 21.

ской академии танца и Шанхайской танцевальной школе. При этом для обучающихся в хореографических классах средней школы путь к европейскому балету закрыт в силу огромной разницы в подготовке специалистов этих профилей.

Китайская классическая хореография представляет собой переплетение духовно-религиозных идей, элементов боевого искусства, акробатики и народных традиций. Обучение этой хореографии включает освоение технических навыков, народной эстетики, ритма и стиля. Китайский классический танец — это прежде всего техника исполнения: «Позиции и движения рук выражают эмоции. Как правило, руки движутся из одной точки в другую, и это движение должно быть точным, что помогает правильно выразить ту или иную эмоцию. Движения рук подчеркиваются движением глаз, которые следят за рукой. Синхронное движение рук и глаз лучше помогает выражать чувства. И это является основной особенностью китайского классического танца. Руки и тело в сложных движениях должны двигаться гармонично, поэтому правильное, точное выполнение движений рук способствует дальнейшему правильному и точному исполнению более сложных, комбинированных движений»².

Таким образом, в исполнении китайского классического танца речь почти не идет о художественном образе, так как основная задача артиста состоит в том, чтобы следовать древним канонам сочетания точных движений разных частей тела. В китайском классическом танце нет места творческой работе исполнителя над ролью, танцор передает движение и нужные эмоции, но не творит образ.

Китайские артисты балета и хореографы, которые с самого начала знают, что хотят заниматься именно европейской хореографией, вынуждены для обучения ехать за границу (в частности, в Россию). Но Китай развивается, и для овладения конкурентным преимуществом в виде гармоничного освоения одновременно и национальной, и европейской традиций необходимы учебные программы, знакомящие с европейской культурой внутри китайской системы обучения. Однако основная сложность как раз и заключается в том, что подобные программы должны опираться и преподаваться на базе определенной культурной среды, способствующей освоению европейской хореографической традиции.

Будучи синтетическим искусством, балет европейского типа строится не только на технике исполнения, но в первую очередь на культурных и художественных образах, которые создаются и передаются как танцором, так и хореографом в их творческом союзе во время работы над постановкой. То есть европейский балет невозможен без европейской культуры. Отсюда следует, что интеграция китайской хореографии в мировую невозможна без освоения мирового наследия пластических искусств. По мнению Т. В. Портновой, в русской хореографической системе образования огромную роль играют курсы, построенные на иконографических данных: «Теория и история искусства», «История костюма», «Искусство сценографии», «История стилей», «Описание и анализ художественных произведений», «Музейное наследие» и др.³ Именно на возможностях и роли музейного наследия в формировании хореографов в КНР мы и остановимся в данной статье.

² Чэнь Цзин, 2012. *Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая*. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М.: Московский государственный университет культуры и искусств. С. 20.

³ Портнова, 2017.

Художественный музей представляет собой среду, «в которой внешний, отраженный в памятниках искусства мир явлений и событий и внутренний — личностный мир человека неразрывно и вместе с тем органично сопрягаются...»⁴ Именно в этом пространстве формируются визуальная культура, визуальное мышление, художественно-эстетические способности личности и ценностное отношение к культурно-историческому наследию. Более того, смысловой и межкультурный опыт взаимодействия с подлинными произведениями искусства формирует активную жизненную позицию личности и мотивирует ее на творческую самореализацию.

В Российской музейной энциклопедии 2001 г. музей понимается как выражение «особого отношения человека к действительности, реализуемого в сохранении культурного и природного наследия и использовании его в научных и образовательных целях»⁵. Таким образом, в музеологии выделяются два направления деятельности современных музеев: институциональное и феноменологическое. В рамках первого направления музеем приписывается функция собирания, хранения, экспонирования, исследования и образования. В рамках второго направления музей рассматривается либо как форма существования культуры, либо как информационная структура хранения и передачи культуры, т. е. как система, интегрирующая и представляющая культурно-исторические коды — язык культуры⁶. Именно в рамках второго направления лежит первичная ценность музеев для формирования хореографов, ведь основная образовательная задача посещения храма искусств будущими специалистами заключается в освоении культурного наследия, составляющего смысловое и ценностное содержание европейского балета. Так как наиболее емкие культурные формы представляют художественные музеи, именно на них и будет обращено наше внимание.

В рамках постоянных и временных музейных экспозиций будущие хореографы знакомятся с разными видами пластических искусств: живописью, графикой, скульптурой, архитектурой. По словам Б. А. Столярова, «в музее образование осуществляется через ценностное отношение личности к памятнику и расширение чувственного опыта в процессе общения с ним»⁷. При знакомстве со скульптурой важно обращать внимание на музыку формы, ее ритмов и симметрии. Будучи наиболее близкой хореографии, скульптура позволяет уловить нюансы разных художественных стилей, важных для балетных постановок, например Древнего Египта в балете А. Аренского «Египетские ночи», Древнего Востока в балете Н. Римского-Корсакова «Шахерезада», античности в балете Н. Черепнина «Нарцисс» или К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»⁸.

Навык грамотного зрительного восприятия, пластичность и образность мышления развиваются при изучении графики и живописи. Сложные сюжеты жанровых полотен формируют также наблюдательность, зрительную память и навык смотреть на обыденные вещи с разных точек зрения, задавая себе вопросы о цели, функции деталей или смысловом содержании произведения искусства в целом.

⁴ Столяров, 2015. С. 51.

⁵ Столяров, 2004. С. 96.

⁶ Там же. С. 97.

⁷ Там же. С. 87.

⁸ Портнова, 2014. С. 3.

Живопись также знакомит с важными культурно-историческими сюжетами, часто воплощенными в форму балета.

В музеях визуализируются стили разных эпох: античность, готика, ренессанс, барокко, рококо, классицизм, ампир, модерн, конструктивизм, их изобразительные приемы, которые заимствуются хореографией как раз из живописи и архитектуры. Как замечает Т.В. Портнова, «знание стилевых периодов, их отличительных особенностей, поможет лучше ориентироваться студентам в будущих решениях на сцене»⁹.

Формированию мировоззрения будущих хореографов способствует и знакомство с жанровым разнообразием произведений изобразительного искусства: религиозно-мифологическими, сказочно-былинными, историческими, батальными, бытовыми, портретными, пейзажными, натюрмортными и анималистическими произведениями. Исследование различных произведений всего жанрового спектра способствует открытию инструментов психологического воздействия на зрителей созданных визуальных образов и в дальнейшем позволит использовать эти изобразительные средства в постановочной работе.

Однако какова специфика художественных музеев Китая? Могут ли они обеспечить будущим хореографам нужный музейный практикум по изучению европейской балетной традиции?

Музеи Китая разнообразны и многочисленны. Государственная политика Китая в области музейного дела способствует как реконструкции и поддержанию старых исторических памятников архитектуры, открывших для зрителей свои художественные и археологические коллекции, так и строительству новых музеев, восхищающих инновациями в архитектуре.

Такое же гармоничное сочетание противоположностей соответствует и основным чертам китайских музеев, одновременно организованных по модели европейских музеев и в то же время подчеркивающих свою национальную самобытность. Современные китайские музеи активно участвуют в международных организациях типа ИКОМ¹⁰ и ИКОФОМ¹¹, организуют и проводят конференции, выпускают тематические журналы и разрабатывают учебные пособия по музеологии. Как самобытное явление китайские музеи работают над теорией и практикой экспонирования уникального иероглифического искусства, ищут новые формы для современных экспозиций, перекликающихся с традиционными формами искусства.

Художественные музеи есть во всех крупных городах Китая. В Пекине функционируют такие музеи, как Пекинский художественный музей, расположенный в буддийском храме Ван Шу (Wanshou), Художественный музей (открыт в 1999 г.), Национальный музей искусств и ремесел (открыт в 1990 г.). В Шанхае расположены Шанхайский художественный музей (открыт в 1956 г.), новый Шанхайский музей искусств и ремесел (открыт в 2002 г.), Шанхайский музей на Народной площади и т. д. Гонконг может похвастаться Художественным музеем Китайского университета Гонконга и Гонконгским музеем искусств. Художественные музеи есть в Гуанчжоу, в провинции Гуандун, в Макао и других уголках страны.

⁹ Портнова, 2014. С. 5.

¹⁰ Международный совет музеев (International Council of Museums, ICOM).

¹¹ Международный комитет музеологии (International Committee for Museology, ICOMOM).

Однако, несмотря на широкую представленность музеев в самых разных городах Китая, это не позволит проводить музейный практикум по изучению европейской балетной традиции, так как еще одной особенной чертой самобытности перечисленных музеев является то, что их основные коллекции посвящены только национальному искусству. Музеев, на постоянной основе экспонирующих объекты западноевропейского искусства, в Китае нет. Временные выставки устраиваются, но в ограниченном количестве музеев, один из них — Пекинский художественный музей. Этот же музей представляет работы современных китайских художников, знакомство с произведениями которых безусловно представляет ценность для формирования будущих хореографов. Так, например, серия работ фотохудожника Сюй Дацина (徐大庆) «Лебеди» (天鵝) представлена в зале, где играет мелодия из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Полотна фотокартин воплощают в себе синтез европейского содержания и лаконичности, изящества традиционной китайской формы. Знакомство и созерцание таких работ может способствовать формированию более глубокого понимания как музыки великого композитора, так и особой китайской пластики, способной обогатить традиционную форму одного из самых любимых в Китае европейских балетов.

Важно одновременно констатировать и необходимость знакомства с богатством древней культуры Китая в рамках музейного практикума для овладения искусством китайского классического танца, но при этом с сожалением приходится констатировать ограниченные возможности освоения европейской культуры, без знания которой невозможно освоение балета европейского типа. Здесь могли бы помочь: 1) интенсификация выставочных обменов, позволяющих знакомиться с временными экспозициями; 2) включение в хореографическое образование и собственно искусствоведческих курсов, и практики интерактивного знакомства с собраниями музеев мира, доступных в рамках сети Интернет.

Литература

- Портнова Т. В. 2017. Некоторые направления прикладных исследований в сценической хореографии: к вопросу об использовании изобразительных источников. *Наука без границ* 8: 50–55. <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-napravleniya-prikladnyh-issledovaniy-v-stenicheskoy-horeografii-k-voprosu-ob-ispolzovanii-izobrazitelnyh-istochnikov> (дата обращения: 10.07.2019).
- Портнова Т. В. 2014. Роль искусствоведческих курсов в системе актерского и хореографического образования. *Педагогика искусства* 4: 502–507.
- Столяров Б. А. 2004. *Музейная педагогика, История, теория, практика*. Учеб. пособие. М.: Высшая школа.
- Столяров Б. А. 2015. Развитие визуальной культуры у учащихся в условиях музея. *Педагогика искусства* 3: 46–59. <http://www.art-education.ru/electronic-journal/razvitie-vizualnoy-kultury-u-uchashchihsva-v-usloviyah-muzeya> (дата обращения: 15.07.2019).

Статья поступила в редакцию 9 июля 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Лун Цзянянь — аспирант; long_ira@mail.ru

The possibilities of art museums in preparing choreographers in China

Long Ziyang

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Ziyang Long. The possibilities of art museums in preparing choreographers in China. *The Issues of Museology*, 10 (2), 203–208. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.207>

The article provides an overview of the situation surrounding the training of classical European ballet choreographers in China. The difference between Chinese classical choreography and European ballet is described. It is noted that small educational institutions that are already preparing choreographers in the “classical ballet” profile not only require the technical component of instruction, but, above all, the cultural and historical knowledge of students. The museum is presented as an environment where future choreographers could gain the necessary cultural baggage. Thus, an analysis of the sculptural works of European artists can help to master the specifics of the composition of plastic forms, to understand the language of lines and bends, close to the European viewer. An analysis of the paintings provides an understanding of many works of ballet art, as many of them were inspired by canvases of masters. Museums also contribute to the development of the genre and style diversity of art. The article examines the situation in the museum industry of China, and notes the importance that is devoted to this field for the cultural development of citizens. At the same time, it is stipulated that almost all museums of the PRC are dedicated to Chinese national art and there are only a few museums that would exhibit works of art by European artists on an ongoing basis. Several recommendations are given by the author in order to include museums in the process of preparing Chinese ballet choreographers.

Keywords: museums, China, choreography, training, synthesis of arts, Chinese choreography, ballet.

References

- Portnova T. V. 2017. Some areas of applied research in stage choreography: on the issue of the use of visual sources. *Nauka bez granits* 8: 50–55. <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-napravleniya-prikladnyh-issledovaniy-v-stsenicheskoy-horeografii-k-voprosu-ob-ispolzovanii-izobrazitelnyh-istochnikov> (accessed 15.07.2019). (In Russian)
- Portnova T. V. 2014. The role of art history courses in the system of acting and choreographic education. *Pedagogika iskusstva* 4: 502–507. (In Russian)
- Stolyarov B. A. 2004. *Museum pedagogy. History, theory, practice*. Tutorial. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (In Russian)
- Stolyarov B. A. 2015. The development of visual culture among students in a museum. *Pedagogika iskusstva* 3: 46–59. <http://www.art-education.ru/electronic-journal/razvitie-vizualnoy-kultury-u-uchashchih-sya-v-usloviyah-muzeya> (accessed: 15.07.2019). (In Russian)

Received: July 9, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Long Ziyang — Postgraduate Student; long_ira@mail.ru

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

УДК 622.7

«Черное золото» Бельгии: история и современность (на примере одного экспоната из технического собрания Горного музея)

К. В. Туманова

Горный музей Санкт-Петербургского горного университета,
Российская Федерация, 199106, Санкт-Петербург, 21-я линия В. О., 2

Для цитирования: Туманова К. В. 2019. «Черное золото» Бельгии: история и современность (на примере одного экспоната из технического собрания Горного музея). *Вопросы музеологии*, 10 (2), 209–215. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.208>

На протяжении всей истории существования Горного музея Горного университета его модельное собрание пополнялось самыми современными моделями и макетами техники из разных стран. В музее студенты могли ознакомиться с последними разработками и технологиями в горно-металлургической промышленности. В собрании Горного музея Горного университета среди моделей горнозаводской техники XVIII–XX вв. находится макет сортировочной обогатительной фабрики для каменного угля из главного промышленного региона Бельгии — Льеж — Серен. Макет был приобретен во Фрайбергской горной академии (Германия) в 1875 г. в мастерской К. Шумана. Макет фабрики выполнен в масштабе 1 : 10. Механизмы сделаны из металла; постамент, стеновые панели и опоры деревянные. Угольная мелочь скипами подается вверх в ящик, откуда поступает в барабанный грохот конструкции Рексрота. Грохот представляет собой цилиндр, поверхность которого имеет отверстия, увеличивающиеся в диаметре от начала к концу барабана. После грохочения уголь поступает на мокрую отсадку на специальные отсадочные машины системы Рексрота. Затем разные сорта материала посредством вращающихся крыльчаток и винта поступают уже на дальнейшую переработку. В связи с истощением местных угольных месторождений к началу XX в. производство в Бельгии стало работать на привозном угле. Добыча каменного угля была полностью прекращена в Бельгии еще в 1980-е гг. Основа же современного энергопотребления — это импортное углеводородное сырье и атомная энергетика. Тем не менее о «золотом веке» угольной промышленности Бельгии нам напоминает макет сортировочной обогатительной угольной фабрики, который до сих пор является учебным пособием для студентов Горного университета. Данный макет представляет интерес и для музейных работников, а также для специалистов в области обогащения каменного угля как при-

мер развития техники в одном из самых известных в XIX в. промышленных районов Европы.

Ключевые слова: Бельгия, макет, уголь, грохочение, гравитационный метод, Горный музей, отсадочная машина.

В модельном собрании Горного музея Горного университета находятся редкие образцы моделей и макетов горной и горнозаводской техники XVIII–XX вв. Одним из таких предметов является макет сортировочной обогатительной фабрики для каменного угля из Льеж — Серена — главного промышленного региона Бельгии в XIX в. Макет был приобретен в мастерской Фрайбергской горной академии (Германия) во второй половине XIX в.

Бельгия бедна полезными ископаемыми, за исключением каменного угля и небольших, в основном отработанных, месторождений железных руд, барита и флюорита.

Если взглянуть в масштабах страны, то регион Льеж — Серен лежит в индустриальной долине Валлонии — основном промышленном регионе Бельгии. «Индустриальная долина», как ее называли в Бельгии, была одним из первых районов тяжелой промышленности в Европе, сохранившим свое лидерство вплоть до середины XX в.

Запасы местных углей заключены в двух бассейнах: Южном (Льежском, 2188 млн т), который является восточным продолжением угольного бассейна Франции, и Кампинском (3800 млн т), являющемся северным ответвлением вестфальской угленосной полосы Западной Европы. Угли в этих бассейнах каменные, гумусовые, различной степени метаморфизма — от тощих до жирных пламенных. В интересующем нас Южном бассейне осадочные отложения девонского, карбонного, мелового и палеоген-неогенового возрастов залегают на кембрийско-силурийских гнейсах и кристаллических сланцах.

Тектоническое строение Южного бассейна с геологической точки зрения очень сложное. В различных его районах количество пластов колеблется от 16 до 95 при суммарной их мощности соответственно от 9,7 м до 65 м. Средняя мощность угольных пластов составляет 0,65 м, влажность находится в пределах 2–3 %. Водобильность пластов незначительная, однако газообильность высокая¹.

В районе Льежа найдены древнейшие в Западной Европе разработки каменного угля, относящиеся к IV–V вв. Добыча каменного угля открытым способом в Льежском епископстве известна с конца XII в. Выплавка чугуна в Льеже и его пригороде Серене началась в XIII в., что привело к увеличению добычи угля.

Успешная замена древесного угля коксом при плавке железных руд в 70-х годах XVIII в. ускорила развитие Южного каменноугольного бассейна. На шахтах появляются рельсовые вагонетки с конной тягой, в начале XIX в. создаются паровые подъемные машины.

В 1790 г. максимальная глубина шахт составляла 220 м. Вслед за истощением вышележащих пластов глубина шахт увеличивалась: к 1866 г. добыча угля уже велась на глубинах до 700–900 м, а шахта глубиной 1065 м была в то время самой глубокой в Европе. Помимо больших глубин на добыче угля сказывались и неблаго-

¹ Захаров, Малинников, 2014. С. 43–50.

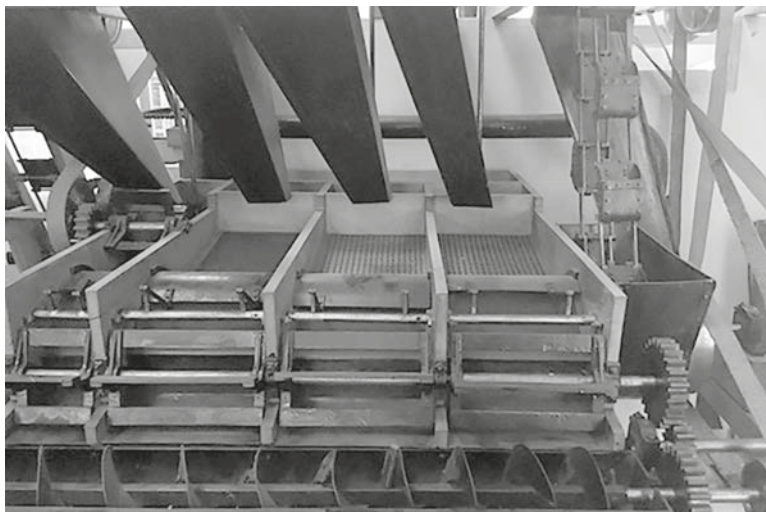


Рис. 1. Сортировочная обогатительная фабрика для каменного угля. Фрагмент. Фрайберг. Германия. 1875 г. Масштаб 1:10, размеры: 1330 × 1000 × 970 мм. Из коллекции Горного музея

приятные условия разработки (наличие большого количества трещин в угольных пластах, высокая концентрация метана, затопление шахт)².

Макет сортировочной обогатительной фабрики для каменного угля поступил в Горный музей Горного университета в Санкт-Петербурге в 1875 г. из модельной мастерской Фрайбергской горной академии³ (рис. 1).

На макете есть надписи, указывающие кем и где фабрика была создана: «Modell einer Rexroth'shen kohlenwäsche» (перевод с немецкого — «Угольно-промывательная модель Рексрота») и «Modellirwerkstatt Bergakademie Freiberg C. Schumann» (перевод с немецкого — «Модельная мастерская Фрайбергской горной академии К. Шумана») (рис. 2).

Макет фабрики установлен на высоком деревянном постаменте. Механизмы выполнены из металла; постамент, стеновые панели и опоры деревянные. Элементы здания окрашены в серый и светло-серый цвета, деревянные детали оборудования оставлены неокрашенными. Двигатель не показан. Механизмы приводятся в действие посредством ременных передач.

Добытый каменный уголь всегда имеет много примесей, которые снижают качество готового продукта, так как при горении дают более низкую температуру. Чтобы избавиться от таких примесей, на специальных предприятиях, каким является бельгийская фабрика, проводится обогащение или очищение сырья. Во время этого процесса уменьшается содержание минеральных компонентов, а кроме того, уголь разделяется на сорта по размерам зерен. Лишь после этого он поступает к конечному потребителю⁴.

² Захаров, Малинников, 2014.

³ Архив Горного музея (АГМ), ф. 1, оп. 2, д. 113, л. 46.

⁴ Кусков, Бажин, Кускова, 2019. С. 50–54.



Рис. 2. Фрагмент макета фабрики. Из коллекции Горного музея

Одним из этапов подготовки сырья является грохочение, или сортировка угля по фракциям. Происходит она с помощью специальных машин — грохотов. Каменный уголь поступает на сита с разными ячейками и делится на группы.

Вторым важным этапом процесса обогащения углей является гравитационный метод, получивший в мире наиболее широкое распространение. Метод основан на большой разнице в плотности самого угля и более легких примесей. Гравитационные процессы обогащения отличаются высокой производительностью, простотой производства, невысокой стоимостью и высокой эффективностью разделения. В качестве среды, в которой осуществляется гравитационное обогащение, в основном используются вода. Загрязненный материал (хвосты) транспортируется в отвал, а товарный каменный уголь уходит на отгрузку⁵.

Рассмотрим, как эти процессы были воплощены на практике в Бельгии в конце XIX в. Угольная мелочь скипами подается наверх в ящик, откуда поступает в барабанный грохот конструкции Рексрота, где делится на 4 сорта⁶. Барабанный грохот Рексрота представляет собой цилиндр, поверхность которого имеет отверстия, увеличивающиеся в диаметре от начала к концу барабана. Половина барабана изготовлена из сетки, а другая — из перфорированного железа. В первой половине барабана закреплена спиралевидная режущая поверхность.

После грохочения уголь поступает на следующую стадию переработки — мокрую отсадку. Отсадкой называется процесс разделения угольной смеси на составляющие разной плотности в восходящей и нисходящей струях воды, движущихся с переменной скоростью. Мокрая отсадка дает наилучшие результаты как по качеству, так и по количеству по сравнению с другими способами гравитационного обогащения. Мокрая отсадка применяется как для крупных (100–12 мм), так и для мелких углей (12–0,5 мм). Для процесса мокрой отсадки применяют специальные отсадочные машины.

Отсадочные машины системы Рексрота представляют собой неподвижные решета, установленные в деревянных ящиках, наполненных водой. Движение воды создается посредством поршней, как в отсадочных машинах гарцевого типа (рис. 3). Два решета имеют сетки, два — перфорированный железный лист.

⁵ Бажин, Кусков, 2016. С. 582–586.

⁶ Лифлянд (ред.), 1924. С. 62.

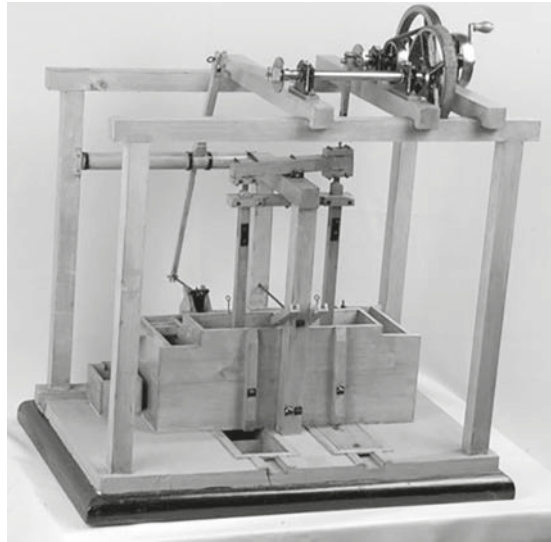


Рис 3. Отсадочная машина гарцевского типа. Германия. 1870 г. Из коллекции Горного музея

Каждый сорт угля после грохочения поступает на одну из 4-х отсадочных машин Рексрота. Далее разные сорта материала посредством вращающихся крыльчаток и винта поступают на дальнейшую переработку.

Макет фабрики в 1875 г. был оценен в сумму 426 руб. 80 коп.⁷ Насколько же велика или мала была эта сумма? В качестве примера при сравнении различных экономических показателей развития нашей страны использовался 1913 г. Приведем стоимость основных товаров того времени. Например, в 1913 г. килограмм⁸ листового чая стоил три рубля, кофе в зернах — два рубля, водка двойной очистки (0,61 л) — 60 коп. Зарплата врача земской больницы составляла 80 руб. в месяц, полковник царской армии получал 320 руб., а депутат Государственной думы — уже 350 руб. То есть стоимость приобретенного для Горного музея макета фабрики была более чем существенной (рис. 4).

Однако любой экономический расцвет рано или поздно заканчивается. Не избежала этой участи и угольная промышленность Бельгии. Местные угольные месторождения к началу XX в. были настолько истощены, что печи стали работать на привозном угле, который доставлялся по реке Маас. После Второй мировой войны металлургические и угледобывающие предприятия в регионе Льеж — Серен стали постепенно терять свою значимость. Последняя из доменных печей в Льеже погасла в начале 2012 г. Добыча каменного угля полностью прекращена в Бельгии еще в 1980-е гг. Основа же современного энергопотребления — импортное углеводородное сырье и атомная энергетика.

⁷ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 113, л. 46.

⁸ Для нашего удобства меры веса указаны в килограммах, а не в фунтах (мера веса, принятая в царской России).

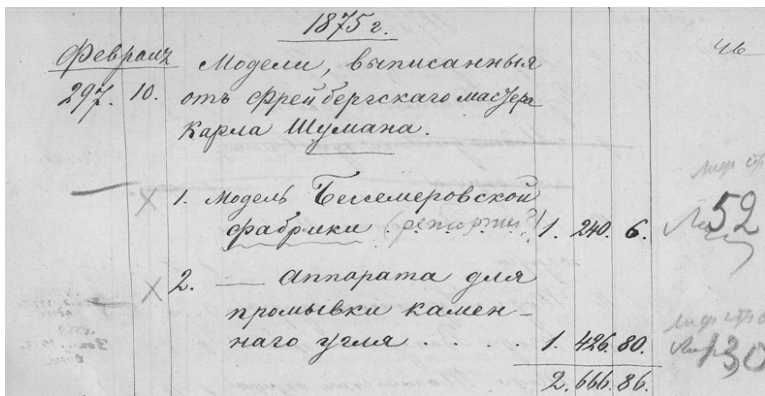


Рис. 4. Дело о записи на приход. 1875 г. Фрагмент. Из архива Горного музея

На настоящий момент большинство производств в Льеже — Серене стоят без признаков жизни. На берегу реки Маас ржавеют бункеры, куда с кораблей разгружался уголь. От былого величия не осталось и следа.

Тем не менее о «золотом веке» промышленности Бельгии нам напоминает макет сортировочной обогатительной угольной фабрики, который до сих пор является учебным пособием для студентов Горного университета. Данный макет представляет интерес и для историков науки и техники, а также для специалистов в области обогащения каменного угля как пример развития техники в одном из самых известных в XIX в. промышленных районов Европы.

Литература

- Бажин В. Ю., Кусков В. Б. 2016. Использование различных видов углеродсодержащего сырья для получения тепловой энергии. *Записки Горного института* 220: 582–586.
- Захаров В. Н., Малинникова О. Н. 2014. Исследование структурных особенностей углей выбросоопасных пластов. *Записки Горного института* 210: 43–52.
- Кусков В. Б., Бажин В. Ю., Кускова Я. В. 2019. Проблемы использования угольных и других невосстановленных угольных и углеродсодержащих материалов в качестве энергетических брикетов. *Уголь* 4. <http://dx.doi.org/10.18796/0041-5790-2019-4-50-54>.
- Лифлянд Н. П. (ред.). 1924. *Путеводитель по модельному собранию Горного музея*, л.: Изд-во Горного музея.

Статья поступила в редакцию 12 июля 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Туманова Карина Владимировна — канд. техн. наук, старш. научн. сотр.; karinadam@mail.ru

“Black Gold” of Belgium: History and modernity (on the example of one exhibit from the technical collection of the Mining Museum)

K. V. Tumanova

Mining Museum of St. Petersburg Mining University,
2, 21-ya liniya Vasilievskogo ostrova, St. Petersburg, 199106, Russian Federation

For citation: Tumanova K. V. 2019. “Black Gold” of Belgium: History and modernity (on the example of one exhibit from the technical collection of the Mining Museum). *The Issues of Museology*, 10 (2), 209–215. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.208> (In Russian)

Throughout the history of the Mining Museum of the Mining University, its model collection has been replenished with the most modern models and layouts from different countries. In the technical collection of the Mining Museum, among models of mining equipment of the 18th–20th centuries, there is a model of a sorting processing plant for coal from the main industrial region of Belgium — Liege Seren. The model of the factory was purchased in the Freiberg Mining Academy (Germany) in 1875 in the workshop of K. Schumann. The model is made in the scale of 1:10. The mechanisms are made of metal; the pedestal, wall panels and supports are made from timber. Skips supply fine coal up into a box, from where it enters the drum screen of the Rexroth design. The screen is a cylinder, the surface of which has holes, increasing in size from the beginning to the end of the drum. After screening, coal is fed to the wet jigging and to the special jigging machines of the Rexroth system. Different varieties of coal undergo further processing. In connection with the depletion of local coal deposits by the beginning of the 20th century, production in Belgium began to work on imported coal. Coal mining was completely stopped in Belgium in the 1980s. Nevertheless, the model of the sorting coal-preparation plant reminds us of the golden age of the coal industry in Belgium. This model is still a teaching aid for students of the Mining University. This model is of interest also for museum workers, as well as for specialists in the field of beneficiation, as an example of the development of technology in one of the most famous industrial regions of Europe.

Keywords: Belgium, coal, model, screening, gravity method, Mining Museum, jigging machine.

References

- Bazhin V. Yu., Kuskov V. B. 2016. The use of various types of carbon-containing raw materials for thermal energy. *Zapiski Gornogo instituta* 220: 582–586. (In Russian)
- Kuskov V. B., Bazhin V. Yu., Kuskova Ya. V. 2019. Problems of using coal and other unclaimed coal and carbon-containing materials as energy briquettes. *Ugol'* 4: 50–54. <http://dx.doi.org/10.18796/0041-5790-2019-4-50-54>. (In Russian)
- Lifliand N. P. (red.). 1924. *Guide to the model collection of the Mining Museum*. Leningrad: Izdanie Gornogo muzeia Publ. (In Russian)
- Zaharov V. N., Malinnikov O. N. 2014. The Research of the structural features of coal outburst seams. *Zapiski Gornogo instituta* 210: 43–50. (In Russian)

Received: July 12, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Karina V. Tumanova — PhD in Engineering, senior researcher; karinadam@mail.ru

История российских пушечных заводов в экспонатах Горного музея

Э. В. Оболонская

Горный музей Санкт-Петербургского горного университета,
Российская Федерация, 199106, Санкт-Петербург, 21-я линия В. О., 2

Для цитирования: Оболонская Э. В. 2019. История российских пушечных заводов в экспонатах Горного музея. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 216–229.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.209>

В собрании Горного музея Санкт-Петербургского горного университета находятся отдельные образцы и целые коллекции, поступившие с оружейных заводов России: Александровского пушечно-литейного завода, Пермского пушечного завода, Каменского чугунно-литейного завода, Нижнеисетского железоделательного завода и др. А почему экспонаты из области артиллерии оказались в музее учебного заведения, готовящего специалистов горной отрасли? Дело в том, что в Горном университете с самого основания в 1773 г. готовили не только специалистов горного дела, но и металлургов и механиков для работы на оружейных заводах. Поэтому будущие горные офицеры изучали пушечное и оружейное дело, а образцы Горного музея способствовали лучшему усвоению учебного материала. С заводов передавались в музей модели, натурные образцы и заготовки пушек и боеприпасов, инструментов и металлообрабатывающих устройств, макеты металлургических печей, образцы чугуна, стали и сплавов, руд и топлива. И хотя все эти экспонаты присылались для обеспечения наглядности учебного процесса, тем не менее, проанализировав их, мы можем проследить развитие отечественной артиллерии. Вся коллекция охватывает исторический период конца XVIII — начала XX столетия. Но в данной работе мы обратимся к экспонатам гладкоствольной артиллерии, поступившим в музейное собрание в период с 1786 по 1880 г. Музейные экспонаты нарезной артиллерии заслуживают отдельной публикации. Годы поступления заводских образцов в музей в большинстве своем совпадают с началом выпуска продукции или с введением новой разработки на предприятиях. Это позволяет провести параллели между датами музейных образцов и историческими датами и периодами в развитии отечественной артиллерии. В российской историографии отечественной артиллерии такая попытка предпринимается впервые.

Ключевые слова: российские заводы, артиллерия, пушки, металлургия, производство, инструменты, коллекция, музей, образование.

Санкт-Петербургский горный университет, основанный в 1773 г. императрицей Екатериной II как Горное училище, наряду с другими специалистами горной отрасли, готовил металлургов и механиков для работы на пушечных и снарядоделательных заводах. Уровень подготовки специалистов был высоким благодаря труду квалифицированного профессорско-преподавательского состава и практической работе учеников в лабораторном и музейном комплексах¹. Среди выпуск-

¹ Чиркст, 2006. С. 7–15.

ников Горного университета знаменитые металлурги: П. П. Аносов, Н. В. Воронцов, П. М. Обухов, Н. А. Июсса, А. А. Износков и др. Их имена неразрывно связаны со Златоустовскими, Олонецкими, Пермским и Обуховским оружейными заводами.

Работа на металлургических предприятиях такого профиля требовала знаний о металлах, способах их очистки и обработки. Кроме того, будущим специалистам-выпускникам был необходим наглядный материал для ознакомления с технологиями оружейного и пушечного дела. С российских оружейных заводов в музей Горного университета направляли модели и натурные образцы пушек, снарядов, инструментов и различных устройств, макеты металлургических печей и молотов, образцы чугуна, стали и сплавов, руд и топлива. Эти модели и натурные образцы демонстрировали отечественные достижения и являлись наглядным пособием для учащихся. Сохранившиеся в Горном музее экспонаты дают сегодня возможность, проведя определенные параллели, проследить развитие отечественной артиллерии. Вся коллекция охватывает исторический период конца XVIII — начала XX столетия. Но в данной статье мы проанализируем экспонаты только гладкоствольной артиллерии. Многочисленные образцы нарезной артиллерии, хранящиеся в Горном музее, заслуживают отдельной публикации.

Самые первые образцы, касающиеся технологии отливки и обработки стволов чугунных пушек, поступили в Горный музей уже в конце XVIII в. с Александровского пушечно-литейного завода Олонецкого горного округа. Они были подарены императрицей Екатериной II и относятся к периоду управления заводом шотландским инженером Чарльзом (Карлом Карловичем) Гаскойном.

Олонецкие Петровские пушечные заводы в г. Петрозаводске (Карелия), построенные в 1703 г. во время войны со шведами, постепенно пришли в упадок. В 1772 г. в целях обеспечения русской армии пушками и снарядами в ходе войны с Турцией Екатерина II издала указ о сооружении в Петрозаводске нового завода. Но из-за нехватки финансовых средств и квалифицированных кадров Александровский завод, построенный Аникитой Сергеевичем Ярцовым, так и не начал нормально функционировать. Лишь реконструкция завода с применением новейших технических разработок, успешно произведенная Чарльзом Гаскойном в 1786–1794 гг., сделала на долгие годы Александровский завод центром новых технологий в области металлургии и машиностроения для всей России². В период директорства Гаскойна были открыты отделения Александровского завода в Кончезере, Кронштадте и Петербурге. Эти предприятия, получившие общее название Олонецкие горные заводы, на протяжении полувека являлись одним из главных арсеналов русского Военно-морского флота. На Олонецких заводах изготавливали не только пушки, но и первые отечественные паровые машины и другое промышленное оборудование, а также художественное литье, украшающее многие улицы и мосты Санкт-Петербурга и поныне.

На Александровский пушечно-литейный завод в Петрозаводске Чарльз Гаскойн прибыл в сентябре 1786 г. и сразу начал перестройку. В том же году ему удалось запустить одну из доменных печей, оборудованную новыми цилиндрическими мехами Смитона, и отлить первую чугунную пушку. Вскоре после этого события в Горный музей в подарок от императрицы Екатерины II поступила стружка, полученная при

² Тараканова, 2009. С. 76–83.

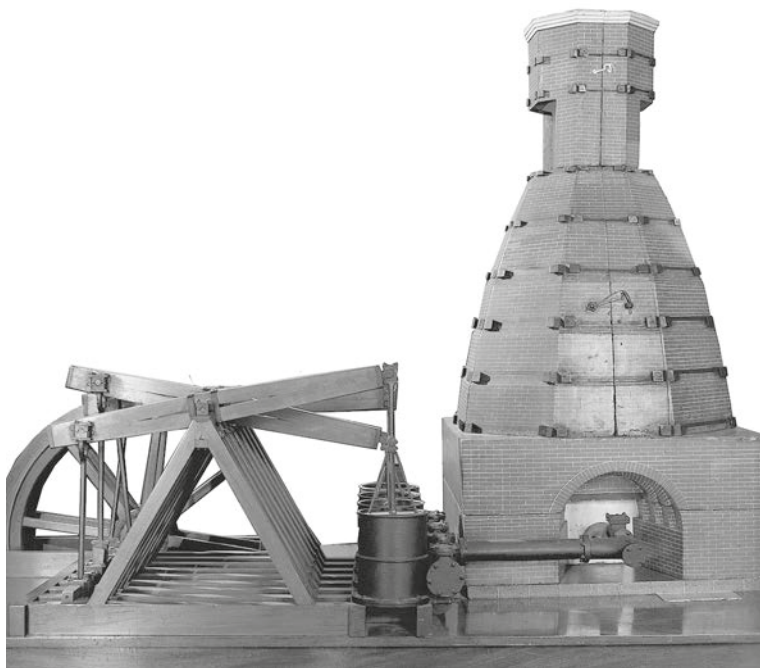


Рис. 1. Макет доменной печи с цилиндрическими мехами Смитона. Масштаб 1:12. Александровский пушечный завод, Петрозаводск. 1789 г. Из коллекции Горного музея⁵

просверливании канала в стволе первой пушки, отлитой Гаскойном³. Стружка — пять конусовидных образований — была помещена в футляр из красного дерева.

Еще два подарка от императрицы, поступившие в музей в 1789 г.⁴, связаны с реконструкцией Александровского завода. Это модель новых цилиндрических мехов Смитона в комплекте с макетом доменной печи (рис. 1) и отдельный макет английской отражательной печи для переплавки чугуна на каменном угле. Все экспонаты были изготовлены на Александровском заводе в Петрозаводске по распоряжению генерал-губернатора Архангельского и Олонецкого Т.И. Тутолмина и поднесены им Екатерине II в начале 1779 г.

Модель мехов документирует первое применение цилиндрических мехов Смитона в России. Подобные меха для подачи воздуха в доменные печи были построены в 1766 г. на Карронском заводе в Шотландии известным инженером Джоном Смитомом, использовавшим более раннюю разработку голландских механиков и увеличившим количество цилиндров до четырех. Принципиально новая конструкция мехов, по сравнению с ранее употреблявшимися деревянными клинчатыми и ящичными, позволила существенно увеличить подачу воздуха в доменную печь, что повысило производительность печей почти в шесть раз⁶. Создание новых мехов стало одним из важнейших этапов в развитии металлургии.

³ Архив Горного музея (АГМ), ф. 1, оп. 1, д. 4, л. 27.

⁴ Там же, оп. 2, д. 113, л. 16 об. — 17.

⁵ Все фото выполнены сотрудником Горного музея Э.В. Оболонской.

⁶ Каменский, 1935. С. 333–348.

Макет английской отражательной печи — документальное свидетельство первого применения в российской металлургии каменного угля в качестве топлива. Отражательные печи с высокой трубой появились в Камберленде (Англия) около 1765 г., и с тех пор в течение нескольких десятков лет их конструкция почти не изменялась. В Англии их начали использовать для переплавки доменного чугуна вместе с различными добавками, улучшающими его качество, и размещать в непосредственной близости от доменных печей. Высокая труба обеспечивала хорошую тягу воздуха, что в сочетании с рациональной формой внутреннего печного пространства позволяло получить в печи высокую температуру плавления, недостижимую как в доменных печах, так и в кричных горнах. Большим преимуществом отражательной печи была мобильность — ее можно было достаточно быстро запустить и остановить работу, когда в том не было необходимости. Часто отражательные печи применяли, когда для отливки требовалось большое количество чугуна и постоянно действующие доменные печи не справлялись с необходимым объемом выплавки металла. На Александровском пушечно-литейном заводе в Петрозаводске первые отражательные печи были сооружены в 1786–1788 гг., а к 1800 г. здесь было уже 11 таких печей⁷. Из отражательных печей производилось литье пушек большого калибра, с добавлением хорошего чугуна переплавлялись бракованные изделия. Из этих же печей извлекался высококачественный чугун для отливки мелких и тонких изделий.

Петрозаводские модели заслуженно вызывали восхищение у современников, но не все они сохранились. Дмитрий Иванович Соколов, преподававший в Горном кадетском корпусе, особо отметил «стан для сверления пушек, приготовленный на Александровском заводе», который «по отличной отделке своей заслуживает особое внимание»⁸. Модель стана поступила в Горный музей 1822 г.⁹, но была утрачена в период с 1882 по 1921 г. Изготовление ее связано с отделкой пушек по методу Марица, которая была налажена на заводе Чарльзом Гаскойном.

Швейцарец Жан Мариц в 1740-х гг. ввел новый тип горизонтального сверлильного станка, основанного на идее применения токарного станка к сверлению. При сверлении его станком при неподвижном положении сверла вращательному движению подвергалось орудие под действием водяного колеса. Пушки отливались цельными болванками без внутреннего отверстия. Главное преимущество нового способа состояло в том, что каналы, которые просверливались позже специальными машинами, получались более гладкими, с меньшим количеством раковин. Это также давало возможность вместе с просверливанием канала производить одновременно и разные операции по наружной его обработке¹⁰.

Борьба с раковинами пушечного литья была одной из важнейших технических проблем на протяжении всего XVIII в. Все работы в этой области считались имеющими особое государственное значение и поэтому были совершенно секретными. Чарльзом Гаскойном в 1789 г. была сконструирована машина для заделки раковин специальными винтами, которая получила название «секретной машины». Машина вместе с двумя обслуживающими рабочими разместилась в специальном

⁷ Тараканова, 2009. С. 76–83.

⁸ Соколов, 1830. С. 107–108.

⁹ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 108, л. 6.

¹⁰ Четверухин, 1942. С. 131.

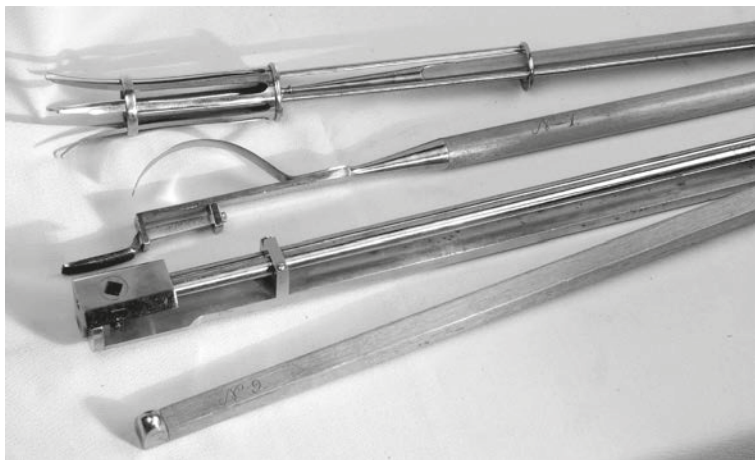


Рис. 2. Модель «машин для заделывания винтами раковин, открывающихся в каналах орудий». Александровский пушечный завод, Петропавловск. 1835. Масштаб 1:2–3. Из коллекции Горного музея

Сверху вниз: щуп, напильник, прибор для заделывания раковин, шест с воском на конце.

«секретном» помещении, а рабочие были «подведены к присяге». Схема устройства и принцип действия этого довольно сложного устройства подробно описаны Ф. М. Загорским¹¹, который является крупным авторитетом в области истории металлообработки. По его оценке, машина была оригинальна и весьма целесообразна и стала прообразом тех устройств, которые применяются сейчас для работ в местах, недоступных для человеческих рук. Прибор служил для заделки раковин средней величины в стволах артиллерийских орудий. Благодаря этому изобретению количество брака на заводе было сведено к минимуму — в 1799 г. из 467 орудий пробы не выдержала только одна пушка.

В 1835 г. на Александровском пушечном заводе специально для Музея Института корпуса горных инженеров (название Горного университета в 1834–1866 гг.) была изготовлена действующая модель «машин для заделывания винтами раковин, открывающихся в каналах орудий»¹² и в том же году поступила в коллекцию. Она представляет собой уменьшенную в 2–3 раза копию комплекта инструментов «Прибор для заделывания раковин в каналах орудий», в который входят десять предметов: прибор для заделки раковин, семь вспомогательных инструментов и две крепежные детали. Все эти устройства крепились на длинных деревянных шестах (рис. 2).

Технологический процесс начинался с выявления раковин, для чего использовался щуп. Далее в канал вводился шест с воском и делался слепок раковины. Если размер раковины был слишком велик, то пушка шла в переплавку. Если раковина была невелика, то начинался процесс ее заделки. При помощи прибора раковину рассверливали перовым сверлом, полученное отверстие нарезали специальным инструментом — метчиком. Затем изготавливалась нарезная пробка соответствующей формы.

¹¹ Загорский, 1960. С. 112–134.

¹² АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 113, л. 27 об.

ющего размера. Пробку завинчивали в нарезное отверстие, ее ножку обламывали специальным приспособлением и зачищали напильником.

К первой четверти XIX в. наметилось все более явное отставание России в металлургической промышленности. Дальнейшее развитие производства артиллерийских орудий и боеприпасов и накопившийся боевой опыт определили необходимость новых преобразований в русской артиллерии. Такие преобразования были произведены в 1838 г. и известны под названием «Реформа 1838 года». Ее цель — устранить многокалиберность артиллерии, прекратить производство орудий устаревших образцов. Все артиллерийские системы, принятые в 1838 г. и позже, были названы орудиями «новой конструкции» в отличие от существовавших ранее орудий «прежней конструкции». Новые орудия уже не имели дорогостоящих наружных украшений, калибры снарядов теперь измерялись с точностью до 1/100 дюйма вместо принятых ранее тысячных долей¹³.

Лафеты береговых орудий в середине XIX столетия в большинстве своем были деревянными, с отдельными металлическими деталями. В 1836 г. полковник Венгловский создал железочугунный лафет для 24-фунтовой пушки, более прочный и удобный, чем все современные ему лафеты в России и в Западной Европе¹⁴. В 1846 г. лафет Венгловского был введен в береговой и крепостной артиллерии, и его производство было налажено на Александровском заводе. При горизонтальном наведении лафет и поворотная рама вращались вручную. Подъемный механизм для вертикальной наводки состоял из винта с рукояткой; винт находился под казенной частью орудия. Вращением рукоятки достигалось плавное изменение угла возвышения орудия. При выстреле лафет, установленный на специальных катках, откатывался по наклоненной вперед поворотной раме. Этот наклон обеспечивал самонакатывание лафета и ограничивал откат.

В 1847 г. на Александровском пушечном заводе для Горного музея были изготовлены две идентичные модели 24-фунтовых чугунных пушек крепостной артиллерии образца 1838 г. на лафетах Венгловского, выполненные в масштабе 1:8. Модели лафетов снабжены транспортными колесами, оборудованными поверх колес для откатки при выстреле. На одной пушке имеются гравированные надписи: на правой цапфе гравировка «24-фу. Вѣ. 204 п. 1847 г.» (калибр 24-фунта, вес 204 пуда, дата изготовления 1847 г.), на левой цапфе гравировка «Алексн: Зв. Н. Бут. I» (Александровский завод, Николай Бутенёв Первый). Николай Бутенёв Первый был директором завода с 1843 по 1859 г. На казенной части выгравировано «С. А.» (сухопутная артиллерия) (рис. 3).

Следующие три экспоната с Александровского завода демонстрируют новый способ отливки крупнокалиберных пушек береговой артиллерии по американской системе или методом Родмана.

Внедрение нового способа отливки связано с появлением в период Крымской войны 1854–1856 гг. у противников России — французов — первых военных бронированных кораблей, против которых оказалась бессильна русская береговая артиллерия. Ее ядра не могли пробить броню этих кораблей. Орудия, способные поражать бронированные корабли, были созданы американским артиллерийским офицером Т. Д. Родманом, выпускником Военной академии в Вест-Пойнте (штат

¹³ Вессель, 1851. С. 108–109.

¹⁴ Богданович (сост.), 1852. С. 555.



Рис. 3. Модель 24-фунтового орудия крепостной артиллерии на лафете Венгловского. Александровский пушечный завод. Петрозаводск. 1847 г. Масштаб 1:8. Из коллекции Горного музея

Нью-Йорк). В 1845 г. он произвел опыты с отливкой чугунных гладкоствольных орудий с внутренним охлаждением холодной водой¹⁵. В результате опытов ученый разработал теорию и практику отливки пушки с охлаждаемым проточной водой полым металлическим сердечником и в форме, собранной в металлическом жакете с охлаждением. Охлаждение пушки по Родману шло от центра к периферии. Скорость охлаждения контролировалась путем регулирования температуры и скорости потока воды. Внедрение этого способа позволило отливать пушки любого размера очень высокого качества, без раковин. В 1861 г. Родман отлил 15-дюймовую пушку, а в 1864 г. 20-дюймовую.

После окончания Крымской войны военно-политическим руководством Российской империи было принято решение направить за рубеж специалистов для ознакомления с передовым опытом создания артиллерийских орудий, способных успешно поражать бронированные корабли. Известные российские ученые-артиллеристы А. В. Гадолин и Ф. В. Пестич, посетили в начале 60-х гг. XIX в. США и там изучили передовой способ литья крупнокалиберных гладкоствольных орудий из чугуна методом Родмана. Ученые перенесли новый метод на российскую почву, и он был внедрен на Александровском чугуно-пушечном заводе в Петрозаводске в 1865 г.

В 1865 г. на Александровском заводе для Института корпуса горных инженеров был изготовлен макет, который демонстрирует отливку 15-дюймовых пушек «по американскому способу 1/26 против натуральной величины»¹⁶. Это настенный макет, смонтированный в прямоугольной деревянной раме и представляющий собой уменьшенную копию цеха. Наглядно продемонстрирован процесс отливки чугунных пушек в форму, размещенную ниже уровня пола из двух отражательных

¹⁵ Четверухин, 1942. С. 230–233.

¹⁶ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 113, л. 36 об.

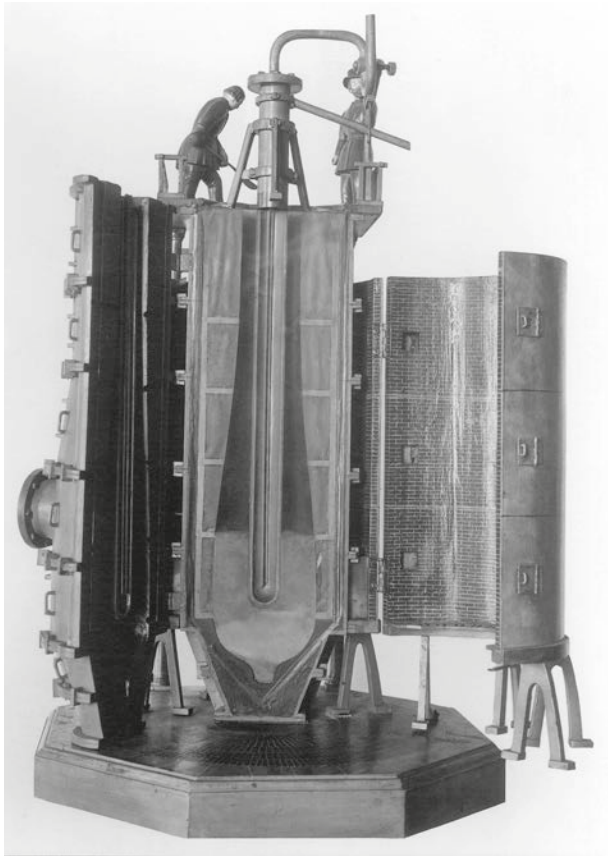


Рис. 4. С фотографии конца XIX — начала XX в. Макет формы для отливки 15-дюймовых пушек. Александровский пушечный завод. Петрозаводск. 1865–1870. Масштаб 1:12. Из коллекции Горного музея

печей. Все составляющие представлены в объеме за исключением высоких труб, нарисованных на стене.

Как дополнение к описанному макету в период с 1865 по 1870 г. на Александровском заводе был изготовлен другой макет «отливки пушек по способу Родмана», представляющий только форму для отливки 15-дюймовых пушек в масштабе 1:12. Поступил макет в Горный музей в 1880 г.¹⁷ Обе модели выполнил мастер-модельщик Александровского пушечно-литейного завода Иван Трипецкий, работавший на заводе в середине XIX в.

На сегодняшний день часть мелких деталей у макета, демонстрирующего целый цех, утрачена, а макет формы для отливки и вовсе представлен в отдельных своих частях. Гораздо лучшую их сохранность мы видим на черно-белых фотографиях 50-х гг. прошлого века — у первого макета и конца XIX — начала XX в. — у второго (рис. 4).

¹⁷ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 113, л. 50 об.

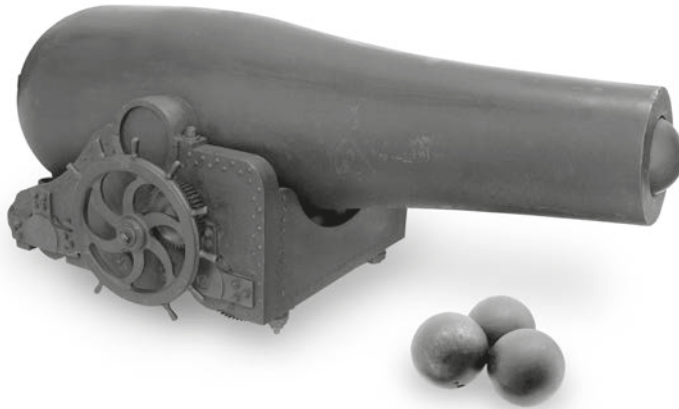


Рис. 5. Модель 20-дюймовой пушки береговой артиллерии «Уральская царь-пушка». Пермский пушечный завод. 1868–1872 гг. Масштаб 1:8. Из коллекции Горного музея

В 1867 г. на Александровском заводе для Горного института (название Горного университета в 1866–1921 гг.) была изготовлена модель 15-дюймового орудия береговой артиллерии в масштабе 1:12, отлитого по способу Родмана. В том же году модель поступила в Горный музей¹⁸.

Еще одна модель пушки Родмана, находящаяся в музее, изготовлена на Пермском пушечном заводе. Это модель 20-дюймовой пушки береговой артиллерии, или «Уральской царь-пушки», выполненная в масштабе 1:8. Она была произведена для Московской политехнической выставки 1872 г. К пушке прилагался комплект ядер в том же масштабе. В 1875 г. модель пушки с ядрами поступила в Горный музей¹⁹.

Пермский пушечный завод был основан после поражения в Крымской войне для изготовления стальных нарезных орудий. Собственно говоря, первоначально он состоял из двух заводов: сталепушечного и чугунно-пушечного, которые впоследствии были объединены. В 1867–1868 гг. метод отливки Родмана был внедрен на Пермском чугунно-пушечном заводе, где и была отлита 20-дюймовая «Уральская царь-пушка». В музее находится старинная фотография 1870-х гг., поступившая в 1879 г.²⁰ На ней изображена огромная литая чугунная пушка с подвешенным на канате ядром и стоящим у колеса управления часовым. Модель и фотография «Уральской царь-пушки» дополняют друг друга (рис. 5, 6).

Пермский пушечный завод неразрывно связан с именем Николая Васильевича Воронцова, который строил его по собственным чертежам и управлял заводом с 1871 по 1876 г. Он вывел завод на такой уровень, что предприятие считалось одной из лучших практических металлургических школ не только в России, но и на Западе²¹. Н.В. Воронцов был выпускником Института корпуса горных инжене-

¹⁸ Там же, д. 88, л. 229 об.

¹⁹ Там же, д. 89, л. 2.

²⁰ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 114, л. 169.

²¹ Воронцов, 1893. С. 143.

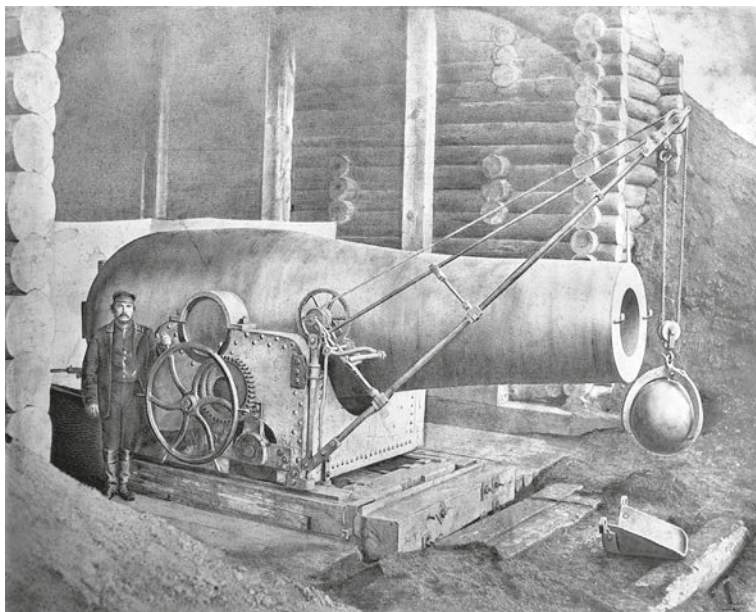


Рис. 6. С фотографии 1870-х гг. Пермский пушечный завод. 20-дюймовая чугунная пушка. Из коллекции Горного музея

ров (1853 г.), а впоследствии и его директором (уже после ухода с завода). Модель «Уральской царь-пушки», а также ряд других экспонатов поступили в музей благодаря его инициативе.

Наряду с моделями пушек и различными устройствами в Горном музее находятся снаряды и коллекция инструментов для их изготовления. В 1828 г. от горного начальника Екатеринбургских заводов музей получил «Собрание припасов, форм и инструментов, употребленных при отливках и отделке артиллерийских снарядов Каменского литейного завода». Все собрание состояло из 150 единиц²². Экспонаты некогда служили для изготовления гранат, брандскугелей и картечных ядер полевой артиллерии разных калибров. Все инструменты с различными гравировками: полного или сокращенного названия завода «Каменской З.» или «К. З.», гербовым орлом в круглом медальоне и кратким изложением назначения инструмента. Например, на сверле для сверления пробок у брандскугелей $\frac{1}{2}$ пудового калибра (на 2-м этапе) следующая гравировка «Све: Д: бранс: $\frac{1}{2}$ пу под: наз: 2.», на кружале для калибрования картечной дроби № 1 обозначено «к.з. к.д. но. 1» (рис. 7).

Каменский чугунолитейный завод был основан в 1682 г. на реке Каменке в Далматовском округе Пермской губернии. Сегодня это современная территория г. Каменска-Уральского Свердловской области. Изначально завод принадлежал Далматовскому Успенскому монастырю и производил кричное железо. В 1699 г. по указу Петра I завод отошел казне. В 1701 г. на нем был получен первый уральский чугун и первые уральские пушки. В начале XIX в. по причине износа оборудования продукция завода выпускалась с браком. В 1825 г. началась реконструкция завода,

²² АГМ, ф. 1, оп. 3, д. 24, л. 103.



Рис. 7. Инструменты для отливки и отделки артиллерийских снарядов Каменского литейного завода. 1828 г. Из коллекции Горного музея

Слева направо: модель для формовки брендскугелей, шаблон для набивки сердечников у брендскугелей, модели для формовки картечной дроби, два сверла для сверления пробок у брендскугелей, кружало для калибрования картечной дроби, кронциркуль для измерения толщины стенок у гранат и брендскугелей.

в ходе которой увеличилась площадь завода и проведен ремонт фабричных помещений. К 1830-м гг. были введены новые технологии отлива снарядов без последующей обточки стальными зубилами и пилами. Можно предположить, что к этому периоду и относится коллекция инструментов с Каменского завода, которая должна была продемонстрировать учащимся Горного кадетского корпуса (название Горного университета в 1804–1833 гг.) новый способ отливки снарядов.

Из боеприпасов гладкоствольной артиллерии, в большом количестве поступивших в музей в первой трети XIX в., остались 12-фунтовое ядро и брендскуль — полое зажигательное ядро. Брендскуль поступил в 1829 г.²³ с Нижнеисетского завода и относится к полевой артиллерии (имеет три отверстия). Время поступления и завод-изготовитель чугунного ядра неизвестны. Когда-то в коллекции Горного музея боеприпасов было гораздо больше. По архивным данным, в период с 1820 по 1839 г.²⁴ в музей поступило 169 снарядов — ядер, гранат, бомб, брендскугелей, картечной дроби. Боеприпасы поступали с различных заводов — Александровского, Луганского, Нижнеисетского, Санкт-Петербургского, Гороблагодатского, Каменского, Златоустовского, Артинского и Олонецких. Среди этих поступлений значились «ядра французские» от Виленской казенной палаты, оставшиеся в Вильне после Отечественной войны 1812 г. (рис. 8).

Нижнеисетский железоделательный завод был построен на реке Исеть в 11 верстах от Екатеринбурга на месте старого монетного двора. Строительство началось в 1798 г., а в 1808 г. была введена в действие новая сверлильная машина, на которой были отсверлены первые пушки, поступившие с Каменского завода. Эти два предприятия действовали как единый комплекс. Нижнеисетский завод выпускал разнообразную продукцию, в том числе отливал чугунные снаряды. Брендскуль из коллекции Горного музея был отлит по новой технологии. При его замере инструментом для определения мест размещения пробок у брендскугелей 12-фун-

²³ АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 114, л. 145.

²⁴ Там же, л. 143–146 об.

		Листы		Углы		143.	
		№	№	№	№	Коды изделий	
<i>Castanie белое</i>							
<i>Артемидрийский припасы.</i>							
1.	+ Ядро 18 фунт. калибра французское	1	-	4	20	1/2	№ 225
2.	+ Ядро 12 фунт. калибра французское	1	-	3	22 1/2	1/2	№ 226
3.	+ Французское	1	-	3	22 1/2	1/2	№ 226
4.	+ Александровского завода, одно отлитое в песок, а другое	2	-	4	23 1/2	1/2	№ 227
5.	+ в форму	2	-	4	12 1/2	1/2	№ 227
6.	+ Муранского завода, одно из смеси отлитое в круглую форму, а дру	2	-	4	23 1/2	1/2	№ 228
7.	+ же в песок	2	-	4	23 1/2	1/2	№ 228
8.	+ Сибирского завода отлитое и выкованное под колотушку	1	-	4	23 1/2	1/2	№ 229
9.	+ смеси, молотом	1	-	4	23 1/2	1/2	№ 229
10.	+ С. Петербургского завода	1	-	2	10	604	№ 230
11.	+ Староблагодатского завода	1	-	2	11	604	№ 231
12.	+ Муранского завода	1	-	2	11	604	№ 232
13.	+ Килинского завода	1	-	2	14 1/2	617	№ 233
14.	+ Ядро 6 фунт. калибра французское	1	-	2	24 1/2	24 1/2	№ 234
15.	+ Французское	1	-	2	24 1/2	24 1/2	№ 234

Рис. 8. Каталог металлургических продуктов и технических изделий. 1820–1839. Из Архива Горного музея. АГМ, ф. 1, оп. 2, д. 114, л. 143.

того калибра Каменского завода три отверстия зажигательного ядра идеально подошли под инструмент (рис. 9).

Как видно из вышеизложенного, годы поступлений заводских образцов в музей в большинстве своем совпадают с началом выпуска продукции или с введением новой разработки на предприятии, по ним можно проследить основные вехи раз-



Рис. 9. Брандскугель Нижнеисетского завода и тот же брандскугель с инструментом Каменского завода для определения мест размещения пробок у брандскугелей 12-фунтового калибра. Из коллекции Горного музея

вития артиллерийского вооружения и появление передовых достижений оборонной промышленности. Коллекция Горного музея наглядно иллюстрирует историю развития отечественной артиллерии в целом и российских пушечных и снарядоделательных заводов в частности.

Литература

- Богданович М. И. (сост.). 1852. *Военный энциклопедический лексикон*. Т. 1. СПб.: Типография Штаба военно-учебных заведений.
- Вессель Е. Х. 1851. *Артиллерия. Учебное руководство для военных заведений*. Ч. 1. СПб.
- Воронцов Н. В. [о нем]. 1893. Некролог. *Нива* 6: 143.
- Загорский Ф. М. 1960. Обработка металлов резаньем на Петрозаводском и Кончезерском заводах на рубеже XVIII и XIX вв. *Труды Института естествознания и техники* 29: 112–134.
- Каменский В. А. 1935. Модель петрозаводской домны 1776 года. *Архив истории науки и техники* 6: 333–348.
- Соколов Д. И. 1830. *Историческое и статистическое описание Горного кадетского корпуса*. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения.
- Тараканова Е. С. 2009. Из истории Олонцевских заводов. *Черные металлы* 10: 76–83.
- Четверухин Г. Н. 1942. *История развития корабельной и береговой артиллерии*. М.; Л.
- Чиркст Д. Э. 2006. Содружеству металлургов и химиков Горного института свыше 230 лет. *Записки Горного института* 169: 7–15.

Статья поступила в редакцию 12 июня 2019 г.;
рекомендована к печати 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Оболонская Эдита Владимировна — ст. науч. сотр.; хранитель музейных предметов I категории; musmet11@yandex.ru

History of Russian cannon factories in the exhibits of the Mining Museum

E. V. Obolonskaya

Mining Museum of St. Petersburg Mining University,
2, 21-ya liniya Vasil'evskogo ostrova, St. Petersburg, 199106, Russian Federation

For citation: Obolonskaya E. V. 2019. History of Russian cannon factories in the exhibits of the Mining Museum. *The Issues of Museology*, 10 (2), 216–229. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.209> (In Russian)

In the collection of the Mining Museum of the St. Petersburg Mining University there are individual samples and entire collections from the Russian army: the Aleksandrovsky cannon-foundry of the Olonetsky mining district, the Perm cannon factory, the Kamensky cast-iron foundry, the Nizhneesetsky iron-making plant and others. There are models, real samples and blanks of guns and ammunition, tools and metalworking devices, models of metallurgical furnaces, samples of iron, steel and alloys, ores and fuel. The collection covers the historical period from the end of the XVIII century to the first quarter of the XX century. In this article, exhibits related to the development of smooth-bore artillery, which complemented the museum collection from 1786 to 1880, will be considered. Museum exhibits related to the development of rifled artillery deserve particular publication. The Mining University, founded in 1773 by Empress Catherine II, along with other specialists in the mining industry, trained metallurgists and mechanics to work in cannon and equipment-making factories. The exhibits of the Mining Museum served primarily as an educational tool and were visual aids for students. The level of education provided in the university was high, thanks to the qualified faculty, laboratory and museum complexes. Well-known graduates from the Mining University include P. P. Anosov, N. V. Voronzov, P. M. Obuhov, N. A. Yossa and A. A. Iznoskov. Their names are inextricably linked with the Zlatousts, Olonets, Perm and Obukhov weapon factories. The factory samples were received by the museum the same year that production of weapons and tools was started at the factories. This collection clearly illustrates the history of the development of Russian artillery in general and Russian cannon and shell factories in particular. It is the first publication in the historiography of this topic.

Keywords: Russian factories, artillery, guns, metallurgy, manufacturing, tools, collection, museum, education.

References

- Bogdanovich M. I. (sost.). 1852. T. 1. *Military encyclopedic lexicon*. St. Petersburg: Tipografia Shtaba voenno-uchebnykh zavedenii Publ. (In Russian)
- Chetverukhin G. N. 1942. *The history of the development of naval and coastal artillery*. Moscow; Leningrad. (In Russian)
- Chirkst D. E. 2006. The Commonwealth of Metallurgists and Chemists of the Mining Institute for more than 230 years. *Zapiski Gornogo instituta* 169: 7–15. (In Russian)
- Kamenskii V. A. 1935. Model of Petrozavodsk blast furnace in 1776. *Arhiv istorii nauki i tekhniki* 6: 333–348. (In Russian)
- Sokolov D. I. 1830. *Historical and statistic description of the Mining Cadet Corps*. St. Petersburg: Tip. Departamenta narodnogo prosveshcheniya Publ. (In Russian)
- Tarakanova E. S. 2009. From the history of Olonets plants. *Chernye metally* 10: 76–83. (In Russian)
- Vessel' E. X. 1851. Ch. 1. *Artillery. Tutorial for military institutions*. St. Petersburg. (In Russian)
- Vorontsov N. V. [about the person]. 1893. Obituary. *Niva* 6: 143. (In Russian)
- Zagorskii F. M. 1960. Metal cutting at the Petrozavodsk and Konchezersky plants at the XVIII and XIX centuries. *Trudy Instituta estestvoznaniia i tekhniki* 29: 112–134. (In Russian)

Received: June 12, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Edita V. Obolonskaya — Senior Researcher, keeper of museum objects; musmet11@yandex.ru

МУЗЕЙ И ОБЩЕСТВО

УДК 7.067

Русские музеи во французских изданиях рубежа XIX–XX вв.

М. С. Стефко

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6

Для цитирования: Стефко М. С. 2019. Русские музеи во французских изданиях рубежа XIX–XX вв. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 230–236. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.210>

В статье рассматривается проблема информированности французских исследователей и читающей публики о реалиях музейной практики в России рубежа XIX–XX вв. Поднимается вопрос о включенности русских музеев в информационный и культурный контекст Франции в период формирования русско-французского альянса, анализируются объекты интереса и принципы их описания. На материале обзоров и специальных работ сформирован список музеев, привлечших наибольшее внимание французских авторов: среди них музеи национальной истории (Государственный исторический музей), техники (Политехнический музей), художественные собрания (Эрмитаж, Третьяковская галерея, собрание П. И. Щукина) и коллекции декоративно-прикладного искусства (Художественно-промышленный музей барона Штиглица, собрание Строгановского училища) — весьма характерный выбор для французского наблюдателя того периода, стремящегося узнать новую страну. Описания музейных собраний строятся по принципу аналогий с крупнейшими музеями Франции того времени. Лувр, Люксембургский музей, Музей французских памятников, Этнографический музей Трокадеро, Консерватория искусств и ремесел, Центральный союз декоративно-прикладного искусства — будущий Музей декоративных искусств, музей Средневековья — музей Клони сформировали музейный ландшафт Франции в изучаемый период. Активно развивалась региональная музейная сеть. Обращение к данному контексту, который, в свою очередь, отражал ключевые для мировоззрения французов темы, нашедшие свое выражение в музейном строительстве (национальная история, национальное и европейское искусство, декоративно-прикладное искусство, технологии, архитектура), позволяет авторам в понятной читателю системе координат описывать малознакомые русские музеи и собрания. Таким образом, во французских изданиях зафиксированы актуальные и самые яркие события музейной жизни нашей страны, что могло способствовать формированию объемного,

нелубочного представления о культурном и музейном пространстве России на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: история музеев России, русско-французские культурные связи, культурная политика.

Проблема изучения зарубежного музейного опыта, поставленная в отечественном музееведении еще в работах Валентина Петровича Грицкевича¹, со временем получила развитие в нескольких направлениях, и в первую очередь в изучении истории музеев России в мировом и прежде всего в европейском контексте.

Этому направлению созвучны исследования проф. Технического университета Берлина Бенедикт Савуа (Bénédicte Savoy), инаугурационная речь² которой в Коллеж де Франс в 2017 г. была посвящена перемещению произведений искусства в мировом масштабе. Обозначенные ею вопросы можно сформулировать следующим образом: что мы знаем об истории бытования произведений искусства и об их восприятии в «принимающей культуре» и причинах стремления обладать этими предметами? Безусловно, их появление связано с актуальной повесткой культурной политики Франции. Однако их научные основания дают нам возможность поставить аналогичные вопросы и в области истории русских музеев на разных этапах их существования. Какие музеи и собрания составляли культурный ландшафт в тот или другой период? Что было известно о них в регионе, стране, за ее пределами? Как распространялась информация о музеях? Как они представляли национальную культуру в более широком контексте?

Обратимся к истории русско-французских культурных связей. Роль культуры в отношениях России и Франции трудно переоценить. Именно культура и французский образ жизни, по мнению С. И. Косенко³, являлись и являются определяющими для наших соотечественников в том образе Франции, который сформировался в эпоху Просвещения и остается весьма притягательным до сих пор, несмотря ни на какие военные и политические конфликты и разногласия. Причем, как отмечает исследователь, это довольно уникальная ситуация, поскольку она не имела и не имеет аналогии в общественном сознании французов, для которых образ другой страны и ее культуры тесно увязаны с текущей повесткой. В этом прослеживается отголосок так называемой «цивилизаторской установки» французов, основанной на связи не только с имперской римской традицией, но также с просветительством и даже колониальным прошлым этой страны.

В данной системе координат Россия долгое время относилась к странам Северного региона (pays du Nord), для которых, в отличие от Юга, были характерны невысокие темпы экономического развития и уровень цивилизации. Соответственно страны этого региона постоянного интереса у французских интеллектуалов и тем более обывателей не вызывали, а его всплески приходились на какие-либо уникальные события вроде войн или государственных визитов, как тот, который совершил император Петр I в 1717 г.

На рубеж XIX–XX вв. приходится очередной всплеск интереса французов к России, являющийся следствием формирующегося военно-политического союза,

¹ Грицкевич, 2004, 2007.

² Savoy, 2017.

³ Косенко, 2011. С. 180–185.

скрепленного государственным визитами первых лиц, дружественными военными акциями, широкими культурно-дипломатическими жестами и активной пропагандистской работой прессы, активно формировавшей в общественном сознании французов образ России как дружественного государства. В его формировании были задействованы и темы русской культуры, которая была не слишком хорошо знакома обычному французу и требовала весьма подробных объяснений и иллюстраций. Отсюда — специальные выставки, публикации, афиши, буклеты, разъяснявшие отдельные детали, вроде особенностей внешнего вида, гастрономических привычек, стиля поведения или значения слов.

Анализ источников этого периода приводит к выводу о том, что просветительская активность французской стороны является следствием незнания (или неактуальности такого знания) русской культуры в широких кругах французского общества в указанный период. Не уходя в поиск причин, что может быть отдельной темой исследования, обратим внимание на то, что одной из форм активности обеих сторон стали выставки, проходившие как в России, так и во Франции, в рамках которых были показаны предметы как из частных коллекций, так и из музеев. Таким образом, в культурном пространстве французской стороны появились русские музеи.

Напомним, что в культурном ландшафте Франции в данный период уже присутствовали многие ключевые музеи: Лувр, Люксембургский музей, Музей французских памятников, Трокадеро, Консерватория искусств и ремесел, активно развивался и работал Центральный союз декоративно-прикладного искусства — будущий Музей декоративных искусств, формировалась региональная музейная сеть. Причем в этот период наряду с постоянным пополнением коллекций они уже работали как научные и просветительские центры. Наличие музея, активно способствующего развитию той или иной отрасли знания, науки и даже промышленности, становилось признаком высокого уровня развития самого общества.

Что же было известно французам о русских музеях в этот период?

Андре Лавис и Луи Леже: обзоры и путешествия

В «Обзоре музеев Бельгии, Голландии и России» (1872) Андре Лавис дает (1843–1923) описание эрмитажной коллекции (ссылаясь на каталоги 1860-х гг. самого музея и каталог Луи Виардо), а также нескольких частных коллекций (В. Н. Татищева, Б. П. Шереметева, Ф. В. Ростопчина, А. Г. Лаваль, Н. А. Кушелева, Н. Б. Юсупова и Белосельских-Белозерских)⁴.

Луи Леже в своей работе 1875 г., основанной в том числе на личных наблюдениях от путешествий и посвященной изучению славянского мира, предлагает читателю чуть более объемную картину музеев России. Так, он упоминает о музее натуральной истории, который он посетил в гимназии в Ярославле⁵.

В Нижнем Новгороде ему предоставляется возможность увидеть памятник Минину и Пожарскому, а также гранитную колонну, установленную на могиле кня-

⁴ *Revue des musées de Belgique de Hollande et de Russie: catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises, précédé d'un examen sommaire des monuments*. 1872. Paris: Vve Jules Renouard, Libraire-Éditeur. P. 231–292

⁵ Leger Louis. 1875. *Études slaves: voyages et littérature*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur. P. 49.

зя в Нижегородском кремле, копия которой, по его сведениям, находится в одном из московских музеев. Автор отмечает, что обе колонны являются объектами настоящего поклонения, подтверждая это в том числе описанием сцены, когда стихи Берга о патриотическом подвиге Пожарского заставили великого историка Соловьева и наблюдавшего эту сцену Леже расплакаться. «И кто-то утверждает, что русским не знакомо чувство патриотизма!»⁶ — восклицает он.

Автор также описывает музей Казанского университета, обладающий, по его наблюдениям, «богатыми восточными коллекциями»⁷. Интересно, что в предисловии к публикации он отмечает, что славянские народы малознакомы читателю, но также предполагает, что, возможно, в их руках находится будущее Европы⁸.

«Отчеты» Мариуса Вашона

Мариус Вашон (1850–1928) в своих «Отчетах о музеях и художественно-промышленных школах» упоминает Музей национальной истории⁹ и Политехникум¹⁰ как уникальные примеры новой русской архитектуры¹¹. Кроме того, он отмечает деятельность художественно-промышленных школ и музеев, «активно стремящихся вернуть вкус к русскому стилю в искусстве через организуемые ими выставки ценных подлинников, <...> публикации исторических трудов, а также использованию и интерпретации оригинальных мотивов и моделей <...>. Благодаря чему мы, без всякого сомнения, можем ожидать в самом скором времени расцвета этого искусства в России», — пишет Вашон¹². Так, довольно много внимания он уделяет Императорскому обществу поощрения художеств и восхищается его музеем¹³; анализирует деятельность школы Штиглица, критикуя работу ее музея, формировавшегося тогда (за неразборчивость и отсутствие системы формирования коллекции)¹⁴.

Особое внимание автора привлекли Строгановское училище и его музей: во-первых, он отмечает как «интересное новшество» тот факт, что музей пополняется образцами современного декоративно-прикладного искусства. Историческую часть музея он комплиментарно называет «Русским музеем Ключни», представляющим чрезвычайный интерес для изучения истории и археологии страны¹⁵. Основателя училища Сергея Строганова Вашон характеризует как одного из самых энергичных последователей и покровителей «русского ренессанса», патриота и просветителя¹⁶.

⁶ Leger Louis. 1875. *Études slaves: voyages et littérature*. Paris: Ernest Leroux, Editeur. P.92

⁷ Ibid. P.133.

⁸ Ibid. VIII.

⁹ Государственный исторический музей.

¹⁰ Политехнический музей.

¹¹ Vachon Marius M. 1885. *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie*. Paris: Typographie de A. Quantin Imprimeur de la Chambre des Deputes. P.51.

¹² Ibid. P.53.

¹³ Ibid. P.59.

¹⁴ Ibid. P.61.

¹⁵ Ibid. P.63.

¹⁶ Ibid. P.63.

«Шесть недель в России» Жана Ревеля

На страницах «Шести недель в России» Жана Ревеля мы встречаем довольно подробное описание Эрмитажа, заканчивающееся весьма эмоциональным рассуждением о пополнении музейных коллекций, адресованных тем, кто трудится ради «художественной славы Франции»: «Перед этими ослепительными сокровищами мы испытываем те же чувства, что в Риме, Флоренции или Амстердаме, и спрашиваем себя: “Что будет через двадцать лет с Лувром? Какое место мы занимаем в кругу величайших коллекций? Как может улучшить общество (бесконечное. — М. С.) приобретение произведений искусства? Почему бы не создать фонд для приобретения действительных шедевров вместо того, чтобы тратить деньги на посредственные работы, опасаясь сокращения бюджета в следующем году?»¹⁷.

Из московских музеев внимание автора привлек самобытный Исторический музей, где он смог ознакомиться с археологическими коллекциями каменного, бронзового и железного веков, предметами, рассказывающими об истории Киевской Руси¹⁸, а также несколько частных художественно-промышленных собраний.

«Заметки о России» Андре Бонье

Наконец, в работе Андре Бонье (1869–1925) «Заметки о России» мы встречаем наиболее подробные описания не только наиболее интересных для автора музеев, но также художественных школ. Указывая в предисловии на сложности, которые испытывает любой европеец, чей образ мыслей восходит к западной рациональной традиции, пытающийся осмыслить российскую действительность в привычных ему категориях, автор говорит о том, что для него определяющими чертами страны являются энергия и интеллектуальный поиск. Именно их он считает основой формирования музеев и коллекций типично русского склада — их он находит в Москве. Отметим, что Исторический музей поразил автора богатством и разнообразием коллекции, но вместе с тем он выражает сожаление, что все эти предметы — «связанные с жизнью украшения, доспехи, ткани, украшавшие любимые кем-то тела, — все они когда-то были полны воспоминаний, что скрыты в них и ждут своего часа»¹⁹. Дальше, вполне в духе европейской критики того времени, Бонье выражает сожаление о том, что в музеях многие предметы так и остаются молчаливыми свидетелями своей эпохи: «Никакая мысль не оживит их. Непонятные знаки, неизвестные языки — вот что такое музейные предметы, описанные в каталогах и этикетках: они погребены как следы прошлого...»²⁰

Однако более живой интерес у Бонье вызвали частные музеи: собрание Петра Ивановича Щукина (Щукинский музей, 1897–1898 гг. — М. С.) и собрание Третьяковых. Собрание первого он, в свою очередь, называет «Русским музеем Ключни», «самой богатой и продуманной коллекцией»²¹. Собрание Третьяковых, в котором

¹⁷ Revel Jean. 1893. *Six semaine en Russie. Sites, moeurs, baux-arts, industrie, finance, exposition de Moscou*. Paris: Berger-Levrault et Cie. P.56–57.

¹⁸ Ibid. P.117.

¹⁹ Beaunier André. 1901. *Notes sur la Russie. Tolstoï. Les Étudiants. La Peinture russe. Les Pèlerinages*. Paris: Tricot. P.93.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. P.94–95.

представлены лучшие работы современных русских художников, чьи работы отличаются не яркость красок и живость манеры, а «медитативная красота», — собрание, открытое для публики и в этом смысле восходящее к знакомой и понятной европейцам просветительской традиции.

Таким образом, мы видим, что в отсутствие массовых публикаций и постоянного интереса широкой общественности к русской культуре и, в частности, к музеям, постепенно, хотя и отрывочно, формировалось понимание культурных процессов, происходивших в России и нашедших свое выражение в коллекционировании и музейном строительстве. Безусловно, внутренняя французская и международная повестка определяли ракурс и круг интересов авторов: в описаниях дворцовых собраний, художественно-промышленных или университетских музеев России ясно читаются собственно французские реалии и интерес к музейным собраниям, аналоги которых уже присутствовали в культурном ландшафте Франции — такова оптика любого наблюдателя. Вместе с тем можно констатировать, что проанализированные французские публикации зафиксировали актуальные и самые яркие события музейной жизни нашей страны и могли способствовать формированию объемного, нелубочного представления о культурном и музейном пространстве России на рубеже XIX–XX вв.

Литература

- Грицкевич В. П. 2004. *История музейного дела до конца XVIII века*. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.
- Грицкевич В. П. 2007. *История музейного дела конца XVIII — начала XX в.* СПб.: Изд-во СПбГУКИ.
- Косенко С. И. 2011. *Мягкое могущество в твердой упаковке. Особенности культурной политики Франции*. М.: МГИМО-Университет.
- Savoy B. 2017. *Objets du désir, désir d'objets*. Paris: Librairie Arthème Fayard et Collège de France.

Статья поступила в редакцию 18 сентября 2019 г.;
рекомендована к печати 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Стефко Мария Станиславовна — канд. ист. наук, доц.; mstefko@yandex.ru

Russian museums in French publications at the turn of the 19th–20th centuries

M. S. Stefko

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya pl., Moscow, GSP-3, 125993, Russian Federation

For citation: Stefko M. S. 2019. Russian museums in French publications at the turn of the 19th–20th centuries. *The Issues of Museology*, 10 (2), 230–236. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.210>

This paper explores the awareness of French researchers and the readership about the realities of museum practice in Russia at the turn of the 19th–20th centuries. The question arises concerning the inclusion of Russian museums in the informational and cultural context of France during the formation of the Russian-French alliance, key objects of interest and principles for their description are also analyzed. This approach, based on reviews and special studies, is intended to outline a list of museums that have attracted the greatest attention of

French authors. Among them are museums of national history (State Historical Museum), technology (Polytechnic Museum), art collections (Hermitage, Tretyakov Gallery, collection of P.I. Shchukin) and collections of arts and crafts (the Baron Stieglitz Art and Industry Museum, the collection of the Stroganov School). This panorama represents a very characteristic choice for the French observer of that period, seeking to learn a new country. The approach of description of Russian museum landscape is based on the analogies with the influential French museums of that time. The Louvre Museum, the Luxembourg Museum, the Museum of French Monuments, the Trocadero Ethnographic Museum, the Conservatory of Arts and Crafts, the Central Union of Decorative and Applied Arts, and the Cluny Museum formed the museum landscape of France during the period being analyzed. All descriptions appeal to this context, which reflected the key points for the French mentality (national history, national and European art, decorative and applied art, technology, architecture) fixed in the museum building process. Thus, the actual and most striking events of Russian museum practice at the turn of the 19th–20th centuries were recorded in French publications, which could contribute to the formation of an extensive, non-simplistic view of the Russian cultural and museum process during that period.

Keywords: history of Russian museums, Russian-French cultural relations, cultural policy.

References

- Gritskevich V.P. 2004. *History of Museum practices until the end of the XVIII century*. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Arts Publ. (In Russian)
- Gritskevich V.P. 2007. *History of Museum practices, late XVIII — early XX centuries*. St. Petersburg: The University of Culture Publ. (In Russian)
- Kosenko S.I. 2011. *Soft power in a rigid packaging. Features of the cultural policy of France*. Moscow: MGI-MO-University Publ. (In Russian)
- Savoy B. 2017. *Objects of desire, desire of objects*. Paris: Librairie Arthème Fayard and the College of France.

Received: August 18, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Maria S. Stefko — PhD in History, Associated Professor; mstefko@yandex.ru

Изучение повседневности советской элиты второй половины 1940-х — начала 1950-х гг.: источники музейного происхождения*

А. А. Амосова, А. Д. Булахова

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Амосова А. А., Булахова А. Д. 2019. Изучение повседневности советской элиты второй половины 1940-х — начала 1950-х гг.: источники музейного происхождения. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 237–246. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.211>

Повседневность советской элиты и, в частности, повседневность руководителей местных органов государственной власти Ленинграда и Ленинградской области в 1945–1950 гг. изучены недостаточно. Это объясняется наличием в научных работах, посвященных сталинской эпохе, крена в сторону политической истории в ущерб социальной, а также растянувшейся на десятилетия реабилитацией жертв «Ленинградского дела». В статье проанализированы источники музейного происхождения по указанной тематике, сохранившиеся в музеях Санкт-Петербурга. Под источниками музейного происхождения подразумеваются материалы музейных архивов, музейные предметы, отложившиеся в фондах и представленные в экспозициях и выставках, а также данные, размещенные на официальных музейных сайтах. Особую роль в изучении повседневности советской элиты следует отвести Государственному музею политической истории России. Необходимо отметить, что музей стал первым, публично осветившим тему «Ленинградского дела», что оказало влияние на рост общественного интереса к изучению данной научной проблематики. На сегодняшний день среди всех музейных собраний собрание этого музея наиболее полно отражает масштаб и характер «Ленинградского дела». Материалы фондов Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда преимущественно ограничены хронологическими рамками 1941–1945 гг., тем не менее их связь с проблемой изучения повседневности советской элиты второй половины 1940-х — начала 1950-х гг. очевидна. Благодаря инициативе родственников жертв «Ленинградского дела» в начале XXI в. коллекция этого музея пополнилась материалами из семейных архивов: письмами и фотографиями, переданными родственниками П. Т. Талюша и В. Н. Иванова. На основе данных материалов была расширена экспозиция музея и подготовлена выставка. Дополнительно в статье рассматриваются источники музейного происхождения по указанной тематике из других исторических музеев Санкт-Петербурга, в том числе ведомственных и общественных.

Ключевые слова: повседневность, советская элита, «Ленинградское дело», источники музейного происхождения, музеи Санкт-Петербурга.

С конца XX в. изучение практик и специфики повседневной жизни и стандартов поведения различных социальных слоев и групп является востребованным в обществе направлением, однако комплексное изучение аспектов бытовой и слу-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-78-00060).

жебной повседневности руководящих кадров эпохи позднего сталинизма изучено недостаточно.

1945–1950 гг. — период послевоенного восстановления народного хозяйства Ленинграда и Ленинградской области в рамках четвертого пятилетнего плана. В структуре Ленинградского партийно-хозяйственного аппарата формируется сильная команда руководителей, позднее, в рамках фабрикация «Ленинградского дела», получившая название «ленинградская группа». В конце 1940-х произошло практически поголовное их устранение с руководящих постов. В 1950 г. многие ключевые хозяйственные работники были приговорены к высшей мере наказания — расстрелу. Вследствие растянувшегося на десятилетия процесса реабилитации жертв «Ленинградского дела» в научной литературе не сложилось подходов к оценке фактов биографии и профессионального вклада ленинградских государственных кадров, так как вопросы, связанные с их жизнью и деятельностью, были исключены из круга востребованных исследователями направлений.

Анализ повседневности предполагает выявление повторяющихся в личной и профессиональной жизни человека событий и процессов, тяготеющих к стабильности, рутинности (нормативная повседневность). Осмысление экстремальной повседневности предполагает выявление и анализ чувств и связанного с ними поведения, имеющего место в экстраординарных условиях, таких как служебные конфликты, фабрикация уголовного дела, аресты, следствие, разлука с близкими и т. д.

Специфика данного исследования заключается в том, что при обилии и разнообразии доступных исторических источников ни один из них не дает в отрыве от остальных полной картины нормативной и экстремальной повседневности советской элиты в рассматриваемый период. В подавляющем большинстве источники позволяют лишь косвенно судить о жизни и деятельности советских руководителей Ленинграда и Ленинградской области. По этой причине анализ источников музейного происхождения в коллекциях музеев Санкт-Петербурга представляет значительный интерес.

Музейное источниковедение является одним из специфических методов музееведческих исследований. Стоит констатировать, что историческая наука иногда недооценивает данный вид источников, опираясь в основном на архивные материалы, материалы периодической печати, данные устной истории... Причина сложившейся ситуации видится в том, что традиционное источниковедение ориентируется прежде всего на письменные источники, а музейное — на вещественные (музейные предметы), хотя музейные коллекции нередко включают в себя нормативные и делопроизводственные документы, периодику, письма и воспоминания, а также иные виды письменных источников. В современном музеологическом знании имеется тенденция к сближению методологий музейного и традиционного источниковедения¹.

Понятие «источники музейного происхождения» использовано нами для обозначения комплекса материалов по изучаемой теме, выявленных в музейных собраниях, в пространстве музейных экспозиций и выставок, в текущей документации

¹ См., напр.: Шулепова, 2013; Родионова, Реховская, 2015.

(научные концепции выставок), на официальных сайтах музеев (характеристика экспозиций и выставок).

Особую роль в изучении повседневности советской элиты необходимо отнести Государственному музею политической истории России (далее — ГМПИР). ГМПИР стал первым музеем, публично осветившим тему «Ленинградского дела», что, вероятно, также повлияло на рост общественного интереса к изучению проблемы. Такой интерес неслучаен, ведь репрессии конца 1940-х — начала 1950-х повлияли на судьбу самого музея. С. И. Аввакумов, бывший его директор, был осужден на 25 лет лагерей, а его семья выслана из Ленинграда в Кустанай². После так называемого «Ленинградского дела» осуществлялись чистки фондов от «политически вредных материалов». На сегодняшний день среди всех музейных коллекций коллекция ГМПИР наиболее полно отражает масштаб и характер «Ленинградского дела». Это связано с тем, что с 2002 г. музей получает от членов семей репрессированных уникальные материалы из личных архивов³.

Важнейшим источником, который позволяет пролить свет на бытовые аспекты повседневности, являются воспоминания родственников (материалы устной истории). Целый комплекс воспоминаний детей жертв «Ленинградского дела» хранится сегодня в фондах ГМПИР (воспоминания Л. М. Сафонова, сына Михаила Ивановича Сафонова⁴, воспоминания В. ф. Михеева, сына Филиппа Егоровича Михеева⁵, и др.). Пронзительные и искренние, эти воспоминания повествуют о времени репрессий, разлуке с близкими, ссылке.

В 2009 г. коллективом ГМПИР был подготовлен сборник, посвященный векам «Ленинградского дела»⁶. Большую часть издания составляют исторические источники из фондов музея: делопроизводственные документы, связанные с фабрикацией дела, а также эго-документы⁷ (фрагменты писем осужденных из тюрем и лагерей, воспоминания и др.). Именно эго-документы в силу субъективности и эмоциональности позволяют воссоздать картину экстремальной повседневности советской элиты в условиях репрессий.

Постоянная экспозиция музея «Советская эпоха: между утопией и реальностью»⁸ стала одним из первых экспозиционных экспериментов после профильной трансформации музея из музея революции⁹ в музей политической истории. Ос-

² Музыченка, 2010. С. 92.

³ Минеева О. 2019. «Надо преодолеть обезличенность»: как в Музее политической истории заговорили о репрессиях. *Новостной ресурс «Фонтанка.Ру»*. <https://calendar.fontanka.ru/articles/8115> (дата обращения: 03.05.2019).

⁴ Сафонов Михаил Иванович — с 1944 г. заместитель председателя Ленинградского облисполкома, с 1949 г. председатель Новгородского облисполкома. Расстрелян 29 октября 1950 г. Реабилитирован.

⁵ Михеев Филипп Егорович — в 1941–1949 гг. управляющий делами Ленинградских обкома и горкома ВКП(б). Осужден к 10 годам лишения свободы. Содержался во Владимирской тюрьме. Реабилитирован.

⁶ Кулегин (ред.), Смирнов (сост.), 2009.

⁷ Эго-документ — в переводе с латыни и английского «я свидетельствую», «я документирую», указывает на группу источников, особенностью которых является их выраженный личный характер (например, письма, воспоминания).

⁸ Выставки и экспозиции: Советская эпоха: между утопией и реальностью. Официальный сайт Государственного музея политической истории России. http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=737 (дата обращения: 02.02.2019).

⁹ Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции (ГМВОСР).

новное внимание сосредоточено на основных вехах формирования государственного устройства в период с 1917 по 1985 г., важнейших аспектах политической системы СССР, общественной и частной жизни населения страны¹⁰. Своеобразной драматической линией экспозиции является наличие двух напряженных параллельных «сюжетов», связанных с: 1) деятельностью партийной верхушки и 2) жизнью обычных людей. Наряду с показом документов, фотографий, предметов быта и одежды различных периодов советской эпохи в экспозиции предпринимается попытка реконструкции служебного быта (нормативной повседневности) советской элиты (например, кабинет представителя партийно-советской номенклатуры). Сама возможность собирательной реконструкции говорит об обезличенности регионального партийного работника, о его заменяемости и незначительности перед лицом «большой власти». В данной экспозиции присутствует витрина, посвященная репрессиям эпохи позднего сталинизма, в которой представлены материалы, переданные музеем Г. ф. Михеевым (сыном Ф. Е. Михеева) и А. Я. Капустиным (сыном Я. ф. Капустина¹¹).

В сферу интересов исследования попадает и масштабная современная экспозиция музея «Человек и власть в России в XIX–XXI столетиях»¹², ставшая результатом многолетнего труда научного коллектива музея (2002–2012 гг.). Данная экспозиция реализована на основе метода тотальной инсталляции, апеллирующего к эмоциям и воображению посетителя. Обилие арт-объектов, используемых в экспозиции, наряду с подлинными документами, делает ее впечатляющей, но непростой для толкования. Репрессивная политика позднего сталинизма показана через массивный арт-объект — груды камней с порядковыми номерами, покрытых сеткой — «тюремной решеткой». Каждый из камней призван символизировать политического заключенного, узника лагерей, его обезличенность для политической системы.

Важным вкладом в изучение и осмысление повседневности советской элиты послевоенного периода стала выставка «“Ленинградское дело”. Город и люди»¹³ (3 мая — 28 августа 2019 г.). Выставка была приурочена к двум памятным датам, связанным с деятельностью советской элиты Ленинграда: к 75-летию полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады и 70-летию начала фабрикации «Ленинградского дела»¹⁴. В пространстве двух залов в формате четырех тематических разделов («Формирование нового поколения руководителей Ленинграда в 1930-е гг.», «Руководство военным Ленинградом», «“Ленинградцы” во главе го-

¹⁰ Выставки и экспозиции: Советская эпоха: между утопией и реальностью. Официальный сайт Государственного музея политической истории России. URL: http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=737 (дата обращения: 02.02.2019).

¹¹ Капустин Яков Федорович — в 1940–1945 гг. третий секретарь Ленинградского горкома ВКП(б) (по промышленности), в 1945–1949 гг. второй секретарь Ленинградского горкома ВКП(б). Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

¹² Выставки и экспозиции: Человек и власть в России в XIX–XXI столетиях. Официальный сайт Государственного музея политической истории России. URL: http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=738 (дата обращения: 05.02.2019).

¹³ Выставки и экспозиции: «Ленинградское дело». Город и люди. Официальный сайт Государственного музея политической истории России. URL: http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=15561 (дата обращения: 02.02.2019).

¹⁴ Концепция и тематико-экспозиционный план выставки «Ленинградское дело». Город и люди». (К 70-летию фабрикации «Ленинградского дела»). Делопроизводственная документация ГМПИР. СПб., 2019.

рода и страны», «Ленинградское дело»¹⁵) создателями выставки А. П. Смирновым и С. С. Александровой была предпринята попытка «преодолеть обезличенность» и «показать руководителей Ленинграда не просто как жертв “Ленинградского дела”, а как людей, которые работали для города»¹⁶. На выставке показаны документы и материалы личного происхождения: дневник заключенного, личные письма и открытки из лагеря, фотографии, самодельные предметы тюремного творчества. В частности, на выставке экспонируется одно из писем И. Д. Дмитриева, председателя Леноблсполкома в 1948–1950 гг. В результате приговора по «Ленинградскому делу» он отбывал наказание во Владимирской тюрьме, откуда написал несколько писем жене Е. Т. Дмитриевой, осужденной на 5 лет ссылки.

На площадке филиала ГМП ИР «Гороховая, 2. История политической полиции и органов государственной безопасности России. XIX–XX вв.» развернута экспозиция «Советские органы государственной безопасности в 1917–1953 гг.»¹⁷. Два зала экспозиции посвящены деятельности советских органов государственной безопасности с октября 1917 г. вплоть до окончания эпохи сталинизма. Мультимедийные программы, включенные в экспозицию, рассказывают о репрессиях 1940–1950-х гг. («Ленинградское дело», «Дело врачей»).

В целом в экспозициях и выставках ГМП ИР успешно реализована идея презентации «большой» истории страны через совокупность «малых» историй, представленных на основе частной переписки, семейных архивов и личных вещей¹⁸. Такой подход кардинально отличается от методов исторической экспозиции, в которой восстанавливается событийная хронология исключительно на основе официальных делопроизводственных, нормативных и правовых документов. Данная тенденция не призвана умалять значение последних, однако в современных условиях следует говорить о стремлении «очеловечивать» историю, что, в свою очередь, обуславливает научный и публичный интерес к истории повседневности.

В наибольшей степени от «Ленинградского дела» пострадал все же другой музей города на Неве — Музей обороны Ленинграда, ликвидированный в 1953 г. и возрожденный лишь в 1989 г. 4 декабря 1990 г. музей был переименован в Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда¹⁹ (далее — ГММОБЛ). Сейчас музей выполняет роль научно-просветительского центра, соединяя в себе функции музея, архива, библиотеки, посвященных вехам обороны Ленинграда.

Несмотря на то что материалы фондов ГММОБЛ ограничены хронологически рамками 1941–1945 гг., их связь с проблемой изучения повседневности советской элиты второй половины 1940-х — начала 1950-х очевидна. Именно в военный период руководители Ленинграда приобрели уникальный опыт организаторской работы, превратившей их нормативную служебную повседневность в экстремальную. Сам И. В. Сталин в первые послевоенные годы положительно оценивал деятельность Ленинградской партийной организации и призывал к распространению

¹⁵ Там же. С. 5.

¹⁶ Минеева О. 2019. «Надо преодолеть обезличенность»: как в Музее политической истории заговорили о репрессиях.

¹⁷ Музей и филиалы: Филиал «Гороховая, 2». Официальный сайт Государственного музея политической истории России. URL: <http://www.polithistory.ru/museum/> (дата обращения: 02.02.2019).

¹⁸ Калмыков, 2014. С. 176–189.

¹⁹ Шишкин, Доброворский, 2004. С. 56.

ее ключевых практик партийной и хозяйственной работы в других регионах. В послевоенный период выходцы из ленинградской партийной организации были выдвинуты на руководящие посты в Москве, Мурманске, Пскове, Новгороде, Архангельске, Ярославле, Крыму.

В 1995 г. к 50-летию окончания Великой Отечественной войны была открыта постоянная экспозиция, посвященная истории обороны и блокады Ленинграда, а в начале XXI в. появился и самостоятельный раздел, посвященный «Ленинградскому делу»: небольшая витрина с фотографиями жертв, письмами и важнейшими научными публикациями по теме. ГММОБЛ обладает небольшим количеством музейных предметов, связанных с репрессиями позднего сталинизма, в силу тематической специализации на военном периоде. Тем не менее благодаря инициативе родственников жертв «Ленинградского дела» в начале XXI в. коллекция пополнилась материалами из семейных архивов: письмами и фотографиями, переданными музеем родственниками П. Т. Талюша²⁰ и В. Н. Иванова²¹: «Судьбы их семей типичны, механизмы репрессий были одинаковыми: глава семьи арестован, жена — в ссылке, дети — в детский дом...»²²

На основе этих материалов с 22 ноября 2016 г. по 13 февраля 2017 г. в музее прошла выставка «В награду — расстрел. Посвящается жертвам “Ленинградского дела” — руководителям Ленинграда в годы блокады». Выставка не случайно была приурочена к 75-летию начала действия ледовой трассы на Ладоге: репрессированное руководство военного Ленинграда принимало непосредственное участие в организации ее работы. Выставка повествовала о судьбах А. А. Кузнецова²³, П. С. Попкова²⁴, Я. ф. Капустина, Н. В. Соловьева²⁵, П. Г. Лазутина²⁶, М. В. Басова²⁷, П. Т. Талюша и других руководителей Ленинграда, ставших жертвами «Ленинградского дела». На выставке были представлены фотографии, документы, книги и личные вещи репрессированных. В числе документов — акты о тайном захоронении, о сожжении

²⁰ Талюш Петр Тимофеевич — в 1939–1947 гг. заведующий отделом энергетики и электрификации Ленинградских обкома и горкома ВКП(б). Расстрелян 28 октября 1950 г. Реабилитирован.

²¹ Иванов Всеволод Николаевич — в 1940–1944 гг. первый секретарь Ленинградских городского и областного комитетов ВЛКСМ, с 1944 г. секретарь Ленинградского горкома ВКП(б) по пропаганде, в 1945–1949 гг. второй секретарь ЦК ВЛКСМ. Расстрелян 29 октября 1950 г. Реабилитирован.

²² Глезеров С. Е. В награду — расстрел. *Официальный сайт газеты «Санкт-Петербургские ведомости»*. https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/v_nagradu_rasstrel/ (дата обращения: 25.12.2018).

²³ Кузнецов Алексей Александрович — с 1937 г. второй секретарь, с 1945 г. первый секретарь Ленинградских обкома и горкома ВКП(б), с 1946 по 1949 г. секретарь ЦК ВКП(б) и начальник Управления кадров ЦК партии. Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

²⁴ Попков Петр Сергеевич — с 1939 г. председатель исполкома Ленинградского городского совета депутатов трудящихся, с 1946 г. первый секретарь Ленинградских обкома и горкома ВКП(б). Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

²⁵ Соловьев Николай Васильевич — в 1938–1946 гг. председатель исполкома Ленинградского областного совета депутатов трудящихся, в 1946–1949 гг. первый секретарь Крымской партийной организации. Расстрелян в октябре 1950 г. Реабилитирован.

²⁶ Лазутин Петр Георгиевич — с 1944 г. заместитель председателя, с 1946 г. председатель исполкома Ленинградского городского совета депутатов трудящихся. Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

²⁷ Басов Михаил Васильевич — в годы Великой Отечественной войны заведующий отделом оборонной промышленности Ленинградских обкома и горкома ВКП(б), в 1946 г. первый заместитель председателя исполкома Ленинградского городского совета депутатов трудящихся, с 1947 г. председатель Госплана РСФСР и заместитель председателя Совета министров РСФСР. Расстрелян 28 октября 1950 г. Реабилитирован.

личных вещей, а также свидетельства о смерти с указанием заведомо ложных ее причин. Выставка позволила, хотя частично и ограниченно, осветить жизнь руководителей Ленинграда через делопроизводственные документы и сохранившиеся семейные реликвии.

В 2018–2019 гг. были осуществлены масштабная реконструкция и реэкспозиция музея. Обновленное музейное пространство посетители смогли увидеть 8 сентября 2019 г.²⁸ В новой экспозиции нашли отражение персональный вклад руководства Ленинграда в жизнеобеспечение блокированного города и их трагические судьбы в послевоенный период.

В особняке Румянцева, филиале Музея истории Санкт-Петербурга, с 1964 г. развернута экспозиция «Ленинград в годы Великой Отечественной войны»²⁹. Она построена в соответствии с тематико-хронологическим принципом и показывает все ключевые события, связанные с героической обороной и жизнью города в 1941–1945 гг. В экспозиции использованы элементы ансамблевого метода: представлены реконструированное бомбоубежище и комната блокадника, способствующие погружению в атмосферу города-фронта. В силу того, что реабилитация жертв «Ленинградского дела» значительно затянулась вплоть до конца 1980-х гг., данная экспозиция демонстрирует оборону и жизнедеятельность блокированного города с точки зрения деперсонифицированных результатов руководящей партийной и советской работы, значительное внимание уделено показу экстремальной повседневности горожан. Руководство городом показано обезличенно — через работу органов управления: Военного совета, Ленинградской партийной организации или Ленгорисполкома. В настоящее время в музее реализуется реконструкция бомбоубежища.

Большое значение для данного исследования имели материалы архива при Музее истории Ижорских заводов (далее — МИИЗ). Работа с указанными фондами осуществлялась в целях изучения вех послевоенной биографии Андрея Алексеевича Кузнецова, директора Ижорских заводов в 1941–1949 гг., а с 1949 г. председателя Ленгорисполкома.

Музей истории Ижорских заводов является одним из крупнейших ведомственных музеев в Санкт-Петербурге. Его открытие состоялось в 1967 г. Экспозиция размещена в трех залах, в которых представлены материалы, отражающие основные этапы развития предприятия с XVIII в. до современности. В МИИЗ имеется небольшое собрание архивных материалов, включающих рукописи, фотографии и графические материалы, связанные с основанием и деятельностью завода: «Здесь собраны дневники и воспоминания рабочих и руководителей предприятия, рисунки и плакаты времен Второй мировой войны... В фондах музея находятся фотографии, документы, личные вещи работников завода и жителей Колпина, некоторые предметы быта...»³⁰ Архивные материалы, связанные с деятельностью А. А. Кузнецова, позволяют говорить о его служебной повседневной жизни, оценивать его действия с точ-

²⁸ Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда открылся для посетителей в 78-ю годовщину замыкания блокадного кольца.

²⁹ Ленинград в годы Великой Отечественной войны. *Официальный сайт Музея истории Санкт-Петербурга*. https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/92/47041/ (дата обращения: 20.03.2019).

³⁰ Музей истории Ижорских заводов. *Официальный сайт Музея истории Ижорских заводов*. <http://www.omz-izhora.ru/press-center/muzey-istorii-izhorskikh-zavodov> (дата обращения: 23.03.2018).

ки зрения профессиональной компетентности. Значительный интерес для исследования представляло личное дело директора³¹, содержащее личный листок по учету кадров, а также серию служебных фотоизображений военного времени.

Мемориальное кладбище жертв политических репрессий «Левашовская пустошь» — место захоронения умерших и убитых в тюрьмах Ленинграда в период с сентября 1937 по 1954 г. Именно здесь были погребены шесть человек из тех, кто проходил по «Ленинградскому делу»: Н. А. Вознесенский³², Я. Ф. Капустин, А. А. Кузнецов, П. Г. Лазутин, П. С. Попков, М. И. Родионов³³. 18 июля 1989 г. Левашовское захоронение получило официальный статус мемориального кладбища³⁴.

На территории мемориального кладбища 30 октября 1993 г. был открыт общественный музей по инициативе председателя Ассоциации жертв политических репрессий Л. А. Барташевич. Экспозиция занимает помещение бывшего караульного пункта. Основная часть представленных материалов посвящена жертвам Большого террора 1937–1938 гг. в Ленинграде. Экспонируются копии личных документов, фотографии, копии материалов из архивно-следственных дел, а также газетные публикации. Фондовое хранение и учет материалов отсутствуют, все материалы музея находятся в постоянной экспозиции. Один из экспонатов — схема расположения захоронений на Левашовской пустоши, которая была составлена в Ленинградском управлении госбезопасности в 1965 г. путем опроса шоферов грузовиков, которые в 1937–1952 гг. вывозили тела расстрелянных на этот участок близ пос. Левашово³⁵. Благодаря данному документу удалось установить факт захоронения на левашовском спецобъекте НКВД представителей государственных и партийных органов власти в 1950 г. и, с долей условности, место их погребения. 1 октября 2017 г. на территории кладбища была установлена стела в память о жертвах «Ленинградского дела».

Недостаточно реализованным в экспозиционном отношении остается потенциал таких архитектурных памятников, связанных со служебной деятельностью ленинградской партийной и советской элиты, как музей «Смольный» и Мариинский дворец. В экспозиции музея «Смольный»³⁶, где в военное и послевоенное время располагались партийные органы власти, до недавнего времени отсутствовали тематические разделы, посвященные местному руководству 1940-х гг. В 2020 г. реализуется реэкспозиция бункера, расположенного под Смольным, в рамках которой найдут отражение вопросы управления городом в годы блокады. Экскурсия по Мариинскому дворцу позволяет увидеть Большой зал заседаний, созданный по проекту Л. Бенуа, где в разное время заседали Государственный совет, Временное правительство, Ленинградский городской совет депутатов трудящихся. Мариинский дворец стал резиденцией местных органов государственной власти с 1945 г.

³¹ Архив музея истории Ижорских заводов (АИИЗ), фонд персоналий.

³² Вознесенский Николай Алексеевич — с 1938 г. председатель Госплана СССР, с 1947 г. член Политбюро ЦК ВКП(б). Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

³³ Родионов Михаил Иванович — с 1946 г. председатель Совета министров РСФСР, кандидат в члены ЦК ВКП(б). Расстрелян 1 октября 1950 г. Реабилитирован.

³⁴ Левашовская пустошь. *Официальный сайт Левашовского мемориального кладбища*. <https://lev.marofmemory.org> (дата обращения: 21.02.2019).

³⁵ Музей «Левашовская пустошь». *Виртуальный музей ГУЛАГа*. <http://www.gulagmuseum.org/showObject.do?object=1704385&language=1> (дата обращения: 12.03.2019).

³⁶ История Смольного. *Официальный сайт администрации Санкт-Петербурга*. <https://www.gov.spb.ru/helper/istoriya-smolnogo/virtualnaya-ekskursiya> (дата обращения: 25.03.2019).

Вследствие политической конъюнктуры «Ленинградское дело» не изучалось отечественными историками вплоть до конца 1980-х гг. и было исключено из спектра тем, освещавшихся в музейном пространстве. Помимо негласного запрета на исследование, тема не была обеспечена и историческими источниками: некоторое количество документов было уничтожено после смерти И. В. Сталина в 1954 или 1957 г. по инициативе Г. М. Маленкова, а уцелевшие нормативные и делопроизводственные документы хранились в архивах под грифом «Совершенно секретно». Большинство ленинградских руководящих работников, чьи биографии оказались в предметном поле исследования, не имели возможности оставить воспоминания и письма вследствие политических реалий эпохи позднего сталинизма. От тех, кто был расстрелян (26 человек), не сохранилось даже личных вещей, так как имущество было изъято во время обысков, а их родственники на себе испытали тяготы тюремной и лагерной жизни, малолетние дети были отправлены в детские дома.

Формирование музейных коллекций, посвященных «Ленинградскому делу», начинается лишь в XXI в. благодаря активности родственников и исследователей. Тогда же появляются и первые экспозиционно-выставочные эксперименты по данной тематике. Обзор источников музейного происхождения, в разной степени освещающих повседневность советской элиты Ленинграда в 1945–1950 гг., позволяет прийти к выводу об их разрозненности и малочисленности. Наиболее содержательными в этом отношении являются коллекции ГМП ИР, ГММОБЛ. Тем не менее и они в значительной степени посвящены аспектам экстремальной повседневности ленинградского руководства, связанным с репрессиями. Исследование нормативной бытовой и служебной повседневности по источникам музейного происхождения представляет известную сложность. Анализируемые в работе источники следует рассматривать в качестве вспомогательного ресурса, дополняющего архивные материалы, данные периодической печати и материалы устной истории.

Литература

- Калмыков А. 2014. Человек и власть: альтернативная история. *Развитие личности* 1: 176–189.
- Кулегин А. М. (ред.), Смирнов А. П. (сост.). 2009. *Судьбы людей. «Ленинградское дело»*. СПб.: Норма.
- Музыченко В. А. 2010. Сергей Иосифович Аввакумов — директор Государственного музея Революции. ГМП ИР: 90 лет в пространстве истории политики. 1919–2009. *Материалы научной конференции, посвященной юбилею Государственного музея политической истории России*. СПб.: Норма.
- Родионова Д. Д., Реховская Т. А. 2015. Современные подходы к музейному источниковедению. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Сер. Культурология* 32: 53–57.
- Шишкин А. А., Добротворский Н. П. 2004. Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда (часть 2). *История Петербурга* 4: 53–60.
- Шулепова Э. А. 2013. *Основы музееведения*. М.: Либроком.

Статья поступила в редакцию 30 марта 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Амосова Алиса Анатольевна — канд. ист. наук; a.amosova@spbu.ru;
Булахова Анна Дмитриевна — студент; annubulahova@gmail.com

How to study daily life of the Soviet elite of the second half of the 1940s — early 1950s: sources of museum origin

A. A. Amosova, A. D. Bulakhova

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Amosova A. A., Bulakhova A. D. 2019. How to study daily life of the Soviet elite of the second half of the 1940s — early 1950s: sources of museum origin. *The Issues of Museology*, 10 (2), 237–246. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.211>

Daily life of the Soviet elite of Leningrad and the Leningrad Region from 1945–1950 has not been studied sufficiently. This is due to the presence, in the scientific works devoted to the Stalinist era, of a tilt towards political history to the detriment of social history, as well as the rehabilitation of the victims of the Leningrad affair that lasted for decades. The article analyzes sources of ‘museum origin’ on the studied topic, which are kept in museums in St. Petersburg. By the sources of ‘museum origin’ we mean the materials from museum archives, museum items deposited in collections and presented in expositions and exhibitions, as well as data posted on official museum sites. A special role in studying the daily life of the Soviet elite should be given to the State Museum of Political History of Russia. The museum was the first to publicly cover the topic of the ‘Leningrad affair,’ which had an impact on the growth of public interest in the study of this research problem. Today, among all museum collections, this collection mostly reflects the scale and nature of the ‘Leningrad affair.’ The materials of the funds of the State Memorial Museum of Defense and the Siege of Leningrad are mainly limited by the chronological framework of 1941–1945, however, the connection with the problem of studying everyday life of the Soviet elite in the second half of the 1940s and early 1950s is obvious. Thanks to the initiative of relatives of the victims of the ‘Leningrad affair,’ at the beginning of the 21st century, the collection was replenished with materials from family archives: letters and photographs were provided by the relatives of P. T. Talyush and V. N. Ivanov. Additionally, the article discusses sources of ‘museum origin’ from other historical museums in St. Petersburg, including departmental and public.

Keywords: daily life, soviet elite, ‘Leningrad affair,’ the sources of ‘museum origin,’ museums of St. Petersburg.

References

- Kalmykov A. 2014. Man and Power: An Alternative History. *Razvitie lichnosti* 1: 176–189. (In Russian)
- Kulegin A. M. (ed.), Smirnov A. P. (comp.). 2009. *The fate of people. “The Leningrad affair”*. St. Petersburg: Norma Publ. (In Russian)
- Muzychenka V. A. 2010. Sergey Iosifovich Avvakumov — Director of the State Museum of the Revolution. *GMPiR: 90 let v prostranstve istorii politiki. 1919–2009. Materialy nauchnoi konferentsii, posviashchennoi iubileiu Gosudarstvennogo muzeia politicheskoi istorii Rossii*. St. Petersburg: Norma Publ. (In Russian)
- Rodionova D. D., Rekhovskaia T. A. 2015. Modern approaches to museum source studies. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. Ser. Kul'turologiia* 32: 53–57. (In Russian)
- Shishkin A. A., Dobrotvorskii N. P. 2004. The State Memorial Museum of Defense and Siege of Leningrad (part 2). *Istoriia Peterburga* 4: 53–60. (In Russian)
- Shulepova E. A. 2013. *Fundamentals of museology*. Moscow: Librokom Publ. (In Russian)

Received: March 30, 2019

Accepted: September 30, 2019

Authors' information:

Alisa A. Amosova — PhD in History Sci.; a.amosova@spbu.ru;
Anna D. Bulakhova — Student; annybulahova@gmail.com

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

УДК 93:069.015(91)

О первой историко-архитектурной паспортизации здания Кунсткамеры Академии наук

М. Ф. Хартанович

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

Для цитирования: Хартанович М. Ф. 2019. О первой историко-архитектурной паспортизации здания Кунсткамеры Академии наук. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 247–262.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.212>

Статья посвящена работе ленинградского архитектора Абрама Исааковича Липмана по подготовке документа «Паспорт № 3 на здание — памятник Института этнографии Академии наук СССР» для постановки здания Кунсткамеры под государственную охрану. Это была первая комплексная историко-архитектурная исследовательская работа, посвященная истории строительства, реконструкции и реставрации первого российского историко-научного музея Императорской Академии наук за период с 1717 по 1937 г. Паспорт датируется 1938 г. и состоит прежде всего из исторического очерка по строительству данного исторического памятника, краткой биографии архитекторов, подробного рассказа о строительстве и реставрации Кунсткамеры в XVIII — начале XX в. Работа проводилась по постановлению Всероссийского центрального исполнительного комитета (ВЦИК) от 10 августа 1933 г., предполагавшего в том числе создание списка памятников, подлежащих государственной охране. Список был утвержден 20 марта 1935 г., и здание Кунсткамеры было взято под государственную охрану. В статье приведена структура «Паспорта», освещены основные положения отзывов рецензентов архитектора Н. Е. Лансере и директора Архива Академии наук СССР Г. А. Князева. В приложении к статье представлены хронология ремонтных работ в здании Кунсткамеры за вторую половину XIX в. — первую треть XX в., хронология архитектурных, строительных и реставрационных работ за XVIII — первую треть XX в., предложения А. И. Липмана по проекту реставрации здания Кунсткамеры. Историко-архивные сведения ценны тем, что подобраны профессиональным архитектором. Работа позволяет воссоздать общую системную картину организации осуществленного в конце 1940-х гг. восстановления исторического облика здания Кунсткамеры.

Ключевые слова: Кунсткамера, паспорт здания, история здания, реставрация, башня Кунсткамеры, архитектура, охрана памятников.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Первой комплексной историко-архитектурной исследовательской работой, посвященной вопросам истории строительства, реконструкции здания Кунсткамеры Императорской Академии наук за период с 1717 по 1937 г., по праву является труд Абрама Исааковича Липмана (1907–1944) по паспортизации здания для постановки его под государственную охрану — «Паспорт № 3 на здание-памятник Института этнографии Академии наук СССР (б. Кунсткамеры), 1938 г.».

Эта работа проводилась по постановлению Всероссийского центрального исполнительного комитета (ВЦИК) «Об охране исторических памятников» от 10 августа 1933 г., предполагавшего в том числе создание списка памятников, подлежащих государственной охране. Постановление было издано «в связи с нарушением со стороны местных органов власти действующего законодательства об охране памятников революции, искусства и культуры (самовольная сломка и переделка памятников, небрежное использование зданий, имеющих историческое значение)».

Постановление включало следующие пункты:

«1. Запретить сломку, переделку и использование исторических памятников государственного значения (памятники революционного движения, крепостные сооружения, дворцы, дома, связанные с историческими событиями и лицами, монастыри и церкви и другие здания), а также ликвидацию музейных предметов, имеющих историко-художественное значение и находящихся в зданиях, подлежащих государственной охране, без разрешения Комитета по охране памятников при Президиуме ВЦИК, а в отношении памятников, имеющих местное значение, — без разрешения НКПросов АССР или краевых, областных отделов народного образования.

2. Поручить Комитету по охране памятников при Президиуме ВЦИК составить не позднее 1 октября с.г. список памятников, подлежащих государственной охране и представить на утверждение Президиума ВЦИК, а ЦИК АССР, краевым и областным исполкомам, по согласованию с Комитетом по охране памятников при Президиуме ВЦИК, не позднее, чем в двухмесячный срок, утвердить такой же список памятников местного значения.

3. Использование исторических зданий должно производиться на основе договоров аренды, предусматривающих принятие арендатором расходов по охране и ремонту используемых памятников.

Заключение указанных договоров возложить по АССР на НКПросы, а в краях, областях и городах — на соответствующие отделы народного образования, обязав эти органы закончить заключение договоров не позднее 1 октября 1933 года.

4. При разборке и переделке исторических архитектурных памятников, осуществляемой в установленном порядке, последние подлежат научной фиксации (фотографирование, обмер и описание) по указаниям НКПроса РСФСР.

Расходы по фиксации и вывозу музейного имущества относятся за счет учреждений, использующих памятники.

5. Предложить СНК АССР, краевым и областным исполкомам обеспечить при утверждении годового республиканского (АССР), краевого и областного бюджетов отпуск необходимых средств на ремонт и приведение в исправное состояние памятников революционного движения, исторических городских сооружений и пр.»¹.

Указанный в п. 2 список памятников был утвержден 20 марта 1935 г., и здание Кунсткамеры Академии наук, в котором в результате реформ музеев Акаде-

¹ Собрание узаконений (СУ). 1933. № 44. Ст. 179.

мии наук XIX–XX вв. располагался Институт (и музей) этнографии Академии наук СССР, было взято под государственную охрану².

Паспортизация памятников проводилась по определенной инструкции, структура которой воспроизведена в работе Липмана:

1. Общие сведения о памятнике.
2. История сооружения памятника.
 - 2.1. Основные моменты, предшествовавшие возникновению памятника.
 - 2.2. Основные этапы сооружения.
 - 2.3. Изменения памятника.
 - 2.4. Реставрация и ремонт.
3. Связь памятника с историей страны, края, области.
 - 3.1. Исторические причины создания памятника.
 - 3.2. Важнейшие исторические события, связанные с памятником, в их хронологической последовательности.
4. Описание памятника.
 - 4.1. Генеральный план.
 - 4.2.1. Плановое решение.
 - 4.2.2. Конструкции и материалы.
 - 4.2.3. Решение основных масс.
 - 4.2. Фасадные решения.
 - 4.3. Отдельные элементы внутреннего решения.
 - 4.4. Архитектурно-художественная обработка помещений
5. Документальные данные, подтверждающие сведения, сообщаемые паспортом.
6. Определение памятника.
 - 6.1. Художественное определение.
 - 6.2. Историческое определение
 - 6.3. Техническое определение.
7. Современное состояние памятника.

Отзыв на работу Липмана давали архитектор Н. Е. Лансере и директор Архива АН СССР Г. А. Князев. Н. Е. Лансере отметил ценность глубины и тщательности проработки архивных материалов, связанных с историей здания, ее историческую широту и дал работе отличную оценку. Рецензент рекомендовал опубликовать труд Липмана с небольшими переработками как самостоятельную монографию:

«Подтверждение всех изменений, всех деталей архивными документами, история постройки здания и его позднейших ремонтов, подтверждение такими же архивными данными делаю эту работу необычайно ценной, а интересные подробности и связность изложения, несмотря на придерживаемость к пунктам инструкции о паспортах, заставляют отнести такую работу не к разряду формуляров, а к настоящей исследовательской научной работе, которую, при небольшой переработке желательно было бы издать как архитектурно-историческую монографию этого памятника»³.

² Архив Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (далее — Архив МАЭ РАН), ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 1.

³ Там же, ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 136.

Г. А. Князев высказался за более четкую формулировку необходимости реконструкции башни Кунсткамеры, утратившей вышку в пожаре 1747 г. Реконструкция башни произойдет в 1947–1949 гг. по проекту архитектора Р. И. Каплан-Ингеля⁴, будет восстановлен знакомый по гравюрам XVIII в. силуэт здания, покинувший набережную Невы на 200 лет, с 1747 по 1949 г.

Князева также беспокоило влияние общественных городских мероприятий на стены фасада здания: «Нужно указать на недопустимость порчи здания при вбивании металлических штырей для подвешивания полотнищ с лозунгами, портретами, плакатами при украшении города в торжественные дни. Эти вбивания металлических креплений в стену разрушают не только штукатурку, но и самые стены»⁵.

В отзыве Князева упоминается важная деталь исследовательской работы Липмана: Абрам Исаакович искал, но тщетно в архивах Москвы и Ленинграда, библиотеках, музеях первоначальные чертежи здания Кунсткамеры⁶. Как историк, архивист, Князев подчеркнул, что изученные Липманом архивные сведения позволили впервые осветить многие вопросы истории здания⁷.

А. И. Липман погиб в боях под Нарвой в 1944 г. Его историко-архитектурные изыскания в переработанном виде были опубликованы в 1945 г. под заглавием «Петровская Кунсткамера», работа над текстом была проведена сотрудниками Музея этнографии историком Н. Н. Степановым и архитектором Р. И. Каплан-Ингелем⁸. Им же удалось собрать крупницы сведений о биографии А. И. Липмана: родился в Минске в 1907 г., учился в Гомеле, закончил Ленинградский архитектурный техникум в 1930-е гг., с 1935 г. работал в Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда.

Огромная архивная работа А. И. Липмана отражена в хронологических выписках за период с 1717 по 1937 г. (см. выдержки из паспорта «Архивные материалы»). Период, когда в здании располагалась Кунсткамера до создания на ее основе специализированных музеев в 1836 г., нашел отражение в публикации «Петровская Кунсткамера». Вторая половина XIX — начало XX в. оказались несколько в тени. Архивные выписки Липмана по этому периоду публикуются в приложении первыми.

Из неопубликованных материалов представляет несомненный интерес хронологическая таблица. Отметим, что ряд материалов по строительству и восстановлению здания Кунсткамеры после пожара 1747 г. был опубликован в «Летописи Кунсткамеры. 1714–1836»⁹, что позволяет в совокупности восполнить общую картину этого процесса.

Большую ценность представляют предложения А. И. Липмана (завершающая часть приложения) по реставрации здания Кунсткамеры, показавшие состояние здания к моменту постановки его под государственную охрану.

⁴ Хартанович, 2011. С. 48–50.

⁵ Архив МАЭ РАН, ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 139.

⁶ Там же, л. 140.

⁷ Там же.

⁸ Липман, 1945.

⁹ Копанева Н. П., Чистов Ю. К. (отв. ред.), Хартанович М. Ф., Хартанович М. В. (авт.-сост.), 2014.

Литература

- Копанева Н. П., Чистов Ю. К. (отв. ред.), Хартанович М. Ф., Хартанович М. В. (авт.-сост.). 2014. *Летопись Кунсткамеры. 1714–1836*. СПб.: МАЭ РАН.
- Липман А. И. 1945. *Петровская Кунсткамера: Архитектурно-исторический очерк*. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Хартанович М. В. 2011. Организация музея М. В. Ломоносова при Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. *История Петербурга* 5 (63): 47–50.

Статья поступила в редакцию 18 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Хартанович Маргарита Федоровна — д-р ист. наук; mkhart@yandex.ru

Abram I. Lipman — first researcher of the Kunstkamera’s of the Imperial Academy of Sciences building

M. F. Khartanovich

Museum of Anthropology and Ethnography Peter the Great (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, 3, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Khartanovich M. F. 2019. Abram I. Lipman — first researcher of the Kunstkamera’s of the Imperial Academy of Sciences building. *The Issues of Museology*, 10 (2), 247–262.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.212>

The article focuses on the work of the Leningrad architect Abram I. Lipman on preparing the document “Passport No. 3 certifying the Institute’s of Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR building as a monument” for placing the Kunstkamera’s building under state protection. This was the first comprehensive historical and architectural research work devoted to the history of the construction, reconstruction and restoration of the first Russian historical and scientific museum of the Imperial Academy of Sciences, for the period from 1717 to 1937. The passport dates back to 1938 and consists primarily of a historical essay on the construction of this historical monument, a brief biography of architects, a detailed story about the construction and restoration of the Kunstkamera in the 18th century — beginning of the 20th century. The work was carried out by order of the All-Russian Central Executive Committee (VTsIK) dated August 10, 1933, which included, among other issues, the establishment of a list of monuments subject to state protection. The list was approved on March 20, 1935, and the Kunstkamera’s building was taken under state protection. The structure of the “Passport” is given in the article, as well as the main provisions of the reviews. The appendices to the article present several documents: a chronology of repair work done on the Kunstkamera’s building from the second half of the 19th century through the first-third of the twentieth century, a chronology of architectural construction and restoration works from the 18th through the first-third of the 20th century, and A. I. Lipman’s proposals on the restoration project of the Kunstkamera’s building. The work allows us to recreate the overall systemic field of the organization of the restoration of the historical appearance of the Kunstkamera’s building, carried out in the late 1940s.

Keywords: Kunstkamera, certificate of building, building history, restoration, Kunstkamera tower, architecture, protection of monuments.

References

- Khartanovich M. V. 2011. Establishment of M. V. Lomonosov Museum within Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. *Istoriia Peterburga* 5 (63): 47–50. (In Russian)
- Kopaneva N. P., Chistov Yu. K. (ed.), Khartanovich M. F., Khartanovich M. V. (comp.). 2014. *Kunstkamera Chronicle. 1714–1836*. St. Petersburg: MAE RAN Publ. (In Russian)
- Lipman A. I. 1945. *Peter's Kunstkamera: Architect and historical essay*. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ. (In Russian)

Received: August 18, 2019

Accepted: September 30, 2019

Author's information:

Margarita F. Khartanovich — Dr. in History; mkhart@yandex.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ

Выдержки из раздела паспорта «Архивные материалы» за 1837–1937 гг. (Архив МАЭ РАН, ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 111–117)

<...>

1837 год

361. 6 июля. Выписка из описи работам в Кунсткамере. Исправление штукатурки на лестнице (л. 111 об.) в обсерватории перекладка дымовых труб. Частичный ремонт кровли, усиление стропил, перекладка печей. Всего на 2054 р. 50 к.

Ф. 4, оп. 2, д. 141, л. 57¹.

1838 год

362. Декабрь. В круглом зале заштукатуренные в куполе 8 окон выкрашены, поврежденная на куполе живопись и на стенах краска поправлены за 40 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 192, л. 83.

1839 год

364. 25 апреля. Полный ремонт штукатурки и плитного цоколя с окраской всего здания «цветом противу главного дома» за 1895 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 51, л. 2.

363. Апрель. В виду того, что возле Кунсткамеры должна быть выставка Российских мануфактурных изделий приказано осмотреть кунсткамеру и представить исполнение на ремонт.

Ф. 4, оп. 2, д. 51-II, л. 1.

¹ Здесь и далее А. И. Липман ссылается на Архив Академии наук СССР в Ленинграде, ныне — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук.

365. 28 апреля. «Смета на устройство вновь деревянного балюстрада вместо сгнившего и угрожающего падением вокруг башни обсерватории на кунсткамерном здании и по концам онога» на 2718 р.

366. 18 июля. Рапорт в 3 комн. библиотеке сделана штукатурная и малярная работа за 350 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 51, л. 25, л. 112.

1842 год

367. Август. Смета на «сделание нового желоба и подвязывание балок стропил и прогонов над старою кунсткамерою». Замена подгнивших концов, ремонт желоба, балюстрад. Укрепление несущих частей балок и стропил и прогонов хомутами. Израсходовано на рабочих 473 р. 32 к. на материалы 355 р. 32 к.

Ф. 4, оп. 2, д. 18, § 12, л. 16.

368. Август. Опись работам. Ремонт отпавшей штукатурки на потолке у антресолей библиотеки, смена верхних рам в обсерватории, деревянное крыльцо переделать.

Ф. 4, оп. 2, д. 18, § 13, л. 4–5.

1845 год

369. 19 мая. О увольнении арх. Филиппова² в связи с невозможностью по состоянию здоровья исполнять должность и о принятии на его место Кириллова³.

Ф. 4, оп. 2, д. 122, л. 1.

370. Аттестат Филиппова с подробным перечнем мест службы.

Ф. 4, оп. 2, д. 122, л. 11–12.

371. Июнь. Смета на перемену сгнивших балок, прогонных брусьев и стропил над библиотекою 2-го отд. Покрытие новым листовым железом на башне обсерватории на 1649 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 222, л. 16–25.

372. 15 ноября. Рапорт Кириллова. В большом зале библиотеки 2 отд. «имеющееся барельефное на стене над дверями скульптурное из алебаstra украшение, составленное из фигуры с атрибутами, изображающими славу, не избегнуло повреждений (от перемены балок), а именно: голова у фигуры и венки над оною отвалились на кистях и следках пальцы и в одежде некоторые (л. 112 об.) части обломаны» все это за 15 р. исправил надлежащим образом художник скульптуры г-н Устинов.

Ф. 4, оп. 2, д. 222, л. 39.

1846 год

373. Май. Смета на малярные работы по кровле. Водосточные трубы красились масляной палевой краской, а кровля покрыта была «диким цветом» на 538 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 144, л. 32.

² Филиппов Денис Евстигнеевич (1779–1854) — архитектор Академии наук.

³ Кириллов Алексей Семенович (1800–?) — архитектор Академии наук.

374. 9 июня. Смета на ремонт малой обсерватории. Перемена сгнивших рам и ставен. Исправлена штукатурка в меридиональном кабинете на 2 лестницах всего на 1062 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 142, л. 5–18.

1849 год

375. Февраль. Описание потребным работам. Отремонтировать крыльцо у бокового фасада, подвести новый цоколь в 4 ряда взамен прежнего, исправить штукатурку.

Ф. 4, оп. 2, д. 222, л. 1.

1859 год

376. Смета Кириллова по ремонту: исправление штукатурки в подвалах и окраска входных дверей за 125 р. /Кунсткамера занимается лишь библиотекой и малой обсерваторией/.

Ф. 4, оп. 2, д. 93, л. 20.

1861 год

377. Смета на мелкий ремонт штукатурный по фасадам и на перестилку плиты в коридоре подвала и т. д. — 45 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 88, л. 4–5.

1863 год

378. Смета по текущему ремонту казарм в подвалах. Исправление штукатурки, малярные работы и т. д. — 122 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 72, л. 24.

379. Смета. Окраска фасадов обсерватории и здания под цвет серой извести и окраска крыши за 2 раза.

Ф. 4, оп. 2, д. 72, л. 31.

1872 год

380. Смета арх. Бернгарда⁴ на ремонт всей наружной штукатурки со сплошной окраской за 350 р. 40 к.

Ф. 4, оп. 2, д. 68, л. 12.

381. Смета на мелкие ремонтные работы. Переделан желоб на башне. Перекрашена сплошь кровля за 172 р. Перестилка мостков у башни. Вновь прибиты металлические скобы на чердаке здания к стропилам и потолочным балкам.

Ф. 4, оп. 2, д. 68, л. 20.

1874 год

381а. Смета на мелкий ремонт. В том числе перекладка цокольной облицовки у 4 входов в подвалы с устройством крылец и зонтиков на 165 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 65, л. 6.

1880 год

382. Мелкий ремонт кровли и слуховых окон.

Ф. 4, оп. 2, д. 78, л. 376.

⁴ Бернгард Рудольф Богданович (1819–1887) — коллежский советник, архитектор, инженер.

1893 год

383. Ремонт кровли за 80 рублей.

Ф. 4, оп. 2, д. 54, л. 48.

384. 9 октября. Переделка подвальных двух квартир с уничтожением бокового крыльца и превращением двери в окно. Всего на 255 руб.

Ф. 4, оп. 2, д. 54, л. 91.

1894 год

385. 26 апреля. Смета. 1. Установка новой цинковой балюстрады на башне вместо деревянной. 2. Тут же сломать деревянную и выстроить вновь из камня пристройку при башне. 3. Сверху башни разобрать деревянную платформу и сделать ее вновь. 4. Сделать лестницу на верх. 5. Переменить громоотвод. 6. Заменить большую часть существующих оконных переплетов новыми. 7. Устройство особых передвижных площадок для ограждения рабочего пространства 70 р. 8. Проводка водопровода. 9. Перекрышка всей кровли по зданию. Общая стоимость 11. 400 р. работами руководил арх. Марфельд⁵.

Ф. 4, оп. 2, д. 52, л. 72–80.

1896 год

386. Общий малярный ремонт здания за 1150 руб.

Ф. 4, оп. 2, д. 41, л. 173. 1901 г.

387. 14 марта. Смета на печные и противопожарные мероприятия в 1898 р.; смета на проведение пожарных кранов на 300 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 18.

388. 16 мая. Ремонт фасада библиотечного здания. На 785 р.

Ф. 4, оп. 2, л. 39, л. 24, 62.

389. Смета на ремонт II отд. библиотеки после пожара. Исправление штукатурки, ремонт потолков и паркетного пола, малярные работы всего на 367 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 101.

1903 год

390. Смета арх. Баха⁶ на ремонтные работы в библиотеке по преимуществу штукатурно-малярные исправления полов. Сделаны для изоляции от сырости бетонные стенки в подвалы и т. д. на 2204 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 93–106.

391. 27 мая. Вновь покрыта кровля по всему зданию с окраской за 2 раза. 3105 р. 55 к.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 143.

⁵ Марфельд Роберт Робертович (1852–1921) — архитектор, руководил ремонтными работами.

⁶ Бах Евгений Романович (1861–1905) — архитектор, руководил ремонтными работами.

1906 год

392. 15 марта. Рапорт о приглашении лепщика для осмотра потолка во II отд. и об устройстве легких передвижных лесов.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 110.

393. 4 октября. Обустройстве вентиляции в библиотеке I отд. на сумму 448 р. 80 к.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 269.

394. Смета со схемой устройства вентиляции в 3 эт. левого от Невы крыла.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 270–274.

1912 год

395. Ремонт кровли. Изменение полов в подвалах. Исправление штукатурки внутри здания 208 р. Окраска фасадов с исправлением повреждений штукатурки.

Ф. 4, оп. 2, д. 39, л. 116, 132, 156.

1916 год

396. 12 сентября. Рапорт арх. Миллера⁷ о необходимости освидетельствования потолочных балок над большими залами библиотеки.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 362.

397. 23 сентября. После осмотра 6 концов балок (из 16) было установлено, что балки находятся во вполне удовлетворительного состоянии (в концах и в середине) как и стропила и со стороны их качества не наблюдается никакой опасности. «Существующий же прогиб потолка произошел, по всей вероятности, от собственного веса балок и увеличения прогиба в будущем ожидать нельзя, так как каждая балка в середине подтянута с помощью железного хомута к бабке стропил».

Ф. 4, оп. 2, д. 36, л. 363.

1917 год

398. Ремонтные работы свернут до минимума. Составленные сметы усиленно сокращаются. По библиотеке: общий ремонт 15 р. амосовские печи — 360 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 191.

1920 год

399. Ремонт кровли 348 900 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 194.

1921 год

400. Переписка с сохранением права за А. Н. производить ремонтные работы самостоятельно.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 102.

⁷ Мюллер Арнольд Мельхиорович (1883–1943) — архитектор, руководил ремонтными работами.

401. 19 октября. Вместо битых стекол вставлялись стекла из старых рам, дверей, шкафов, сваленных на чердаках, а также дыры зашивались фанерой и досками.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 287.

402. Ремонт кровли обошелся в 1 233 211 рубль.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 346.

1922 год

403. 23 апреля. Зимой в I отд. лопнула от мороза водопроводная труба и магистраль была закрыта. Во II отд. вода из простого и пожарного водопровода для предосторожности была спущена, а потому на восстановление его требуется 50 р. или 50.560.000 р.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 171.

404. 10 мая. Ремонт кровли библиотеки составлял 16 % необходимого и не мог предотвратить от протечки.

Ф. 4, оп. 2, д. 35, л. 153.

1924 год

405. Октябрь. МАЭ возбудил ходатайство о скорейшем соединении I эт. музея со старым зданием библиотеки. Постановление: отложить выполнение, так как работа включена в смету на 24/25 год. Проект соединения двух зданий предварительно оценен в 72 000 р.

Ф. 4, оп. 13, д. 103, л. 5–6.

1925 год

406. 4 ноября 24 года. Акт о разборке винтовой лестницы из выставочного зала II эт. на хоры.

Ф. 4, оп. 23, д. 134, л. 1.

407. 10 июля. Выписка из журнала заседания правил А. Н. об открытии отверстий, зашитых досками в круглом зале I этажа без изготовления и установки оконных рам и переплетов.

Ф. 4, оп. 7, д. 7, л. 8.

408. 15 июля. Письмо Катонину⁸ с просьбой изготовления рисунков балясин для балюстрады, подлежащей установке между этими столбами и парапетами на крыше.

Ф. 4, оп. 7, д. 7, л. 6.

409. 23 июля. Акт об осмотре крыши. Найдены остатки балюстрады.

Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 9.

410. 24 июля. Акт об осмотре башни. Оконные проемы кабинетов башни позднейшие, как и застекление окнами. Лестницы ранее были открытыми.

Ф. 4, оп. 13, д. 7, л. 11.

⁸ Катонин Евгений Иванович (1889–1984) — архитектор.

411. 25 июля. Распоряжение об оплате работ по электро-оборудованию на 1785 р.
Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 12.
412. 29 июля. Выписка из журнала. В связи с новой окраской фасадов под цвет Петергофского дворца, крыша подлежит окраске в свинцово-серый цвет, что вызывает удорожание на 360 р. Резолюция: разрешить перерасход.
Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 14.
413. 4 августа. Письмо Главнауки о необходимости балюстрады и спешной реставрации башни с удалением позднейших наслоений /новая пристройка, открытие заделанных проемов, замена деревянного выступа кирпичным/. Предложение открыть проемы, но временно закрыть их деревянными щитами.
Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 15.
414. 13 августа. Стоимость реставрации башни 7000 р. В виду крайне малого срока, работы отложить до будущего года.
Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 16.
415. 14 августа. Акт об окраске низа башни. Нижний ярус башни окрасить в белый цвет, а деревянный выступ белой масл. матовой краской. Фриз в красный цвет. Водосточная труба — в белый. Кровля общим свинцово-серым цветом.
Ф. 4, оп. 13, д. 134, л. 19.
- 1926 год*
416. Поверочный расчет балки-консоли галереи выставочного зала Музея антропологии и этнографии при временной нагрузке 9 чел. на 1 кв. сажень получается общая нагрузка на 1 кв. мт. 910 кг. на одну балку консоль передается груз в 792 кг. Допускаемый груз на балку-консоль 19 × 18 см. P = 1031, 43 кг, что больше 792 кг. Расчет снабжен схематическим чертежом.
Ф. 4, оп. 13, д. 158, л. 10.
417. Ограничить число посетителей до 2 на 1 кв. метр пола в галереях. Усиление конструкций галереи путем заводки промежуточных железных балок-консолей в смету 26/27 года.
Ф. 4, оп. 13, д. 156, л. 15.
418. 16 апреля. Справка о стоимости устройства дезкамеры в правом крыле цокольного этажа с наброском плана на 910 р.
Ф. 4, оп. 13, д. 156, л. 24.
419. 26 мая 1926 г. о разрешении Е. И. Катонину произвести обмеры по зданию Кунсткамеры по ходатайству РАИМК.
Ф. 4, оп. 13, д. 156, л. 22.
420. 16 августа. Об устройстве и оборудовании двух муляжных в подвалах за 325 р.
Ф. 4, оп. 13, д. 207, л. 6.

421. Ноябрь. Смета на устройство электрического освещения в башне на 218 р. 25 к.

Ф. 4, оп. 13, д. 156, л. 38.

1932 год

422. Производственная смета по внутреннему ремонту. Штукатурно-малярные работы, настилка полов, перекладка печей, исправление внутренних карнизов шир. в 106 см с отбиванием (л. 116 об.) старой штукатурки. Исправление каменного пола и т. д. на сумму 4237 руб.

Ф. 4, оп. 13, д. 451, л. 18.

1933 год

423. Титульный список объектов капитального ремонта. Ремонт кровли.

Ф. 4, оп. 2, д. 25, л. 7.

Дела строительного отдела А. Н. по МАЭ

1936 год

242. Ремонт помещения Сев. Америки после пожара (I этаж, западная часть) в сумме 3390 р. Штукатурно-малярные работы, исправление оконных переплетов.

425. Ремонт кровельных помещений, полов, дверей, на 8736 р.

1937 год

426.

1. Производственная смета на капитальный ремонт крыши на сумму в 24 248 р.
2. Смета на частичное переустройство эл. сети на сумму в 875 р.
3. Дополнительная смета на электрооборудование круглого зала на 254 р. 88 к.
4. Акт от 1 июня. Крыша покрыта новым железом на 1124 м.
5. Акт от 4 июля о приемке сан. ремонта и мелких исправлений.
6. 4 октября. Отношение отдела охраны памятников о необходимости снятия разводной трубы центрального отопления из зала с лепным потолком.
7. В 1937 г. проводилось центральное отопление по всему зданию Кунсткамеры. Ввиду (л. 117) совместного исчисления стоимости с установкой котельной, выделить затраченную сумму на здание не представляется возможным.

Хронологическая таблица

(Архив МАЭ РАН, ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 121–122 об.)

1. 1718, июнь. Закладка здания архитектором Маттарнови.
2. 1719, 1 сентября. Назначение Гербеля на постройку.
3. 1723, 7 ноября. Распоряжение Петра крыть железную кровлю по брускам.
4. 1724, 11 августа. Подтверждение назначения на место Гербеля — ар-ра Гаэтано Киавери.
5. [1724]. Оседание внутреннего кольца башни.
6. [1724]. 12 сент. Распоряжение о совещании архитекторов по вопросу об оседании башни.
7. [1724]. 28 ноября. Распоряжение Петра об устройстве сводов по 2 и 3 этажам.
8. 1726. Приезд Делиля и изменение им проекта башни (л. 121 об.).

9. 1727, середина. Окончание постройки и уход Киавери.
10. 1734. Окончание деревянного верха башни под руководством Земцова.
11. 1735–36. Установка резных деревянных статуй мастером Кохом.
12. 1736. Устройство балконов по рисункам мастера Конрада Оснера.
13. [1736]. Окраска фасадов охрой.
14. 1747, середина. Состояние здания из-за отсутствия ремонтов стало катастрофическим.
15. [1747]. 5 декабря. Произошел большой пожар.
16. 1748, 18 января. Рапорт комиссии /Растрелли и оба Трезини/ о возможности восстановления.
17. 1755, 31 мая. Указ о назначении на работы Чевакинского.
18. 1756, 7 марта. Назначение Штелина и Тауберта в комиссию.
19. [1756]. Начало работ по восстановлению здания.
20. 1757, 13 февраля. Назначение в присутствие Ломоносова.
21. [1757]. 6 июня. Договор Джани на лепную работу.
22. [1757], втор. пол. Украшение Дункером резной работой здания.
23. 1758, 31 марта. Увольнение Чевакинского и окончание работ.
24. 1760, 22 ноября. Заключен договор с Партьером на лепную работу в Минеральном кабинете (л. 122).
25. 1764, 27 апреля. Заключение договора с Партьером на лепную работу в Минц-кабинете.
26. 1765. Постройка южного кабинета на башне.
27. 1767, 17 февраля. Увольнение с пенсией арх. Шумахера.
28. 1772. Доведение винтовой каменной лестницы до земли.
29. 1777, 1778. Разные скульптурные работы (установка барельефов и рельефов).
30. 1804, 9 февраля. Поступление Филиппова на службу в А. Н.
31. 1818. Уничтожение центрального выхода и заделка двери.
32. 1819. Устройство карниза и живописи в круглом зале. Уничтожение там же пилястр.
33. 1824. Перестройка западной каменной лестницы.
34. 1825. Живописные работы под египетский стиль в 2 комнатах худ. Рихтером.
35. [1825]. Постройка деревянной лестницы и декоративной стены в верхнем ярусе башни.
36. [1825]. Уничтожение западного крыльца и закладка двери.
37. 1834. Роспись потолка в среднем ярусе башни худ. Рихтером.
38. 1845, 19 мая. Увольнение арх. Филиппова.
39. [1845]. Перемена стропил и балок над восточной частью здания.
40. 1894. Устройство каменной пристройки на башне взамен существовавшей деревянной (л. 122 об.).
41. 1894. Проводка водопровода.
42. 1901. Был пожар во II отд. библиотеки.
43. 1908. Устройство вентиляции в читальном зале.

44. 1915. Освидетельствование балок над большим залом.
45. 1917. Сильное снижение ремонтных работ.
46. 1922. Повреждение водопровода ввиду отсутствия отопления.
47. 1925. Реставрационные работы: установление балясин, перекраска фасадов в красный с белым.
48. 1926. Неверный расчет балки-консоли галерей.
49. [1926]. Устройство дезинфекционной камеры.
50. 1936, 20 апр. Пожар в большом зале западной части.
51. 1937. Проводка центрального отопления.

Проект реставрации здания

(Архив МАЭ РАН, ф. К-VI, оп. 1, д. 49, л. 123–124)

Определение задач реставрации

Временем оптимального состояния здания следует признать конец 18 в[ека] и начало 19 в[ека]. В связи с этим конечной целью реставрации должно быть очищение композиционного варианта Чевакинского от искажающих наслоений с сохранением того ценного, что внес арх. Филиппов.

Однако ряд элементов здания утерян безвозвратно, как второй лепной потолок в большом зале или скульптурные украшения на фасаде.

Реставрация наружного вида здания

Здание было окружено с 4 сторон крыльцами. Ввиду отсутствия представления о их виде после пожара, восстановление свелось бы к простой компиляции без гарантии на сходство. Однако, принимая во внимание уродливость двух черных дверей, которые буквально портят фасад отсутствием какой-либо архитектурной увязки, следовало бы убрать двери, восстановить уничтоженные окна, а входы сделать с боковых фасадов с использованием крылец.

Все окна подвала были с дугообразными перемычками. Считаю, что их перекладка по образцу некоторых сохранившихся, также изменила бы вид здания в благоприятную сторону. Обязательно следует открыть заложенные окна в боковых фасадах, так как они сильно мешают общему восприятию этих сторон. Окна 3 первых этажей башни переделаны еще Чевакинским, а потому должны быть сохранены. Необходимо завершить балюстраду не только со стороны двора, но поставить ее и под центральной частью как раз перед кабинетами.

Окраске следует придать теплый характер, как наиболее соответствующий этому зданию. При выборе оттенка надо помнить, что Кунсткамера в 18 — начале 19 веков была выкрашена охрой.

Реставрация башни

Возможно, что южный деревянный кабинет столь портящий вид башни существовал с самого начала, а каменный мог не быть вообще выстроен. Однако, настоятельные требования симметрии обязывают заменить его кирпичным с одновременным вскрытием всех заложенных окон и исправлением деталей.

Пристройку 1894 года необходимо уничтожить. Было бы хорошо, если бы наверху башни соответственно 8 тягам установили 8 декоративных ваз, которые там стояли в 18 веке.

Реставрация внутри здания

Все лепные украшения, как потолки и скульптуру, следует расчистить. Потолки надо окрасить в 1–2 тона, предварительно обследовав штукатурку на предмет нахождения следов прежних росписей, так как все указания говорят за то, что окраска не была белой, в особенности большой потолок. Роспись на башне нуждается в срочных реставрационных мероприятиях как в силу своего состояния, так и в силу своего качества. Следует изменить расстановку шкафов в ротонде для получения общей перспективы. Овальные проемы в куполе следует открыть.

Проведение всех вышеуказанных реставрационных мер в значительной (л. 124) степени повысило бы наглядность художественной ценности и значение этого прекрасного памятника архитектуры.

«В крепких руках правительства»: письма И. П. Корнилова и А. Д. Столыпина о преобразовании Виленского музея древностей*

А. Э. Котов

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Котов А. Э. 2019. «В крепких руках правительства»: письма И. П. Корнилова и А. Д. Столыпина о преобразовании Виленского музея древностей. *Вопросы музеологии*, 10 (2), 263–282. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.213>

Публикуемые письма и записки руководителей Комиссии для разбора и приведения в известность и надлежащий порядок предметов, находящихся в Виленском музее древностей И. П. Корнилова и А. Д. Столыпина к М. Н. Муравьеву, а также прилагаемые к ним копии служебных записок Корнилова к К. П. Кауфману являются ценным источником по истории имперской политики памяти на западных окраинах России. Экспозиция созданного в 1855 г. графом Е. П. Тышкевичем музея отражала представления о местной истории, свойственные полонизированной виленской интеллигенции, и до определенного момента не противоречила представлениям центральной российской власти. На первом плане в ней были представлены памятники польской истории и культуры, а свидетельства присутствия в крае «русского элемента» практически отсутствовали. Последовавший вслед за польским восстанием 1863 г. общественный подъем привел в Вильну деятелей «старой русской партии», в чьих воззрениях националистические элементы переплетались с демократическими и антисловными. Типичным представителем этого «русского направления» был приглашенный М. Н. Муравьевым на должность попечителя Виленского учебного округа И. П. Корнилов. Под его руководством специально созданная комиссия приступила к «преобразованию» экспозиции. Эту задачу во многом облегчала организационная и научная слабость прежней администрации музея. Однако своей главной целью Корнилов и сменивший его на должности председателя комиссии А. Д. Столыпин считали восстановление погрязших «польским владычеством» «русских начал». Одним из способов достижения этой цели им виделось удаление наиболее «демонстративных» польских экспонатов, часть из которых предполагалось вернуть после того, как экспозиция утратит свою «национальную исключительность».

Ключевые слова: Литва, Белоруссия, консерватизм, национализм, политика памяти, Виленский музей древностей, М. Н. Муравьев, А. Д. Столыпин, И. П. Корнилов.

История Виленского музея древностей (ныне Национального музея Литвы) не раз и не случайно привлекала к себе внимание исследователей¹. Наиболее яркий ее

* Исследование выполнено в рамках гранта №19-18-00073 «Национальная идентичность в имперской политике памяти: история Великого княжества Литовского и Польско-Литовского государства в историографии и общественной мысли XIX–XX вв.» Российского научного фонда.

¹ Мизернюк, 2004. С. 146–163.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

эпизод относится к весне 1865 г., когда после окончательного подавления шляхетского мятежа созданная по распоряжению М. Н. Муравьева комиссия приступила к реорганизации музея. По замечанию А. Н. Пыпина, «в этой довольно странной истории характерно отразилось двойственное состояние края, причем “преобразование” не разрешило исторической и этнографической двойственности»².

Утверждение Николаем I в 1855 г. «Положения о Музее древностей и Временной археологической комиссии» свидетельствовало об уверенности Петербурга в лояльности основателя музея графа Е. П. Тышкевича (1814–1873). Искренность «примиренческих» надежд последнего признавали и самые радикальные русские оппоненты, а косвенно подтверждали и «рьяные польские патриоты», видевшие в нем «изменника общему делу»³. Однако созданное графом учреждение не могло оставаться в стороне от настроений местной интеллигенции. Даже по свидетельству вполне сочувствовавшего Тышкевичу и его сотрудникам Н. И. Костомарова, «в музее... все было направлено к тому, чтобы удалить воспоминание о господствовавшем некогда русском элементе края и утвердить всеобщее мнение, что он искони был польским и не должен быть иным»⁴. В изданиях же «русского направления» неоднократно перепечатывалась устрашающе-колоритная иллюстрация царивших в музее нравов: «Путеводитель музея, старичок Якубович, показывая детям коллекции, спрашивал: — “А чій то, душко, портрет?” — То Стефан Баторий. — “Добже, дзецко, добже, то наш Стефан; а чим знакмитый был тен круль Стефан?” — Москалей бил, дзядуню. — “Сличне (отлично), дзецке, сличне, о то маш, душко, цукерек” (вот получи, душко, конфетку)»⁵. Тенденциозность музейных экспозиций виделась современникам и «в размещении предметов, в предпочтении, отдаваемом памятникам польско-королевским, шляхетским, латино-польским, польско-революционным, французским, — пред русскими, православными, народными»⁶.

Трудно не согласиться с А. Н. Пыпиным, утверждавшим, что «точка зрения, руководившая основателем Виленского музея древностей, не была какой-либо новой выдумкой; это был привычный взгляд интеллигенции западного края, в то время не только не оспоренный с русской стороны, но признаваемый»⁷. Деятельность как музея, так и действовавшей при нем Археологической комиссии с самого начала была поставлена под всеобъемлющий контроль местной власти⁸, и ответственность за то направление, которая эта деятельность приняла, во многом лежит на «домуравьевской» администрации Северо-Западного края.

Назначение в Вильну М. Н. Муравьева было связано с переменой настроений и в русском обществе, и в верховной власти. «Виленский консенсус», как до него крестьянская реформа, а после движение в поддержку южных славян, объединил самые разные общественные направления и литературные лагеря в так называе-

² Пыпин, 1892. С. 113.

³ Костомаров, 1989. С. 580.

⁴ Там же. С. 582

⁵ Городецкий, 1886. С. 606.

⁶ О преобразовании музея древностей в Вильне, 1865/1866. С. 98.

⁷ Пыпин, 1892. С. 115.

⁸ Смирнов А. С. 2012. *Археологические организации и властные структуры Российской империи (в контексте внутренней и внешней политики второй половины XIX — начала XX века)*. Дис. ... д-ра ист. наук. М.: Институт археологии РАН, 2012. С. 115.

мую «старую русскую партию», своеобразным манифестом которой стала опубликованная М. Н. Катковым поэма Б. Н. Алмазова:

Пылая дружбой к слабым ляхам,
Враги России с должным страхом
На силы русские глядят
И с беспокойством говорят,
Как о неведомой стихии,
Иль темной силе роковой,
Иль лютой язве моровой,
О старой партии в России.
Они толкуют, что она,
Людьми отсталыми полна,
Погрязла в старые начала,
Дерзка, упряма — но сильна
Союзом с чернью одичалой...

В общественном подъеме 1863 г. действительно переплетались националистические и демократические тенденции. Мятая польская шляхта предстала в этой оптике союзником петербургской бюрократии и «консервативно-аристократической партии»; милютинский же триумvirат в Варшаве и администрация Муравьева в Вильне — тружениками освободительных реформ, преодолевшими сопротивление косной среды. Русско-польское противостояние на западных окраинах империи, таким образом, приобретало характер гражданского, а не национального.

Типичным представителем «русской партии» был приглашенный М. Н. Муравьевым на должность попечителя Виленского учебного округа И. П. Корнилов⁹. Являясь одним из многих прибывших в Вильну «облаченных в чиновничий мундир» «людей умственного труда»¹⁰, Иван Петрович ревностно приступил к реализации в Северо-Западном крае своих убеждений, вынесенных из московских славянофильских салонов. «Свойственная нашей славянской природе демократия, всегда преданная самодержавию»¹¹, противопоставлялась им антинародному и архаическому польскому аристократизму, превращавшему западные имперские окраины в «своего рода Кавказ нравственный»¹². Поэтому суть своей деятельности попечитель излагал следующим образом: «Виленский учебный округ, составленный из русских людей, ведет, конечно, в духовной сфере решительную, открытую, наступательную борьбу против всего того, что враждебно России; он поднимает нравственно здешний русский народ; во всем крае громко и смело раздается теперь русская речь, русская песня и расходится русская книга. Белорусс мало-помалу перестает быть быдлом, работающим безответно на пана... Русский язык и русская вера перестают называться хлопскими; русского языка не стыдятся, как прежде, а польским не щеголяют; полонизм, осаждаемый отовсюду пробуждающимися нравственными силами, видимо ослабевает <...> Русское образование сильнее русского штыка»¹³.

⁹ Котов, 2018. С. 46–59.

¹⁰ Комзолова, 2004. С. 117–141.

¹¹ Российский государственный исторический архив, ф. 970, ед. хр. 150, л. 1.

¹² Корнилов, 1908. С. 137.

¹³ Корнилов, 1908. С. 281.

Преобразование Виленского музея древностей стало частью этой политики. 3 марта 1865 г. под председательством Корнилова начала свою работу «Комиссия для разбора и приведения в известность и надлежащий порядок предметов, находящихся в Виленском музее древностей». В нее вошел с правом голоса и сам Тышкевич, однако голос этот должен был противостоять голосам как самого председателя, так и генерал-майора А. Д. Столыпина (отца будущего премьер-министра), а также сотрудников Корнилова, в том числе филологов в мундирах — П. А. Бессонова и А. В. Рачинского. Данное комиссии поручение М. Н. Муравьева в целом воспроизводило публикуемые ниже письма Корнилова и сводилось к задаче «сообщить виленскому музею надлежащий ему характер, соответственный назначению быть собранием и хранилищем предметов, напоминающих о русской народности, православии, искони господствующих в здешнем крае, и содействовать к вящему скреплению уз, соединяющих литовские губернии с Россией»¹⁴.

Идеологическую чистку музея во многом облегчало то, что несомненная даже для симпатизирующих Тышкевичу современных исследователей тенденциозность прежней экспозиции¹⁵ сочеталась с ее научной слабостью. Корниловская комиссия ставила администрации в вину не только преднамеренное «сокрытие» русскоязычных памятников (в том числе первопечатного Литовского статута) и «отвороченный назад» русский текст двуязычных грамот, но неполный и небрежно составленный каталог музея и библиотеки, а также наличие заведомо поддельных экспонатов¹⁶. Схожим образом обстояло дело и с работой подчиненной Тышкевичу Археологической комиссии: немногочисленность ее публикаций могла быть объяснена обстоятельствами времени — предшествовавшими мятежу 1863 г. беспорядками и военным положением, однако односторонний характер данных изданий давал Корнилову моральное право игнорировать это оправдание.

Дабы ответить на обвинения зарубежных и некоторых российских газет в «варварском разгроме» музея, Иван Петрович обратился за содействием к единомысленным публицистам, прежде всего к М. Н. Каткову¹⁷. С этой же целью протоколы заседаний комиссии были опубликованы на страницах журнала К. А. Говорского «Вестник Западной России».

Удаление из экспозиции «демонстративных» польских предметов было наиболее увлекательной и в то же время спорной частью работы комиссии. Так, в числе прочих был «определен к вынесению» «столовой ковер с гербами Полубинских; ...вынести определили ковер по той причине, что он напоминает совращение и ополячение русского дома, который принял герб от польских королей»¹⁸. Основатель музея, сам принадлежавший к подобному ополяченному русскому дому, тщетно пытался отделаться второстепенными экспонатами. Переход должности председателя к А. Д. Столыпину дал графу последнюю надежду на пересмотр политики комиссии. 10 марта 1865 г. Аркадию Дмитриевичу была подана записка Тышкевича, в которой последний заявлял «свое мнение, не в виде протеста или официального

¹⁴ Дневник заседаний Комиссии для разбора и приведения в известность и надлежащий порядок предметов, находящихся в Виленском музее древностей, 1865. С. 3.

¹⁵ Мизернюк, 2004. С. 152.

¹⁶ Дневник заседаний Комиссии... С. VI.

¹⁷ Котов, 2016. С. 24–31.

¹⁸ Дневник заседаний Комиссии... С. 9.

особого мнения, но собственно как выражение своих убеждений по предметам, имеющим непосредственное соотношение с занятиями комиссии». Граф заявлял: «Основывая музей в Вильне, я имел в виду древности и памятники не польские, но местные, т. е. литовско-русские. Под словом виленский музей я разумел и разумю собрание предметов, кои бы, как в зеркале, верно отражали жизнь и деяния литовско-русского народа во всех эпохах его исторического существования. Не думая и не заботясь о том, чтобы собираемые предметы представляли только светлые моменты из истории и деяний моих предков, или, чтобы изображения их непременно были прекрасны, я желал только, чтобы они были похожи, и служили точными снимками с прошедшего, на непреложных началах истории»¹⁹.

Подчеркивая свою лояльность верховной власти, Тышкевич предполагал следовать ее приказам в рамках своей интерпретации местной истории: «На основании предписания г. главного начальника края, комиссия обязана была исключить предметы напоминающие временное владычество Польши и относящиеся к польской истории. — Известно, что до 1569 г. здешний край сохранил полнейшую политическую самостоятельность. Федеративного союза с Польшею ни один историк не назовет владычеством. Известно, что поляки не только не могли здесь приобретать собственности, но даже занимать служебные должности. Литовско-русское дворянство строго за этим наблюдало и свято сохраняло права свои. В 1795 г., по третьему разделу Польши, губернии эти возвращены России. Следовательно, по буквальному смыслу предписания, к исключению подлежат только те предметы, кои относятся к эпохе с 1569 по 1795 год, и только такие, которые в непосредственной связи с польским владычеством или польскою историею». Заключалась записка «покорнейшей просьбой о новом подробном рассмотрении назначенных уже комиссиею к исключению предметов»²⁰.

Однако, по мнению нового председателя, прежние решения комиссии были приняты в рамках строгого научного объективизма, протест же Тышкевича носил исключительно политический характер. «От этого заключения, — продолжал Столыпин, — пять членов [комиссии] могли бы придти Бог знает к какому выводу о том члене, который преднамеренно от них отделяется, если бы им не была известна несомненная его преданность правительству; но эти пять членов встречали, и здесь на западе России, чаще, чем на востоке ея, людей преданных правительству, но полагающих, что дело правительственное можно отделять от дела русского... Я полагаю, что граф, посвятивший всю жизнь свою науке общей, не хорошо уяснил себе в этой науке — в чем состоит дело русское, нераздельное с делом правительственным. Поэтому я долгом считаю объяснить его сиятельству, что дело русское, чтобы оно не шло в разлад с делом правительственным, должно между прочим состоять в уразумении духа правительственных распоряжений, а не в адвокатской придирке к букве оных»²¹.

К числу подобных «адвокатских придинок» Аркадий Дмитриевич относил и попытку «считать период польского гнета в здешней стране лишь от 1569 до 1795 г., объяснять почему, — было бы не уместно: мы все здесь не школьники,

¹⁹ Дневник заседаний Комиссии... С. 49

²⁰ Там же. С. 50, 53.

²¹ Там же. С. 55.

и хорошо знаем местную историю»²². При этом генерал-майор подчеркивал: «Смысл предложения главного начальника края состоит не в уничтожении памятников какого бы то ни было периода из истории западного края России, чего сделать нельзя, — а в отнятии у музея всякого демонстративного и тенденциозного характера. Вникая в этот смысл, нельзя не придти к заключению, что предметы музея, принадлежащие к периоду от 1377 до 1569 года подлежат более тщательному разбору комиссии, чем те, которые относятся к периоду от 1569 до 1795 год, потому, что в этом последнем периоде никто из русских ученых, равно как и польских, не думает оспаривать польского владычества, которого нельзя вычеркнуть из истории, тогда как в предшествующем периоде польские историки хотят видеть в самостоятельности Литвы — преобладание польщины, а русские — элементов чисто русских. Следовательно, тут-то и следует нам восстановить историческую истину, тем более, что в виленском музее предметы были подобраны в видах поддержания взгляда польских историков преимущественно на счет этого спорного периода»²³.

Переходя к польским памятникам «федеративного» периода, Аркадий Дмитриевич отмечал: «Разумеется, эти предметы, отдельно взятые, не имеют никакого значения; — скажу более: если около черепа и шапки Бекеша лежали бы какие-нибудь предметы, принадлежавшие хотя бы похороненному здесь князю Репнину; если бы рядом с портретом Сапеги висел и портрет Острожского; с портретом автора Codex Diplomaticus — портрет Сперанского; с Нарбутом — Коялович, с Жилинским высокопреосвященный Семашко; если бы даже Ядвига красовалась на почетном месте, но рядом с нею и княгиня Елена Иоанновна; наконец, если бы в музее сохранилось изображение всех литовско-русских магнатов, принявших польскую национальность, но там же и лики тех князей и бояр, которые подписали протест против унии: то и тогда бы мысль о преобразовании виленского музея не возродилась в уме главного начальника края». Наконец, генерал-майор вновь повторял неоднократно звучавший на заседаниях комиссии тезис о намерении новой администрации: «те из них, которые прежде, в преднамеренной обстановке, получили демонстративное значение и колорит антирусский, по уничтожении сей обстановки, возвратить в музей, где они составили бы литовско-русский отдел в истинном смысле»²⁴.

Граф Тышкевич оказался в крайне сложном положении. Несомненно оскорбленный столыпинскими намеками, он подвергался постоянной «прессии» с другой стороны — со стороны польского общества, обвинявшего его «в продаже шляхетских коллекций за камер-юнкерский фрак»²⁵. После ответа председателя комиссии ему не оставалось ничего иного, кроме выхода из ее состава. Как следствие, итоговый доклад Столыпина завершался этюдом исторического оптимизма: «Законченная одна половина дела вызывает другую; замещение пробелов музея и пополнение их всем русским, местным, и в то же время общерусским. Если уже в прежнем виде своем музей служил важным органом пропаганды, действуя путями лжи и неправды, то тем более он будет важным органом, служа прямой истине русского

²² Дневник заседаний Комиссии... С. 56.

²³ Там же. С. 57.

²⁴ Там же. С. 57–58.

²⁵ Городецкий, 1886. С. 610.

дела. Это будет школа наглядного воспитания для здешнего духовенства в памятниках церковной православной археологии; для ученых, в специальных исторических документах; для общества в том, что его должно сблизать с Россией; даже для простого народа в предметах сельского хозяйства и этнографии. Избавившись от всяких частных влияний, этот орган общественной силы края в крепких руках правительства будет одним из самых сильных орудий»²⁶.

Упраздненную Виленскую временную археологическую комиссию Тышкевича сменила Виленская археографическая комиссия, ранее созданная Корниловым по образцу аналогичной Киевской комиссии М. В. Юзефовича²⁷. Открывшаяся в 1867 г. Виленская публичная библиотека, при которой теперь функционировал Музей древностей, стала крупным культурным центром и «цитаделью русской культуры в крае»²⁸. Сделавшие же свое дело «русификаторы» теперь могли уходить: назначенный в 1868 г. Виленским генерал-губернатором выходец из III отделения А. Л. Потапов с глубоким скепсисом относился к любым «общественным силам» и постарался очистить свои владения от слишком идейных администраторов-«кауфманистов».

Публикуемые письма попечителя Виленского учебного округа И. П. Корнилова и одно письмо А. Д. Столыпина относятся к весне 1865 г., времени работы Комиссии для преобразования Виленского музея, и заключают в себе программу ее работы. Они адресованы М. Н. Муравьеву, в конце марта оставившему генерал-губернаторский пост, но продолжавшему следить за ситуацией в Северо-Западном крае. К этим письмам И. П. Корнилов прилагал и копии своих служебных «отношений» К. П. фон Кауфману, преемнику графа Михаила Николаевича. Оригиналы хранятся в Литовском государственном историческом архиве (ф. 439, Музей М. Н. Муравьева, оп. 1, ед. хр. 69). Из публикации исключена лишь одна записка, касающаяся вопросов перевода на русский язык преподавания в католических учебных заведениях.

Литература

- Брачев В. С. 1987. Киевская археографическая комиссия (1843–1917). *Вестник Ленинградского государственного университета. Сер. 2.* 9: 78–79.
- Городецкий М. 1886. Виленский музей древностей. По поводу тридцатилетней годовщины его существования (1856–1886). *Исторический вестник* 9: 601–610.
- Дневник заседаний Комиссии для разбора и приведения в известность и надлежащий порядок предметов, находящихся в Виленском музее древностей. 1865. *Вестник Западной России. Отдел I.* 4: I–74.
- Комзолова А. А. 2004. «Положение хуже севастопольского»: Русский интеллигентный чиновник в Северо-Западном крае в 1860-е гг. *Россия и Балтия. Остзейские губернии и Северо-Западный край в политике реформ Российской империи. Вторая половина XVIII в. — XX в.* М.: [Б. и.]: 117–141.
- Корнилов И. П. 1908. *Русское дело в Северо-Западном крае.* Материалы для истории Виленского учебного округа преимущественно в муравьевскую эпоху. Вып. 1. СПб.: Тип. Суворина.
- Костомаров Н. И. 1989. *Исторические произведения. Автобиография.* Киев: Изд-во Киевского университета.

²⁶ Дневник заседаний Комиссии... С. 65.

²⁷ Брачев, 1987. С. 78–79.

²⁸ Миловидов, 1911. С. 18.

- Котов А. Э. 2016. «Арсенал нравственных орудий»: музейная тема в публицистике М. Н. Каткова. *Вопросы музеологии* 1: 24–31.
- Котов А. Э. 2018. «Нравственный Кавказ» И. П. Корнилова. *Российская история* 5: 46–59. DOI 10.31857/S086956870001574-9
- Мизернюк Н. 2004. К истории Виленского Музея древностей. *Славянский альманах*: 146–163.
- Миловидов А. И. 1911. Из истории Виленской публичной библиотеки. Вильна: Русский почин.
- О преобразовании музея древностей в Вильне. 1865/1866. *Вестник Западной России*. Отдел IV. 1: 97–103.
- Пыпин А. Н. 1892. *История русской этнографии. Т. IV: Белоруссия и Сибирь*. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича.

Статья поступила в редакцию 7 августа 2019 г.;
рекомендована в печать 30 сентября 2019 г.

Контактная информация:

Котов Александр Эдуардович — д-р ист. наук; a.kotov@spbu.ru

“In the strong hands of the government”: Letters from I. P. Kornilov and A. D. Stolypin about the transformation of the Vilno Museum of Antiquities*

A. E. Kotov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Kotov A. E. 2019. “In the strong hands of the government”: Letters from I. P. Kornilov and A. D. Stolypin about the transformation of the Vilno Museum of Antiquities. *The Issues of Museology*, 10 (2). 263–282. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.213>

Published letters and notes of the heads of the “Commission for reviewing and informing and proper order of objects in the Vilno Museum of Antiquities” by I. P. Kornilov and A. D. Stolypin to M. N. Muravyov, as well as copies of official notes attached to them by Kornilov to K. P. Kaufman (LVIA, fund 439, unit 69) are a valuable source on the history of the imperial memory policy in the western outskirts of Russia. The exposition of the museum, created in 1855 by Count E. P. Tyshkevich, reflected the understanding of local history of the Polonized Vilna intelligentsia, and up to a certain point did not contradict the ideas of the central Russian authorities. In the foreground there were monuments of Polish history and culture presented, evidence of the presence of the “Russian element” was practically absent. Following the Polish uprising of 1863, a public upswing brought leaders of the “old Russian party” to Vilna, whose views contained nationalistic elements intertwined with democratic. M. N. Muravyov invited a typical representative of this “Russian direction” to the post of trustee of the Vilno educational district- I. P. Kornilov. Under his leadership, a specially created commission proceeded to “transform” the exposition. This task was greatly facilitated by the organizational and scientific deficiency of the previous administration of the museum. However, Kornilov and A. D. Stolypin, who replaced him in the position of Commission Chairman, considered their main goal to be the restoration of the “Russian principles” violated by the “Polish rule.” As one of the ways to achieve this goal, they saw the removal of the most “demonstrative” Polish exhibits, some of which were supposed to be returned after the exposition loses its “national exclusiveness.”

Keywords: Lithuania, Belarus, conservatism, nationalism, politics of memory, Vilno Museum of Antiquities, Muraviev, Stolypin, Kornilov.

* This research was supported by the grant No. 19-18-00073 “National Identity in the Imperial Politics of Memory: History of The Grand Duchy of Lithuania and the Polish-Lithuanian State in Historiography and Social Thought of the 19th–20th Centuries” of the Russian Science Foundation.

References

- Brachev V.S. 1987. Kiev Archeographical Commission (1843–1917). *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2*: 78–79. (In Russian)
- Gorodetsky M. 1886. Vilno Museum of Antiquities. On the occasion of the thirty-year anniversary of its existence (1856–1886). *Istoricheskii vestnik* 9: 601–610. (In Russian)
- Diary of meetings of the Commission for reviewing and informing and proper order of objects in the Vilnius Museum of Antiquities. 1865. *Vestnik Zapadnoi Rossii. Otdel I. 4*: 1–74. (In Russian)
- Komzolova A. A. 2004. “The situation is worse than the Sevastopol one”: Russian intellectual official in the North-Western Territory in the 1860s. *Rossiiia i Baltiia. Ostzeiskie gubernii i Severo-Zapadni kraii v politike reform Rossiiskoi imperii. Vtoraia polovina XVIII v. — XX v.* Moscow: 117–141. (In Russian)
- Kornilov I. P. 1908. *Russian business in the North-Western region. Materialy dlia istorii Vilenskogo uchebnogo okruga preimushhestvenno v murav'evskuiu epohu. Vyp. 1.* St. Petersburg: Tipografia Suvorina Publ. (In Russian)
- Kostomarov N. I. 1989. *Historical works. Autobiography.* Kiev: Izdatel'stvo Kievskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Kotov A. E. 2016. “Arsenal of Moral Instruments”: museum theme in the journalism of M. N. Katkov. *Voprosy muzeologii* 1 (13): 24–31. (In Russian)
- Kotov A. E. 2018. The Moral Caucasus of I. P. Kornilov. *Rossiiskaia istoriia* 5: 46–59. DOI: 10.31857/S086956870001574-9. (In Russian)
- Mizernyuk N. 2004. On the history of the Vilnius Museum of Antiquities. *Slavianskii al'manakh*: 146–163. (In Russian)
- Milovidov A. I. 1911. *From the history of the Vilna Public Library.* Vil'na: Russkii pochini Publ. (In Russian)
- On the transformation of the Museum of Antiquities in Vilna. 1865/1866. *Bulletin of Western Russia. Division IV* 1: 97–103. (In Russian)
- Pypin A. N. 1892. *History of Russian Ethnography. Vol. IV: Belarus and Siberia.* St. Petersburg: Tipografia M. M. Stasiulevicha Publ. (In Russian)

Received: August 7, 2019

Accepted: August 30, 2019

Author's information:

Aleksandr E. Kotov — Dr. in History; a.kotov@spbu.ru

№ 1. Записка о переводе из Вильны археологической комиссии музея 16-го марта 1865 года

При внимательном обозрении предметов, хранящихся в Виленском музее, оказывается, что археологический его отдел может быть подразделен на следующие части.

1. Период языческий, вещи, вырытые из курганов.
2. Вещи, относящиеся к польско-католическому периоду здешнего края. Сюда относятся предметы из костелов и гробниц, гербы, оружие и портреты русско-литовских бояр, ополячившихся и служивших проводниками латинства и полонизма.

Этот отдел отступников от своей веры и изменников своей народности составляет самобытное и видное собрание в музее. Она придает чисто местным коллекциям западных губерний исключительно польский характер, затемняет в глазах посетителей русский облик здешнего края и поддерживая в обществе заблуждения, проводит их путем наглядной, а потому и сильной пропаганды к убеждению масс и поколений учащейся молодежи.

К этому отделу относятся предметы, напоминающие Виленский университет¹, а также символ его ученого значения и вредно образовательного влияния на молодых людей, портреты и бюсты писателей, хоть из местных уроженцев, но всех послуживших польской идее. Если правительство создало необходимость закрытия Виленского университета как учреждения опасного для русского дела в здешнем крае, то, без всякого сомнения, и воспоминания об университете и его деятельности не должны занимать почетного места в Виленском древлехранилище и присутствием своим в нем возбуждать в ополяченной части общества постоянного сожалению об утрате золотых времен для шляхты и ксендзов. В минувшем году музей посещен был слишком 8000 лицами, как значится в годовом отчете, напечатанном в «Виленском вестнике»². Можно представить, какое впечатление, какое извращенное понятие о здешнем крае выносили отсюда массы посетителей и распространяли их повсюду с авторитетом и убеждением очевидцев.

¹ Виленский университет был основан в конце XVI в. как Академия и университет виленский общества Иисуса, в XVIII в. преобразован в Главную литовскую школу, а после присоединения литовских земель к России — в Главную виленскую школу. Вновь получил статус университета в 1803 г. Благодаря покровительству Александра I и деятельности попечителя Виленского учебного округа кн. Адама Чарторыйского стал крупнейшим университетом Европы и организационным центром польского революционного подполья («филоматов», «филаретов» и т. д.). Разгром последнего в 1823–1824 гг. не помешал активному участию студентов и преподавателей в восстании 1831 г., что привело к закрытию университета в 1832 г. Восстановлен Ю. Пилсудским в 1919 г. как Университет Стефана Батория, в нынешнем своем виде начал работу в 1944 г.

² «Виленский вестник» — официальная газета русской администрации Северо-Западного края. Его предшественником была польская газета «Kurier Litewski» (1796–1840, с 1833 г. выходила на русском и польском языках). С 1841 г. печатался под названием «Виленский вестник. Kurier Wilensky». Под редакцией А. Г. Киркора (1860–1864) стал ведущим печатным органом умеренных кругов польской интеллигенции, однако по распоряжению М. Н. Муравьева был передан в руки представителей виленского «кружка русификаторов».

3-й отдел заключает в себе бюсты, портреты, автографы польских королей и некоторых польских магнатов, а также предметы, лично им и польским учреждениям принадлежавшие, как то: почетное оружие, знамена, стол Стефана Батория³, стол, на котором Станислав Август⁴ подписал свое отречение, сеймовая урна для баллотировки и пр.

4-й отдел русских православных предметов до крайности беден и исчезает в изобилии католических, польских и польско-литовских предметов. Очевидно, что собрание памятников русской неполяченной старины вовсе не входило в программу составления Виленского музея.

К 5-му отделу музея можно отнести предметы общие, как то ордена и знаки масонских лож различных стран, собрание оружия и некоторых предметов без всяких следов, кому и какому веку они принадлежали, вещи японские, китайские и древнеегипетские.

Ваше Высокопревосходительство изволили признать необходимым устранить из местного музея предметы 2-го и 3-го отделов. С устранением этих предметов Северо-Западный край и центр его Вильна будут избавлены от одного из важнейших орудий польской пропаганды. 5-й отдел, по мнению моему, не представляет никакой научной важности для местных исторических работ. За тем, остаются отделы 1-й языческий и 4-й русский православный.

Если бы весь остальной музей, за исключением 1-го и 4-го отдела был препровожден, напр[имер] в Оружейную палату или Румянцевский музей для желательного пополнения этих богатых древлехранилищ, — то залы Виленского музея послужили бы превосходным помещением для публичной библиотеки, при которой в витринах и шкафах могли бы быть выставлены предметы языческого периода и русской православной старины.

Председатель Комиссии для разбора музея И. Корнилов.

ЛГИА, ф, 439, ед. хр. 69, л. 1–1 об.

№ 2. А. Д. Столыпин — М. Н. Муравьеву

Ваше высокопревосходительство, милостивый государь Михаил Николаевич!

Я не осмелился бы утруждать Вас своим письмом, если бы этого не требовала польза общерусского дела в Западном крае: она касается преобразований, предпринимаемых в музее по приказанию вашего превосходительства.

В музее находится особая витрина предметов 1812 года. Такая витрина необходима для Виленского музея, потому что служит к прославлению величайшей эпохи в отечественной нашей истории; между тем, в таком виде, в каком она находится, ее не возможно оставить: в ней предметы исключительно одни французские. Чтобы она совершенно соответствовала своей цели, рядом с ней нужно поставить по крайней мере столько же предметов и русских из той же эпохи.

Виленский музей, имеющий для Западного края значение не только хранилища древностей, но и педагогическое, почел бы себя счастливым, если бы Вы, ваше

³ Стефан Баторий (1533–1586) — польский король (1575–1586), покровитель иезуитов и победитель Иоанна Грозного в Ливонской войне.

⁴ Станислав II Август Понятовский (1732–1798) — последний польский король, ставленник Екатерины II. Отрекся от престола после третьего раздела Речи Посполитой.

сиятельство, приняли на себя труд исходатайствовать для него у Государя Императора таковые предметы. Самый драгоценный из них был бы, конечно, принадлежавший Императору Александру I-му, будь то хоть пуговка или эполеты, или что-нибудь другое, а потом и предметы, напоминающие о его сподвижниках.

Я уже не говорю о том значении, до которого бы возвысился Виленский музей, если бы Государь Император был так милостив и повелел дать для него из своих богатых древлехранилищ хоть по одному предмету, напоминающему о каждом лице Царствующего дома: и пыль с сапог наших царей для Виленского музея была бы драгоценностью. Предметы эти находятся почти во всех наших музеумах и, конечно, служат к возбуждению патриотизма; но в Виленском музеуме они должны служить еще и к возбуждению сознания кровного родства Западного края с остальной Россией, и напоминанием о благодарности, которою он обязан за пользу, испытанную им от наших монархов.

С глубочайшим почтением и совершеннейшею преданностью имею честь быть Вашего высокопревосходительства милостивого государя покорным слугой, Аркадий Столыпин.

Вильна. 27 марта 1865 г., его высокопревосходительству М. Н. Муравьеву.

ЛГИА, ф. 439, ед. хр. 69, л. 2–4.

№ 3. И. П. Корнилов — М. Н. Муравьеву

Милостивый государь, граф Михаил Николаевич!

Комиссия, учрежденная Вашим сиятельством для преобразований Виленского музея древностей и для пересмотра устава состоящей при музее *Временной* археологической комиссии, окончила свои работы относительно музея. Отчет о ее действиях и предположениях я представил вместе с сим преемнику Вашего сиятельства, генерал-адъютанту фон Кауфману и для выиграния времени препровождаю ныне же к нему с делопроизводителем комиссии коллежским асессором Рачинским⁵. Копия с отчета будет, вслед за сим, представлена мною Вашему сиятельству. Ныне же имею честь почтительнейше довести до сведения Вашего об окончательном заключении комиссии, которая полагает:

1. Все коллекции музея, а также собрание книг и рукописей присоединить к учреждаемой в Вильне, по распоряжению Вашего сиятельства, публичной библиотеке и подчинить их вполне и непосредственно начальнику Виленского учебного округа, которое обязано немедленно, по поручению на то разрешения, назначить чиновников своего ведомства для приема от графа Тышкевича и его сотрудников всех коллекций и книг и приведения их в точную известность, что оказывается решительно необходимым, потому что коллекции предметов и собрания книг найдены без должных описей и каталогов.

2. С присоединением музея и его собрания книг к публичной библиотеке, самые помещения музея переходят по принадлежности к Виленскому учебному округу. С тем вместе, 1000 р[ублей] с[еребром], отпускаемых ныне ежегодно

⁵ Рачинский Александр Викторович (1826–1877) — историк и публицист, в 1865–1867 гг. один из ближайших сотрудников И. П. Корнилова, делопроизводитель Комиссии по устройству Виленского музея древностей.

по смете Министерства народного просвещения в непосредственное распоряжение графа Тышкевича на содержание музея, должны поступить также в распоряжение учебного округа, на расходы.

3. Так как Временная археографическая комиссия под председательством графа Тышкевича, в продолжение своего 10-летнего существования не заявила себя никакими полезными для русской науки трудами и заботилась только о польской старине и об искажении или сокрытии исторической истины, — то дальнейшее существование Комиссии оказывается бесполезным тем более, что рядом с ней под представительством г. Бессонова⁶ существует правительственная Археографическая комиссия, которая в короткое время успела сделать для истории Западного края гораздо более, нежели комиссия графа Тышкевича.

На приведение сих мер в исполнение и на всеподданнейшее по оным ходатайство испрашиваю согласия Главного начальника края, а с тем вместе довожу о сем до сведения Вашего сиятельства, имею честь почтительнейше испрашивать милостивого содействия Вашего к осуществлению означенных предположений Комиссии, ежели он вполне удостоится одобрения Вашего.

С чувствами глубочайшего к Вашему сиятельству уважения и отличнейшей преданности имею честь быть Вашим покорнейшим и преданнейшим слугою,

И. Корнилов.

27 мая 1865 г.,

г. Вильна.

ЛГИА, ф. 439, ед. хр. 69, л. 5–6 об.

№ 4. И. П. Корнилов — М. Н. Муравьеву

Милостивый государь, граф Михаил Николаевич.

Имею честь почтительнейше представить на милостивое благоусмотрение Вашего сиятельства копии с отношений моих к главному начальнику края генерал-адъютанту фон Кауфману: 1) об отлитографировании в достаточном числе, для гимназий и уездных училищ Виленского учебного округа учебников на русском языке по латинскому закону Божию: пространного и краткого Катехизиса, священной истории и церковной истории, 2) о преобразованиях в Виленском музее древностей и о бесполезности существования Временной археологической комиссии.

С чувством глубочайшего высокопочитания имею честь быть Вашего сиятельства, покорнейшим и признательнейшим слугою. И. Корнилов.

29 мая 1865 г.,

г. Вильна.

ЛГИА, ф. 439, ед. хр. 69, л. 7.

⁶ Бессонов Петр Алексеевич (1828–1898) — филолог-славист, один из представителей «западнорусской» школы. В 1865 г. стал председателем Виленской археографической комиссии, директором Виленского реального училища и 1-й Виленской гимназии, однако не справился со своими обязанностями и в следующем году оставил Вильну, перейдя на должность директора библиотеки Московского университета.

**№ 5. Копия с отношения попечителя Виленского учебного округа,
26 мая 1865 года № 365, господину Виленскому, Ковенскому,
Гродненскому и Минскому генерал-губернатору
и главному начальнику Витебской и Могилевской губерний**

Виленский музей древностей и при нем Временная археологическая комиссия⁷, согласно проекту, высочайше утвержденному в 29 день апреля 1855 года, обязаны «посредством отобрания памятников старины и предметов, относящихся к истории Западного края России, доставить возможность к изучению оно́го». В Высочайшем рескрипте Государя Цесаревича на имя попечителя музея, графа Тышкевича, выражено, что учреждение сии «должны служить к вящему скреплению уз, соединяющих бывшие литовские губернии с общим отечеством Россиию».

Музей древностей заключает в себе не только местную, т. е. западнорусскую коллекцию, но и древности польские, скандинавские, египетские и пр. С тем вместе в нем помещаются коллекции монет, медалей и большие собрания, по разным отделам естественных наук. Там же находится отделение, впрочем, весьма незначительное и не исключительное в художественном отношении эстампов, масляных портретов, картин и изваяний польских мастеров. Сюжеты картин и изваяний почти исключительно польские. Наконец, в состав музея входит собрание книг и рукописей.

Усматривая, что значительная часть предметов, заключающихся в музее, совершенно противно Высочайше указанному ясному и прямому пониманию своему: способствовать исследованию Западно-Русской старины и содействовать нравственному скреплению западных пределов с общим нашим отечеством, — имеет крайне односторонний, латино-польский, пристрастный и, следовательно, вовсе не научный характер; что рассчитанное и умышленное размещение на видных местах латино-польских предметов и намеренное устранение русских памятников, наглядно убеждая легковерных женщин, недоучившихся воспитанников учебных заведений и других, недостаточно знакомых с местною историею, посетителей в той ложной мысли, что здешний край польский, а не русский, — служило вовсе не к успокоению умов, но к раздражению населения, увлекаемого латинскою пропагандою, — бывший главный начальник края, граф Михаил Николаевич Муравьев, признал необходимым отнять у музея его крайне опасное, противоправительственное направление и сделать из него, согласно высочайшей воле, полезное для России и науки учреждение. Находившуюся в музее группу, работы художника Сосновского⁸, изображающую соединение Литвы с Польшею⁹, особенно привлекавшую внимание толпы и сделавшеюся любимую для множества фотографий и снимков, граф приказал вывезти из Вильны. Затем, 27-го минувшего февраля, его

⁷ Речь идет о Виленской археологической комиссии Е. П. Тышкевича.

⁸ Сосновский Томаш-Оскар (1812–1886) — польский скульптор-классицист, участник антирусского восстания 1831 г., после которого обучался и жил в российской Варшаве (1833–1835, 1843–1846), а также в Берлине и Риме. Профессор скульптуры в римской Академии Св. Луки.

⁹ На знаменитой скульптуре Т.-О. Сосновского изображены великий князь литовский Ягайло и польская королева Ядвига, чей брак стал основанием для Крестовой унии 1385 г., положившей начало объединению Польши и Литвы в одно государство.

сиятельство учредил для пересмотра и преобразования музея особую комиссию, председательство в коей вверено мне.

Комиссии поручено было: привести в известность все предметы, находящиеся в музее; поставить на первом плане те из них, которые относятся к русской и русско-литовской народностям в здешнем крае; во второй разряд поместить предметы общенаучные; что же касается предметов, относящихся к польской народности, в особенности портретов польских королей и магнатов, временно властвовавших в здешней стране, а также статуй и других вещей и изображений, относящихся к польской истории, — то таковые собрать особо и разместить в отдельном зале, впредь до дальнейшего об оных распоряжения.

Наконец, комиссии поручено пересмотреть Положение о музее и, составив проект нового устава для сего учреждения, сообразный цели и назначению оногo, представить таковой г. главному начальнику края.

Работы комиссии, учрежденной г. главным начальником края, во время двадцати трех заседаний ее, выяснили всю научную несостоятельность Виленского ученого учреждения, указав, что историческая истина намеренно и постоянно была приносима в жертву шляхетским и латино-польским тенденциям. Я уже заметил, что в связи с музеем древностей помещаются коллекции монет, медалей и естественных наук. Большая часть этих коллекций, принадлежавших бывшему университету, была сначала передана в Виленскую гимназию, и затем, с учреждением музея, поступила в полное заведывание графа Тышкевича и ученых его сотрудников. Собственно в археологическом и художественном, а частью в естественных отделах и библиотеке, — находятся принесенные дворянством и латинским духовенством в дар собрания: гербов, печатей, надгробников, вооружения крестоносцев и польско-литовского, портретов польских королей и магнатов, памятников их государственной и домашней жизни, воспоминаний упраздненного университета и его деятелей, а также общества виленских «шубравцев»¹⁰, враждебно относившихся к общему отечеству — России; наконец, памятников о польских писателях, о деятельности латинской пропаганды и унии, о польских восстаниях и людях, принимавших в них участие. Не лишнее заметить, что даже коллекции естественных наук дали возможность бывшему учителю Дворянского института¹¹ и члену-сотруднику Археологической комиссии, Пржибыльскому¹² собирать около них учеников гимназии для политической пропаганды. Пржибыльский, переведенный по политической неблагонадежности из Виленской в Вологодскую гимназию, бежал в Варшаву, где, скрываясь во время мятежа, был министром прессы, оттуда потом скрылся за границу и заочно осужден на смертную казнь.

Комиссия, учрежденная для пересмотра и преобразования музея, по ходу своих работ поставлена была в необходимость ознакомиться с предшествовав-

¹⁰ Шубравцы (от польск. *szubrawiec* — бездельник) — литературное общество польской интеллигенции в Вильне.

¹¹ Виленский дворянский институт был образован в 1838 г. из 2-й Виленской гимназии, расположенной в здании упраздненного университета. Преподавание велось на польском языке. Был закрыт И. П. Корниловым.

¹² Пшибыльский (Przybylski) Вацлав (1828–1872) — выпускник Санкт-Петербургского университета, польский педагог, публицист, драматург и революционер. После подавления мятежа 1863 г. представлял польских революционеров в Париже, затем перебрался в Стамбул.

шей деятельностью Временной Археологической комиссии. При этом оказалось, что на основании п. 7 программы, утвержденной в Министерстве народного просвещения в феврале 1856 года, Археологическая комиссия обязана печатать труды свои по-русски и по-польски, а по п. 8-му рукописи издавать на том языке, на каком они писаны; между тем она передала большое собрание рукописей музеума для обработки профессору Даниловичу¹³, и составленный им сборник, состоящий из перечня в латино-польском направлении вверенных ему документов, под названием «Скарбец»¹⁴, напечатан другим сотрудником графа Тышкевича, Киркором¹⁵, в 1860 и 1862 г. в Вильне на <нрзб.> польском языке. Характер, который учредители желали придать музеуму, кроме искусственного размещения в нем польско-литовских памятников на первом плане, выясняется из имеющегося польского письма Киркора к графу Тышкевичу, хранящегося в музее при портрете Витольда¹⁶: «Ясновельможный граф добродей! Позволь, ясновельможный добродей, в день твоих именин, выразить мое искреннейшее желание, чтобы Всевышний Творец сохранил нам тебя для пользы края, на многие лета, дабы все твои благие и столь полезные для поляков предприятия были приведены в исполнение. В дар творцу музеума Литовского могу ли найти предмет более приличный, как портрет знаменитейшего из наших князей Витольда?... все мои познания и слабые способности, все что имею из предметов древности, все рад я сложить в офяру на алтарь славы Народовой, которой ты, граф, посвятил всю жизнь твою». О какой именно народной славе идет речь, можно гадать по характеру, какой распорядители умели придать музею.

На основании Высочайше утвержденного положения (ст. 2, п. «г») определено собирать в музей предметы древности, относящиеся к учреждениям р[имско]-католическим в крае; о собирании же православных древностей хотя не упомянуто в Положении, — но этого нельзя было не подразумевать по самой цели учреждения музея и комиссии: быть ученым органом для изучения истории края. Между тем, учредители, увлекаясь польскою исключительностию, не обращали ни малейшего внимания ни на собирание памятников православной старины, и не выставляли на видные места те русские предметы, которые в малом числе имеются в музее. Так, например, собрание медальонов, изображающих сподвижников императора Александра I в 1812 г., найдено запрятанным в отдаленном ящике шкафа, а меда-

¹³ Данилович Игнатий Николаевич (1788–1843) — русско-польский историк и правовед, профессор Виленского, Харьковского, Киевского и Московского университетов. Публикатор Супрасльской летописи и ряда памятников польской и литовско-русской юридической старины.

¹⁴ Собранный И. Даниловичем двухтомник “Skarbiec dyplomatów papieskich, cesarskich, królewskich, książęcych; uchwał narodowych, postanowień różnych władz i urzędów posługujących do krytycznego wyjaśnienia dziejów Litwy, Rusi Litewskiej i ościennych im krajów ...” («Сокровищница грамот папских, цесарских, королевских, княжеских; народных решений, постановлений властей и министерств с критическим объяснением истории Литвы, Руси Литовской и соседних стран») вышел в 1860 и 1862 гг. в типографии А. Г. Киркора под редакцией Яна Сидоровича.

¹⁵ Киркор Адам Гонорий (1818–1886) — русско-польский просветитель, литератор, издатель и краевед. Был последовательным сторонником русско-польского примирения, в своих воззрениях во многом сходилась с программой консервативно-аристократической газеты «Весть», за что подвергался критике публицистов и деятелей «русского направления». В свою очередь, польская эмиграция видела в Киркоре изменника национальному делу.

¹⁶ Витовт (1350–1430) — великий князь литовский, один из руководителей объединенного польско-литовско-русского войска во время битвы при Грюнвальде (1410). Наряду с другими выдающимися литовско-русскими князьями изображен на монументе «Тысячелетие России».

льоны и даже самые мельчайшие памятники наполеоновских генералов помещены на виду, в особой витрине. Превозносятся постоянно, даже в официальных изданиях своих, сотрудников латино-польских и приношения их, они очень неблагоприятно относились к сотрудничеству православных деятелей. Через месяц после открытия музея и действий комиссии, на втором ее заседании было решено: «отнюдь не избирать в члены комиссии из православного духовенства лиц, не имеющих на то разрешения своего начальства». Постановление это в печатном издании «Записок Комиссии»¹⁷ пропущено. В протокол не внесено даже прекрасное письмо митрополита Иосифа¹⁸, принесшего музею в дар первопечатный экземпляр Литовского Статута¹⁹ на русском языке, когда ксендзу Малышевскому объявляется признательность за незначительный дар <нрзб.> супрасльского издания или мариампольскому лесничему Полуянскому за принесение «описания лесов Царства Польского и Западных губерний».

Предмет особой гордости учредителей — археологическая коллекция Музея, — отмечается отсутствием положительных свидетельств об исторической достоверности и принадлежности известным лицам и времени предметов; не имеющим полных и верных инвентарей и описаний и преднамеренною неверностью наименований некоторых предметов. Так, например: зрительная труба, значащиеся в каталоге принадлежащую Косцюшке²⁰, — оказалась новейшего устройства; барельеф с двуглавым орлом и изображением Георгия Победоносца, показан в каталоге «барельеф с изображением соединенных гербов Польши и Литвы». Этот барельеф был вделан в стену над портретом Государя Наследника. Составитель печатного и распространенного в ученых обществах каталога и хранитель археологического отдела, Киркор, оправдывал неверность показаний ошибкою и торопливостью его составления к приезду Государя Императора; а попечитель музея граф Тышкевич объясняет это необходимостью придать коллекции рельефность. Библиотека, до 14000 томов, не имеет ни инвентаря, ни систематического каталога, так что трудно поверить: находится ли она вся в целости; неполный каталог расположен исключительно на карточках, которых, — кроме представленных комиссии, состоявшей под моим председательством, хранителем этого отдела Круповичем, — найдено чинами комиссии случайно и вероятно много еще находится разбросанными по всем углам библиотеки.

Все сказанное достаточно свидетельствует, что музей в том виде и порядке, в каком существовал по сие время, по неполноте и неверному определению предметов, а также по своему явно тенденциозному направлению не заслуживает названия ученого учреждения.

¹⁷ За все время существования Виленской археологической комиссии вышел только один том ее «Записок»: Записки Виленской археологической комиссии. Pamiętniki Komisji archeologicznej wileńskiej: Ч. 1. Wilno, 1856.

¹⁸ Иосиф (в миру Иосиф Иосифович Семашко) (1798–1868) — митрополит Литовский и Виленский, последовательный русофил и борец с униатством.

¹⁹ Статут Великого княжества Литовского — средневековый кодекс Гедиминовичей, написанный на западнорусском языке и действовавший на протяжении нескольких столетий. В первой редакции был принят в 1529 г.

²⁰ Костюшко Анджей Тадеуш (1746–1817) — польский национальный герой, руководитель антирусского восстания 1794 г., участник Войны за независимость США.

Медленность и видимая неохота доставлять комиссии, учрежденной генерал-губернатором, описи музея, в числе коих важнейшая; инвентарь, составленный по-польски и носящий название «Спис офяр», открыт членами из рассмотрения протоколов заседания Археологической комиссии, — убедили в недоброжелательности существующей при музее администрации; а обнаруженные недостатки устройства музея свидетельствуют о ненадежности и непростительной небрежности хранителей ее отделов. Беспорядочное и не строго научное состояние музея указывает на необходимость коренного его преобразования, а с тем вместе и пересмотра устава музея и состоящей при нем Временной Археологической комиссии. Отказ попечителя музея, графа Тышкевича, участвовать в дальнейших заседаниях комиссии, требует немедленного принятия мер к сохранению в целости коллекций музея, как собственности государственной, коей граф был доселе единственным хранителем, и которые ныне остаются на руках у людей, не внушающих доверия.

Прихожу к мерам, которые, по мнению комиссии и по моему убеждению, необходимы для восстановления за учреждением, удостоенным высочайшего утверждения и покровительства, подобающего ему значения и достоинства:

1-е, принять библиотеку и все отделы коллекций Виленского музея в непосредственное ведение Виленского учебного округа, с тем, что мною немедленно будут назначены чиновники учебного ведомства для составления подробных описей и приема предметов от лиц, заведывающих ныне музеем.

2-е, по принятии музея и входящей в состав его библиотеки, присоединить их к учреждаемой в Вильне Публичной библиотеке при которой коллекции музеума: археологическая, нумизматическая и наук естественных составят дополнительные его отделы.

3-е, для публичной библиотеки определить настоящее помещение музея, находящееся в здании гимназии, принадлежащее учебному округу и временно уступленное Временной Археологической комиссии. При сем, занимаемое ныне под Публичную библиотеку помещение в здании женской гимназии, также принадлежащее учебному округу, останется складочным местом для разбора и описи поступающих в библиотеку книги и для хранения дублетов.

4-е, из уважения к ученым учреждениям и лицам, с коими Виленской музей входил в сношения, предать печатной гласности то положение, в котором Комиссия нашла его коллекции, избрав для сего «Виленский вестник» и «Ведомости» обеих столиц²¹.

Если Ваше высокопревосходительство изволите одобрить предложение Комиссии и мое об обращении Виленского музея в исключительно правительственное учреждение с присоединением всех его отделов и собрания книг и рукописей к Виленской публичной библиотеке, подчиненной учебному округу, — то я полагаю бы войти с своей стороны в сношение с г. управляющим Министерством народного просвещения о всеподданнейшем исходатайствовании Высочайшего соизволения как на означенную меру, так и на передачу в ведение учебного округа 1000 руб[лей] сер[ебром], которые ныне, по смете Министерства народного про-

²¹ Редактор «Московских ведомостей» М. Н. Катков активно поддерживал русификаторскую деятельность М. Н. Муравьева и до определенного момента лично И. П. Корнилова. Более либеральные «Санкт-Петербургские ведомости» разделяли тогда это сочувствие.

свещения, ассигнуются ежегодно из Государственного казначейства, на содержание Виленского музея древностей и поступают в непосредственное распоряжение графа Тышкевича.

С передачею музея и библиотеки в исключительное заведывание учебного округа существование Временной археологической комиссии будет, по мнению моему, совершенно бесполезным, по следующим причинам:

- а) нельзя ожидать, чтобы члены этой комиссии, по преимуществу из местного дворянства и латинского духовенства, продолжили оказывать правительственному музею поддержку и содействие, какие давали они ему до сих пор потому собственно, что музей находился в полном их распоряжении и служил их интересам.
- б) ученая деятельность Временной археологической комиссии, за все время 10-летнего своего существования и несмотря на благоприятные и побудительные к этой деятельности условия, была весьма незначительна и ограничилась изданием двух книг трудов, да еще односторонним, в латино-польском направлении, перечнем рукописей музея («Скарбец» Даниловича). Есть основания полагать, что с передачею музея и библиотеки в учебный округ ученая деятельность Временной археологической комиссии будет еще ничтожнее.
- в) так как с минувшего года высочайше утверждена в Вильне особая правительственная Комиссия для разбора и издания древних актов, весьма деятельно трудящаяся под управлением известного археолога и археографа г. Бессонова, то одновременное существование в Вильне двух Комиссий: правительственной и общественной, имеющих одно и то же ученое назначение, — оказывается излишним.

По всем изложенным причинам я полагаю, что Временная Археологическая комиссия — не только не оправдавшая ожиданий правительства, но даже злоупотребившая его доверием и избравшая археологию и археографию не как цель, а как средство или предлог для посторонних, вовсе не научных видов, — может быть упразднена без всякого сожаления и вреда для науки. Правительственной же комиссии для разбора и издания древних актов можно предоставить, по примеру Археографической комиссии в С[анкт]-Петербурге²² и губернских статистических комитетов²³, право избирать почетных и действительных членов и чинов сотрудников и соревнователей.

²² Археографическая комиссия в Петербурге была создана при Министерстве народного просвещения (1834 г.) для издания источников, собранных Археографической экспедицией Академии наук под руководством П. М. Строева. Согласно утвержденному государем уставу, имела право требовать передачи себе документов и рукописей из архивов и библиотек, выкупать их у частных лиц. Издавала многочисленные собрания источников по русской истории, в том числе (с 1841 г.) «Полное собрание русских летописей».

²³ Губернские и областные статистические комитеты были созданы в 1834 г. Занимались сбором статистико-экономических данных. В их состав входили не только постоянные должностные лица, но и члены-корреспонденты: уездные предводители дворянства, краеведы и общественные деятели.

Если Ваше высокопревосходительство изволите одобрить и эти предположения, то Комиссия для преобразования Виленского музея древностей почтет долгом представить на Ваше усмотрение свое по этому делу соображение.

При сем имею честь приложить: а) список предметам, отделенным комиссиею в особое помещение впредь до особого о них распоряжения, и б) копию протоколов двадцати трех заседаний Комиссии, ожидая затем, для продолжения порученных работ, указаний Вашего высокопревосходительства и разрешения настоящего моего представления.

С подписанным верно: И. Корнилов.

ЛГИА, ф. 439, ед. хр. 69, л. 11–17.