

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Ф. И. ШМИТ

МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО
ВОПРОСЫ ЭКСПОЗИЦИИ

|
ЛЕНИНГРАД 1929

|
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
ф. И. ШМИТ
МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО
ВОПРОСЫ ЭКСПОЗИЦИИ
«АСАОЕМИА»
ЛЕНИНГРАД 1929

Ленинградский Областлит № 22229. Тир. 2.100—1 Б¹/* я. Зак. № 699 Гос. т-п. изд-ва „Ленингр. Правда“. Ленинград, Социалист, 14.

ПРЕДИСЛОВИЕ

С 1908 по 1924 г. я непрерывно заведывал музеями: сначала музеем Русского археологического института в Константинополе, потом харьковским Университетским музеем изящных искусств и древностей, потом всеми вообще харьковскими музеями в качестве председателя Музейной секции Харьковского губ. Комитета охраны памятников искусства и старины, затем киевскими Софийским и Лаврским музеями в качестве директора и Ханенковским в качестве председателя Музейного комитета. В героические годы Революции и Гражданской войны на мою долю выпало счастье, в качестве заместителя председателя, организовать (вместе с целым рядом товарищей, разумеется) Всеукраинский комитет охраны памятников искусства и старины (первый и второй ВУКОПИСы). Естественно, что я не мог не попытаться дать себе отчет хоть в основных вопросах музейной политики и теории музейного дела. Свои мысли об этих вопросах я изложил в книжке, озаглавленной „Исторические, этнографические, художественные музеи, очерк истории и теории музейного дела“

(Харьков, издательство Союз, 1919, 103 стр.). Книжка эта долгое время была и, насколько я знаю, и по сей час осталась единственной книжкой на эту тему на русском языке. Она давно распродана и давно, конечно, устарела. Ее надо заменить: музейное дело развивается и в столицах, и в провинции, к музейному делу привлекаются все новые и новые работники, и обыкновенно каждый начинает с начала, часто не имея никого, с кем можно было бы посоветоваться. Мне показалось желательным, чтобы в небольшой книжке были изложены те очень простые выводы, к которым пришла музейная практика последнего десятилетия. Чтобы строить дальше, надо подытожить все сделанное.

Ленинград 10 сентября 1928

§ 1. ОЧЕРК ИСТОРИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Первое правило всякого исследования гласит: изучаемое явление надо брать не в его статике, а в его динамике, т.е. рассматривать его в процессе его зарождения и его развития. Такой метод исследования может пригодиться и нам.

„Музей“—слово греческое, производное от слова „муса“. Мусы (обычно, но неправильно, мы говорим: музы) первоначально были горными божествами (в древнейшее время слово муса звучало „монтъя“—ср. латинское топз и французское тогйа^пе-гора), и даже в позднейшие времена местами поклонения Мусам повсюду являются горы и горные источники. Почитание мус в Грецию проникло с севера, из гористой Фракии, из страны поэтов Орфея, Мусея и др. Со временем мусы стали для греков олицетворениями художественного творческого порыва вообще, покровительницами всех искусств, спутницами бога Аполлона-Мусагета.

Слово „музей“ обозначало в древней Греции место или учреждение, посвященное мусам. Наиболее знаменитым святилищем мус было

Феспийское, на склонах горы Геликона, в Бой-^очии. В феспийском Мусее в пять лет раз справлялись „муσει“, торжественные общегреческие празднества в честь мус, во время которых происходили состязания между поэтами¹ и между всяческими иными художниками. Феспийские „муσει“ славились наравне с дельфийскими „пифиями“ в честь Аполлона и привлекали огромное количество паломников из ^всех концов греческого мира. Только Константин Великий, уже в начале IV века нашей эры, положил им конец, разорил „Муσει“ и повез все накопившиеся там художественные сокровища в Константинополь.

Муσει, святилища мус, были и в других государствах Эллады: везде, где были поэты, музыканты, скульпторы, где любили искусство, там почитали и богинь, дарующих творческое вдохновение. Храмы мус, расположенные за городом, среди садов, в предгорьях, у свежего Родника, становились местами, где охотно собирались художники. И так как те же художники охотно трудились над украшением мусеев, то эти последние с течением времени становились музеями в нашем понимании этого слова, т.е. собраниями художественных произведений. По крайней мере, относительно феспийского Мусея мы имеем (у старого описателя Греции Павсании) даже перечень тех статуй, которые ^тбыли в разное время и разными жертвователями ^ббыли поставлены, и можно без преувеличения сказать, что

любой наш музей античной скульптуры был бы чрезвычайно счастлив иметь хоть половину того, что видели гости феспийских мусических торжеств.

При раскопках феспийского Мусея была найдена высеченная на каменной плите надпись, относящаяся, по всему вероятно, к концу III в. до нашей эры. В ней подробно говорится о крупном пожертвовании царя египетского Птолемаия (невидимому, Филопатора, 222—205) в пользу храма мус. Эта надпись напоминает нам о другом знаменитом Мусее—александрийском.

Во главе этого учреждения стоял жрец мус (правильнее, может быть, будет сказать, что глава этого учреждения считался жрецом мус). Назначался он сперва царем египетским, позднее—римским императором. Жрец этот был председателем целой коллегии ученых, которые тут же жили и питались в царском дворце, тут же занимались—в знаменитой библиотеке и в целом ряде научно-вспомогательных учреждений—каждый своею наукою и читали свои лекции. К сожалению, мы о внутренних распорядках александрийского Мусея знаем гораздо меньше, чем хотелось бы, и мы не имеем права утверждать, что там уже имелись значительные и систематически подобранные естес^твенно-исторические, исторические или художественные коллекции, т.-е. что александрийский Мусей уже был музеем в нашем смысле слова.

Но если не в Александрии, такие, созданные не только для любительского наслаждения искусством, а для научного его изучения, систематические коллекции существовали в других крупных центрах эллинистической культуры.

В Пергаме, столице малоазийских Атталидов, царь Евмен II, в первой половине III в. до н. э.,

застроил и украсил Акрополь и в примыкающих к портику Афины Полиады залах поместил знаменитую пергамскую библиотеку. Библиотека эта вскоре стала оспаривать первенство у александрийской, так что Птолемай Филометор, в целях задержать ее развитие, воспретил вывоз из Египта папируса, единственного известного в то время писчего материала для книг. Тогда в Пергаме надумали переписывать книги на телячьих кожах, на „пергамене“. Каков был собирательский пыл пергамских царей, показывает сообщаемый Страбоном анекдот: библиотеки Аристотеля и Феофраста удалось спасти от увоза в Пергам только тем, что их закопали в землю. О размерах пергамской библиотеки можно судить по такому факту: когда, в 47 г. до н. э., сгорела одна из александрийских библиотек, и царица Клеопатра была очень этим огорчена, Марк Антоний, по словам его биографа Плутарха, приказал привезти из Пергама 200000 томов—и это было не слишком чувствительно для существования пергамского книгохранилища. Теперь, когда пергамский Акрополь весь раскопан и исследован, и—когда, между прочим, раскрыты и развалины библиотеки, мы можем убедиться, что рассказ Плутарха вполне правдоподобен.

При пергамской Библиотеке, так же как и при александрийском Мусее, состояла целая академия наук, одним из наиболее знаменитых представителей которой был Антигон из Кариста. И вот-что замечательно: Антигон был не только ученым, но и художником, и ученые его труды отчасти относились к области исто-

10

рии искусства—он написал книги „О живописи“ и „О торевтике“ и был таким авторитетом, что знаменитейший из древних историков искусства Полемон ему посвятил свое сочинение „О живописцах“.

Если в Пергаме занимались историей искусства, там, несомненно, был и материал для таких занятий, т.-е. был художественно-исторический музей. Начать с того, что библиотека была украшена статуею богини Афины, покровительницы наук, и портретами наиболее знаменитых авторов—Гомера, Сапфо, Алкайя, Геродота и др. При раскопках нашлись и кое-какие статуи, и те постаменты, на которых стояли (исчезнувшие впоследствии) другие, более знаменитые, произведения греческого резца. Наконец, у греческих и римских авторов мы неоднократно находим сведения, что то или другое прославленное произведение искусства находится в Пергаме, так что можно составить маленький каталог пергамского музея. Этот каталог показывает, что, обогащая свое собрание, цари руководствовались вовсе не только своим вкусом, но и историческими соображениями—иначе они не стали бы приобретать работы Бупала, Онаты и Аполлодора наряду с работами Кефисодота младшего, Мирона, Праксителя, Ферона, Силаниона, Ксенократа и др.

На обогащение своего музея пергамские цари денег не жалели. Плиний рассказывает, что Аттал предложил после взятия Коринфа римлянами (146 до н. э.) 600000 сестерциев за одну картину Аристида, живописца начала IV века, и много позже, когда давно уже ни-

11

каких пергамских царей в помине не было, а Пергам стал довольно захолустным римским провинциальным городом, жители Пергама все еще так высоко ценили собранные царями художественные сокровища, что, ради них, осмелились оказать открытое сопротивление всесильному вольноотпущеннику императора Нерона Акрату, когда тот захотел вывезти статуи и картины к себе в Италию.

Относительно пергамской картинной галле-реи сохранился любопытный документ, обнаруженный французскими раскопками в Дельфах. Это—надпись с постановлением в честь трех живописцев, присланных царем Атталом для снятия копий с знаменитых стенописей Полигнота в дельфийской Лесхе кидяев. Надпись эта показывает, что в 141—140 г. до н. э. ученые советники царя Аттала имели уже то представление о задачах художественно-исторических музеев, которое сейчас выработалось у нас: необходимы показательные серии произведений искусства, а не отдельные произведения, вырванные из исторической связи, и потому, если тот или другой оригинал не может быть добыт, хотя имеет существенное историческое значение, его необходимо достать хотя бы в копии. Надо вспомнить, что Полигнот—афинский живописец еще V века, т.-е. по сравнению с эллинистической живописью времен Атталидов является художником суровым и первобытным, как по формам, так и по приемам и по краскам,—им увлекаться можно было лишь как древностью и редкостью.

Мы так подробно говорим о пергамских коллекциях потому, что тут впервые веет опре-

12

деленно научным духом, и тут устанавливаются впервые те принципы в подборе коллекций, которыми мы руководствуемся сейчас. Вообще же собирательство было делом—скорее: увлечением—весьма обычным в последние два-три века до р. Х. на эллинистическом Востоке, а немного позднее — и на римском Западе.

В Греции, с древних уже времен производившей в чрезвычайном изобилии всевозможные памятники искусства, эти последние совершенно естественно скоплялись в тех или других местах: на особенно богатых кладбищах (например, у афинских „Двойных" ворот) и в оградах наиболее чтимых храмов, а также на площадях городов.

При раскопках в Олимпии был обнаружен целый ряд „сокровищниц", т.-е. особых небольших зданий, воздвигнутых разными городами Греции для того, чтобы там хранить дары, принесенные этими городами богу или богам Олимпии—Зевсу и Гере. Каждая из этих сокровищниц была маленьким музеем особо драгоценных предметов или предметов мелких. Статуи—сотнями и, может быть, тысячами— стояли под открытым небом на улицах, на площадях, вокруг зданий, статуи разных веков и разных школ, в пестром беспорядке. Точно такую же картину вскрыли французские ученые при раскопках священных погостов Аполлона в Дельфах и на Делосе. Не подлежит сомнению, что так же мы должны себе представить и все прочие славные места Эллады, где периодически собирались греки для тех или иных состязаний и религиозных торжеств.

13

Но вот период блестящего расцвета греческих городов миновал, промчался бурею по всему Востоку Александр Македонский, и настало время образования многочисленных более или менее устойчивых и более или менее могущественных эллинистических монархий. Каждый новый владыка строит себе по возможности роскошную столицу и по возможности роскошный дворец или дворцы. Возникают великолепные Александрия, Антиохия и много других новых городов. Само собою разумеется, что эти города и эти дворцы не должны быть хуже и беднее старых прославленных демократий—Коринфа, Афин и т. д. Требуются роскошные постройки, требуются в огромных количествах статуи, картины. Начинается скупка знаменитых произведений искусства по бешеным ценам, начинается систематическое разграбление в исторически прославленных центрах накопившихся там художественных памятников.

В наших исторических источниках обо всем этом нигде, конечно, связно и подробно не говорится, но для общей картины достаточны и те случайные черты, которые мы находим то тут, то там: например, что такой-то дипломат пользовался особым расположением царей

Египта потому, что помог купить для александрийского дворца знаменитые картины сикионских живописцев Памфила и Меланфа; или что Амбракия, захолустный городок Эпира, оказалась чрезвычайно богатою бронзовыми и мраморными статуями и картинами после того, как побывала столицею воинственного Пирра; или что Филипп II Македонский вывез из взя-

14

тогб Им города Фермона до 2060 статуй; или что Птолемай II Филадельф, строя свою парадную „палатку“, украсил ее сплошь редкостными статуями и картинами...

Самыми рьяными собирателями произведений искусства становятся римляне, как только они начинают покорять греческие города. В 272 г. был взят и разграблен богатый Тарент, и когда победитель Л. Папирий Курсор во время своего триумфального въезда в Рим показывал своим согражданам захваченную добычу, эти последние—впервые, по словам историков—увидали не скот и отобранное оружие, а статуи, картины, дорогие ткани и т. п. В 265 г. из Воль-синиев, столицы Этрурии, в Рим было вывезено огромное количество статуй, и были люди, которые утверждали, что ради этих-то статуй и была затеяна вся осада города. После взятия Сиракуз в 212 г. Маркелл украсил ряд римских общественных зданий статуями и картинами, отнятыми у сиракузян, причем он вовсе не постеснялся грабить и храмы,—по словам Плутарха, он „влачил за своею триумфальною колесницею пленных богов“.

Было бы слишком утомительно, если бы я вздумал, хотя бы вкратце, перечислить наиболее усердных грабителей-полководцев, которые все возили и возили в Рим художественную добычу, чтобы украшать ею храмы, площади, улицы, частные дома и помещичьи усадьбы. Я ограничусь несколькими наиболее яркими фактами: разгромом Коринфа консулом Л. Муммием и процессом Верреса.

У Л. Муммия очень дурная репутация: ему было приказано уничтожить Коринф, и он это ' 15

Приказание исполнил с образцовою беспощадностью, а потому он представлялся уже своим современникам каким-то диким вандалом—неудрено, ибо пострадал греческий город, а вся „пресса“, т. е. вся публицистика и вся вообще литература того времени, была в руках греков. Про Л. Муммия рассказывали, что он о ценности накопившихся в Коринфе художественных произведений не имел никакого понятия, и что он, например, на картину Аристиды обратил внимание лишь потому, что царь Аттал Пергамский за нее давал огромные деньги. Рассказывали про него еще и такой анекдот: подрядчикам, которые взялись перевозить в Рим захваченные статуи и картины, он поставил условием, что они заменят новыми все те памятники искусства, которые окажутся утраченными или попорченными. Дион Хрисостом называет Муммия человеком необразованным и совершенно в искусстве ничего не понимающим... Может быть, Муммий столь сурового приговора и не заслуживал. Но пусть: тем более замечательно, что даже такой дикий человек счел уместным и необходимым вывезти из Коринфа именно статуи, картины и т. п. добро.

.Потрясающую картину разграбления художественных сокровищ Греции римлянами рисует М. Туллий Цицерон в своих речах против Верреса. Веррес был губернатором Сицилии и так злоупотреблял своею властью, что даже забытые и ко всему привычные римские провинциалы не стерпели и пожаловались на него римскому сенату. Поверенным жалобщиков выступил Цицерон и на местах проверил

16

факты и собрал документы. Для характеристики обвиняемого Цицерон дает краткий обзор всей вообще административной карьеры его. И мы с изумлением узнаем, что, будучи еще в малых чинах, Веррес в Греции систематически грабил города, храмы, частные дома, увозя скольконибудь ценные статуи, картины, художественную утварь. Дерзость его дошла до того, что он не пощадил даже знаменитой святыни Аполлона на Делосе, не остановился перед храмом Геры на Самосе! Цицерон обвиняет Верреса не в том, что он из города Аспенда в Памфилии похитил ту или другую статую, а в том, что он вывез из этого города на телегах все вообще статуи, которые стоили того. Конечно, не следует слишком буквально понимать обвинительное красноречие Цицерона: вполне возможно, что он преувеличивает и сгущает краски; но он подкрепляет свои утверждения таким количеством свидетельских показаний и официальных документов, что его слова

должны содержать значительную долю истины.

Среди речей Цицерона против Верреса есть одна, которая целиком посвящена художественным произведениям, похищенным в Сичилии. Оказывается, что, во-первых, сичилийские богачи уже успели скупить в обедневшей Греции множество чрезвычайно знаменитых памятников—памятников, связанных с именами Поли-клеята, Мирона, Праксителя и др. Оказывается, далее, что даже после неоднократного разграбления Сичилии римлянами, после погрома Сиракуз в 212 г., произведений искусства там— в общественных учреждениях, в храмах, в частных домах — было все еще несметное множе-

2 Музейное дело

17

ство: и статуи, и картин, и чеканной посуды из драгоценного металла, и т. д.

Куда девалось в Риме все награбленное добро? Им украшались улицы, площади и храмы города, не одного даже Рима, но и крупных провинциальных центров; часть оставалась в домах и виллах грабителей; часть раздаривалась ими друзьям. Но героические времена, когда каждый римский чиновник мог вывозить из провинций все, что ему было угодно, в конце концов должны были миновать: как ни изобиловали греческие и эллинистические города произведениями искусства, настал, наконец, момент, когда вывозить стало положительно нечего, или когда, во всяком случае, уже плохо ничего не лежало. Кроме того, не всякий же римский коллекционер мог получить назначение губернатором или быть близким приятелем губернатора какой либо восточной провинции. А коллекционеров развелось видимо-невидимо: всякий богач—и особенно богачи новоявленные из вольноотпущенников или „всадников"—непреренно должен был иметь собственную коллекцию. А следовательно, расцвела, с одной стороны, торговля художественными произведениями, а с другой—оптовая фабрикация откровенных копий с наиболее прославленных оригиналов и сокровенных подделок под прославленные оригиналы.

Что торговля процветала уже во времена Цицерона, мы узнаем из только-что приведенных речей против Верреса: оратор говорит о высоких ценах, которые охотно уплачивались любителями даже за сравнительно мелкие вещи, и считает эти цены общеизвестными.

Цены все

18

повышались, вследствие азарта, который овладевает посетителями аукционов. А аукционы художественных произведений были делом обычным уже в последнем веке до начала нашей эры и, тем более, в императорскую эпоху. С публичного торга продавались зачастую собрания наиболее удачливых грабителей провинций. Когда Помпеи справлял свой триумф над Митридатом и Фарнаком, он поразил даже привыкших уже к подобным зрелищам римлян громадностью и ценностью своей добычи. И что же? После битвы при Фарсале имущество Помпея—и в том числе его художественные собрания, славившиеся на весь Рим,— были проданы с аукциона! Некоторые аукционы, повидимому, принимали чудовищные размеры: особенно ярко запомнились римлянам аукцион наследства нумидийского царя Юбы при императоре Тиберии, аукцион наследства императора-путешественника и коллекционера Адриана, устроенный Марком Аврелием, и т. д.

Произведения искусства переходили из рук в руки. У нас есть несколько любопытных фактов, которые позволяют судить о размерах торговли этими произведениями. В Помпеях, в так называемом „доме фавна", 24 октября 1831 г. была открыта огромная мозаика-ковёр, изображающая сражение Александра Македонского с персами,—совершенно ясно, что мозаика эта сделана была не для того сравнительно очень скромного дома провинциала, в котором ее нашли археологи, а для какого-то невиданно-роскошного и, по всему вероятно, царского дворца, и что сделана она вовсе

2*

19

не в Помпеях, скромном и достаточно заолустном городке, а в одной из столиц—едва ли не в Александрии, на родине мозаичного дела. В помпеянский „дом фавна" мозаика, явно, попала потом, когда обветшала, частями высыпалась и стала уже недостойною того дворца, для украшения которого она была исполнена. Надо себе представить, с какими сложными техническими приемами связана съёмка, разборка, упаковка, перевозка и новая сборка крупной половой мозаики, чтобы оценить этот факт по достоинству.—В 1901 г. близ острова Антикиферы в Лаконском заливе водолазы нашли на дне морском художественный груз давно затонувшего корабля: часть этого груза удалось поднять и реставрировать, и одна из восстановленных бронзовых статуй, Антикифер-ский юноша, стала теперь редким

украшением афинского Национального музея.—Подобная же находка была сделана и у берегов Туниса, близ Махдии, в 1908 г. И если относительно антикиферского корабля у нас могут быть сомнения (Лукиан в своем „Зевксиде“ как-раз упоминает о гибели близ мыса Малей корабля, груженного художественною добычею Л. Корнелия Суллы), действительно ли мы имеем дело с торговым судном, то торговый характер судна, затонувшего у Махдии, не может быть, невидимому, подвергнут сомнению.

Но оставим это. Для нашего исследования торговля и собирательство оригиналов имеет не больше значения, чем производство копий. А копий во всех культурных центрах Римской империи было, наверное, во много раз больше, чем оригиналов, причем часть этих копий сбы-

20

валась невежественным „идиотам“ (точный русский перевод греческого термина „идиот“ гласит: „собственник“, т. е. мещанин, обыватель) за оригиналы, часть претендовала на совершенную точность, часть являлась лишь вольным подражанием тому или другому знаменитому подлиннику.

Коллекционеров—„идиотов“ и в древности было много, как их много еще и теперь, даже у нас, и уж подавно за границею. Кто бывал теперь в Константинополе, в Афинах, в Неаполе, в Риме, во Флоренции, кто видел, что с таинственным видом ловкие торговцы продают доверчивым иностранцам за самые достоверные подлинники старинного мастерства, тот легко себе представит, что творилось и в древнем Риме. И тогда ведь люди иногда делали головокружительные карьеры, и тогда спекулянты в короткий срок нелепо богатели, и тогда разжиревшие откупщики, банкиры, коммерсанты и аферисты всех мастей лезли в знать и желали, чтобы у них в домах все было, „как у хороших господ“, т. е. стояли бы статуи, висели бы на стенах картины, буфеты ломились бы от художественной серебряной утвари, а на полочках стояли бы статуэтки мраморные, бронзовые и еще какие нибудь. И если сами покупатели ничего решительно во всем этом не понимают, то, в качестве гарантии, и тогда—и сейчас!—требуется „марка“, подпись знаменитого художника, свидетельствующая о доброкачественности „товара“. И римскому покупателю подпись эту давали... у нас, лет пятнадцать тому назад, за 10—15 целковых можно было приобрести в любом коли-

21

честве самых настоящих „подписных“ Айвазовского, Репина, и кого угодно!

И мы издеваемся над „идиотами“—у нас-то это слово и получило тот бранный смысл, которого оно первоначально вовсе не имело; и древние писатели уже издевались над „идиотами“. И совершенно напрасно! Плохо бы было нам теперь, если бы поздне-античный Рим не кишел ими! Ведь из всего необозримого количества древних статуй, которые некогда имелись в Италии, сохранилось до нашего времени сравнительно ничтожное число. Почему? Да потому, что со времени гибели Римского мира до эпохи Возрождения протекла тысяча лет, и в течение тысячи лет старые статуи уничтожались нарочито, как „идолы“, средневековыми фанатиками, уничтожались также и практиками, которые бронзовые статуи перечеканивали на пятаки, а мраморные пережигали на известь или обтесывали, чтобы получить строительный материал для своих зданий. После тысячелетней разрушительной работы осталось, конечно, не многое: случайно сохранились кое-какие оригиналы, а почти все, что мы имеем,—копии. Если из каждой тысячи статуй уцелело десять, то, конечно, больше всего шансов, что уцелели десять копий, и что копии эти воспроизводят те оригиналы, которые чаще всего копировались, потому что более других славилась. Копировались ведь не все статуи без разбору: сначала ученые критики установили „канон“ наиболее замечательных „классических“ художников (список их имеется, например, у Квинтилиана), потом из произведений этих апробованных знаменитостей были избраны особо выдающиеся—

22

&

по предположению Фуртвэнглера начало такой классификации положил в последнем веке до н. э. художник Паситель, выработавший и приемы точного копирования; и вот эти шедевры размножались в бесконечном количестве реплик для украшения домов и садов любителей искусства. Без страсти римских „идиотов“ к знаменитым художественным произведениям мы бы не имели возможности написать историю античного искусства.

Я подчеркиваю: искусства вообще, а отнюдь не только античной скульптуры! Все-таки, мрамор и бронза прочнее дерева, на котором писались античные станковые картины,—а греки перешли к станковой живописи уже в конце V в. до н. э. Кое какие статуи без „идиотов“ дошли бы до нас, но античная живопись без них погибла бы безвозвратно и целиком, и мы бы ничего не получили из всего богатейшего живописного наследия греко-римского мира, кроме росписных

ваз, нескольких мозаик и портретов фаюмских мумий, если не считать чисто декоративных работ альфрейщиков в де-лосских, помпеянских и римских домах. А теперь мы имеем много больше этого и можем проследить все развитие живописи и в классическую, и в эллинистическую фазу.

Когда мы сейчас отделяем комнаты своей квартиры, мы довольствуемся обыкновенно тем, что оклеиваем стены бумажными печатными обоями или красим их по штукатурке, а альфрейщику поручаем, в крайнем случае, росписать потолки и стены какими ^нибудь—по возможности безобидными и незаметными—узорами, или же „украшаем" пото-

23

лок гипсовыми или бумажными „лепными" мотивами. А если у нас есть художественные потребности, мы отдельно—смотря по средствам и по степени культурности и развития вкуса— или прикалываем к обоим открытки и фотографии, или устраиваем собственную картинную галерею из воспроизведений нравящихся нам произведений искусства, или, наконец, вешаем подлинные картины новых и, если есть, старых мастеров. Римский обыватель устраивался иначе: он просто заказывал „комнатному живописцу" всю свою картинную галерею, и тот—скоро, дешево и хорошо—писал все желательные картины прямо на стене, так что и на рамки не приходилось тратить. В помпеянских домах мы имеем целый ряд таких обывательских музеев, и мы обязаны бесконечной благодарностью тем неприхотливым „идиотам", которые их заказывали, и тем изумительно ловким комнатным живописцам, которые их так мастерски исполняли?

Этим я вовсе не хочу сказать, что помпеянские копии отличаются точностью и верностью оригиналам. Древность знала и точные копии: мы выше уже упоминали о копировании дельфийских композиций Полигнота для пергамского Мусея, и мы могли бы привести целый ряд примеров из древних писателей, когда похищенная или обветшавшая картина Зевксида, Апеллеса или другой знаменитости заменялась факсимильным воспроизведением. Но в Помпеях речь идет не о таких воспроизведениях: чтобы работать дешево, альфрейщик должен работать быстро, и помпеянский живописец писал свои копии, конечно, не только не с ориги-

24

налов, но, может быть, даже и не с каких-нибудь сборников воспроизведений, а просто по памяти. Но этим для историка живописи (бывают и историки живописцев!) помпеянские фрески отнюдь не обесцениваются, как исторический источник: именно в помпеянских росписях мы прекрасно можем изучить все те достижения эллинистической живописи, которые стали действительно всеобщим достоянием, т. е. получить точное представление не об исключительных мастерских картинах отдельных знаменитостей, а о массовом, среднем искусстве, том именно, которое историка искусства и интересует.

Если простые комнатные живописцы могли так хорошо запомнить знаменитейшие картины, что воспроизводили их на память, эти картины находились, очевидно, в таких местах, где их можно было изучать беспрепятственно,—т. е. в музеях. О тех же музеях свидетельствует и литература.

Я тут имею в виду и специальную ученую литературу, посвященную искусству. Мы уже упоминали выше о пергамском исследователе художественных произведений Антигоне из Кариста. В связи с ним мы назвали и другое светило античного искусствознания — Полемона. Полемон описал картинные галереи Сикиона, причем сочинение его озаглавлено: „О картинах, находящихся в Сикионе", так что тут, по-видимому, на первом плане были уже не биографические анекдоты о художниках, а сами художественные произведения; Полемону же принадлежит и целый ряд сочинений о других собраниях—на афинском Акрополе (в построен-

25

ных Мнесиклом пропилеях одна часть так и называлась Пинакотекою т. е. картинную галерею), в дельфийских „сокровищницах", вдоль элевсинской Священной дороги и т. д. Назвали мы и Пасителя, написавшего пять томов о „Знаменитых художественных произведениях всего мира". Можно было бы перечислить еще и другие имена славившихся в эллинистическо-римском мире искусствоведов —но, увы! их писания для нас почти сплошь потеряны, и мы должны довольствоваться теми жалкими крохами и обрывками, которые нам сохранены в „Естественной истории" Плиния, в „Описании Эллады" Павсания и в некоторых других—очень немногих—книгах.

Но, говоря о литературе, я имею в виду не только специальную научную, но и так назы-

ваемую изящную словесность. В ней, рассчитанной на широкий круг читателей, мы находим постоянно более или менее определенные ссылки и намеки на памятники старинного искусства, и мы должны предположить, что и читающая публика, для которой писали такие авторы, как, например, Лукиан из Самосаты, была насквозь пропитана восторженным преклонением перед теми же классическими памятниками и знала их прекрасно,—ибо иначе она писаний своих любимцев просто не могла бы понимать и смаковать.

Стоит внимательно прочесть хотя бы только те сочинения Лукиана, которые вошли в первый том русского (Сабашниковского) издания. Мы из автобиографического „Сна" узнаем, что Лукиан был внуком и племянником скульпторов и даже сам начал обучаться ваянию,

по-

26

тому что проявлял и склонности, и способности к лепке. Любовь к искусству он сохранил на всю жизнь и знал его превосходно. Правда, жизнь его сложилась так, что он не мог его не узнать: он постоянно странствовал, объездил и Малую Азию, и Грецию, и Италию, жил довольно долго в Галлии (одной из наиболее богатых и культурных частей Римской империи), а кончил свою карьеру в Александрии, которая и в эти времена оставалась крупным центром искусства.

Лукиан сам про себя говорит: „Я хотел бы, чтобы все, кто желает меня порицать, помнили, что они порицают не ученого, если вообще существует истинный ученый, но человека из большой¹ толпы, который изощрялся в искусстве слова и приобрел на этом поприще некоторую известность, но который никогда не упражнял себя для достижения вершин славы предводителей философии". Совершенно верно: Лукиан был тем, что мы сейчас назвали бы фельетонистом. И именно потому, что он был „человеком из большой толпы" и никогда не терял контакта с этой толпой, он представляет такой огромный интерес для того вопроса, который нас занимает, — для вопроса о музеях. Только при образцовой организации музейного дела может воспитаться публика, по ничтожному намеку понимающая, о какой статуе и картине говорит автор. А он о статуях и картинах говорит постоянно, как истинный представитель эпохи тончайшего эста императора Андриана.

Есть у Лукиана „фельетоны", посвященные отдельным памятникам искусства, — например,

27

„О доме" (попытка растолковать красоту архитектурной композиции и росписи какого-то роскошного жилища), „О том, как не следует доверять клевете" (описание картины Апеллеса; Боттичелли впоследствии, вдохновившись описанием Лукиана, воссоздал картину Апеллеса в своей знаменитой „Клевете"), „Зевксид, или Антиох" (великолепное описание увезенной Суллою в Рим и погибшей по дороге, но сохраненной в точной копии, картины Зевксиды „Семья кентавров"). Наряду с этими вещами, есть другие, где Лукиан, желая описать, например, красоту женщины, сравнивает описываемую красавицу по частям с теми или иными знаменитыми художественными произведениями, цитируя их целыми сериями. Увлечшись в Антиохии красотой любовницы Лукия Вера—Пан-теи, Лукиан (в „Изображениях" и в „Защите изображений") детально сравнивает отдельные части ее тела с теми же частями статуй и картин Фейдии, Алкамена, Евфранора, Мирона, Поликлейта, Праксителя, Апеллеса, выказывая при этом тончайшее знание и понимание искусства этих мастеров. Чаще же всего Лукиан сыплет намеками, не называя ни мастера, ни произведения, которое имеет в виду; особенно многочисленны и—для нас, увы!—не всегда конкретно уловимы такие намеки в шутивных „Разговорах богов", „Морских разговорах" и „Разговорах мертвых".

Возьмите сочинение другого неспециалиста— „Сатирикон" Петрония. Петроний не пожалел красок, чтобы охарактеризовать своего героя совершеннейшим пройдохой и мерзавцем. Однако, вот этот вполне порочный человек

28

после чрезвычайно бурно проведенной ночи успокаивается, по Петронию, следующим образом: „Утром, чтобы разогнать свою тоску и воспоминание о горькой обиде, я вышел из дома и снова стал бродить по всем портикам. Зашел в одну картинную галерею,

замечательную разного рода произведениями живописи. Тут я увидел и работы Зевксида, сопротивляющиеся до сих пор истребительной силе времени; не без некоторого трепета остановился перед эскизами Протогена, которые соперничают с правдою самой природы; любовался я, конечно, и картиною Апеллеса, которую греки называют „Одноногою“, — тут все очертания были доведены до такой изощренности сходства, что можно было подумать, что живопись уловила самую жизнь. Вот орел возносил к небу бога, а там невинный Гилас отталкивал бесстыжую наяду, Аполлон проклинал свои преступные руки и украшал свою лиру с опущенными струнами только — что родившимся цветком гиацинта. Посреди всех этих нарисованных любовников я, точно в пустыне, стал восклицать: Как? значит, любовь захватывает даже небожителей!.. Но вот, пока я на ветер бросал слова, в музей зашел седой старик". Петроний рассказывает, как герой его романа разговорился с этим стариком, и как тот, для первого знакомства, угостил своего собеседника из собственной практики таким автобиографическим анекдотцем, что его, в наш стыдливый век, ни перевести, ни даже вкратце пересказать нельзя. Старик оказывается, таким образом, птицею того же полета, как и главный герой. И Петроний не видит ничего неправдоподобного в том,

29

что оба персонажа, охарактеризованные столь неблагоприятно, затем, развеселившись на анекдоте, вступают в длительную беседу о том, о сем и, между прочим, о тех картинах, перед которыми они встретились, о их древности, о сюжетах; незаметно они переходят к рассуждениям о том вопросе, по поводу которого так любят повздыхать любители искусств и в наше время: отчего-мол да как случилось, что искусство пало, что уж наши-то современники ничего такого сделать не могут! да что „пало" — погибло искусство совсем, и никакого следа от него не осталось! У Петрониева старика оказалась по этому случаю целая готовая теория, над которою он, видно, думал не мало!

Не только заходили в музеи в императорском Риме, не только беседовали, но и читали публичные лекции. Римский ритор III в. Фило-страт (в отличие от других Филостратов обозначаемый историками литературы цифрою II) записал курс, читанный им в одной неаполитанской картинной галлерее, и издал его в виде книжки. Выяснив в маленьком теоретическом введении, что такое живопись, каковы ее задачи, и каковы ее средства, Филострат дает стилистический анализ шестидесяти четырех картин. Автор их не описывает, мало интересуется сюжетами и мастерами, обращает свое внимание на чисто художественные достоинства, особенно—на разрешения проблемы света; поэтому его объяснения, совершенно понятные посетителям галлерей, которые имели перед глазами картины и сами, следовательно, видели все то, о чем Филострат не говорил, нам кажутся под-

30

час довольно темными. Вышло даже высказано предположение, что вся книжка Филострата могла бы быть и просто сборником риторических упражнений на эстетические темы,—но если бы это было так, то мы должны бы были допустить, что Филострат, вовсе не будучи живописцем, был гениальнейшим живописцем, ибо был в состоянии совершенно живо и детально представить себе и своим читателям целый ряд картин, всю виртуозность которых может оценить лишь тот, кто сам с кистью в руках пытался достигнуть отмечаемых Филостратом световых эффектов импрессионистского письма.

Филострат II вовсе не историк, а эстет, художественный критик. Этим, конечно, его труд обесценивается в наших глазах, так как мы его не можем использовать как документ для истории эллинской и эллинистической живописи. Но он является великолепным свидетельством для характеристики римских дилеттантов III в.— представителей класса общества, уже не имевшего творческой силы для созидания, уже дряхлого и умирающего, стоявшего на пороге нового и совершенно иного, совершенно неожиданного „христианского" искусства, но до тонкости еще умевшего ценить наследие предков и цепко жившего этим наследием.

Но вот Рим умер. Оставленный императорами, ограбленный варварами, обнищавший город все же оставался—Римом! У Кассиодора, писателя VI века, состоявшего на службе у готского царя Феодорика, мы находим „формулу" (указ) о назначении для Рима особого архитектора, хранителя художественных сокровищ Вечного города. В восторженных словах

31

Кассиодор восхваляет эти сокровища—здания и статуи; по его мнению, все так называемые

„семь чудес света"—ничто в сравнении с Римом, который — весь одно сплошное чудо; от назначаемого архитектора автор „формулы" требует, чтобы тот был ученым хранителем, чтобы он знал не менее своих предшественников, чтобы он тщательно и любовно заботился о памятниках древности... После Кассиодора в течение полтысячелетия никто больше не станет заботиться о памятниках искусства

в Риме!

Старый Рим на Тибре стал неудобен для императоров уже в III веке: уж слишком много тут накопилось традиций, которые в силу давности стали всесильными. Уже Диоклетиан ищет себе новую столицу. А в начале IV века Константин решил покончить с Римом, переведя столицу бесповоротно на Восток, на берега Босфора и Золотого Рога, причем были приняты все меры к тому, чтобы „Новый Рим" (таково было официальное название Константинополя) не только назывался так, не только был столицей и административным центром, но блеском и роскошью затмил старый Рим на Тибре. И раз в старом Риме было „больше бронзовых и каменных людей, чем людей живых", раз старый Рим со временем превратился в один сплошной музей, то и Константинополь должен был украситься не менее богато. Блаженный Иероним гворит, что роскошное убранство Царяграда повлекло за собою „обнажение" почти всех городов,— Новый Рим так же грабил провинции, как и старый. Перед одною св. Софиею стояли

триста сорок семь

языческих статуй, которые были поставлены там самим Константином, и только восемьдесят статуй христианских. Биограф и панегирист Константина епископ Евсевий, признавая все это, считает нужным посвятить вопросу об этих статуях целую отдельную главу (Б1У) третьей книги „Жизни Константина": он утверждает, что Константин велел опустошить все языческие храмы всего мира лишь для того, чтобы обличить заблуждения язычников,—с политпро-светительною, значит, целью он статуи расставил по улицам и площадям столицы, а статуи геликонских мус (из феспийского Мусея) поместил во дворце. Так как языческие статуи стояли вперемежку с христианскими, старинные с новыми, то мы в утверждении Евсевия, по-видимому, должны видеть несколько насильственную попытку церковника оправдать распоряжение императора, которое было очень культурным, но весьма не нравилось благочестивым людям.

Константинополь стал таким же сплошным музеем, каким был и оставался Рим. Конечно, со временем музей этот сокращался в своем составе: так в 532 г. сгорел музей античной скульптуры, помещавшийся в гимнасии Зевксип-па. А кроме того: ведь он состоял, по-видимому, преимущественно из бронзовых статуй, а с бронзовыми статуями в трудные минуты для государственных финансов всегда бывало очень заманчиво поступать именно так, как сам Константин уже поступил с золотыми и серебряными: по словам все того же Евсевия,—конечно, только для того, чтобы показать всю суетность идолопоклонства!—золотые и золо-

³ Музейное дело

33

чёные статуи были переданы в госфонд и дали материал для монетного двора. Политпросвет оказался не безвыгодным для финансов!

Как бы то ни было, однако, многие статуи пережили бури средневековья, когда, в 1204 г., Константинополь был взят новыми вандалами— крестоносцами. Один из очевидцев этой катастрофы, Никита Акоминат из Хон, написал тогда же особое сочинение „О статуях Константинополя". И мы узнаем, что на форуме Константина, например, стояла бронзовая статуя Геры, столь огромная, что четыре вола едва-едва смогли увезти одну ее голову; на Ипподроме стоял колоссальный Геракл, большой палец которого имел ту же толщину, как взрослый человек; были боги, были герои, были портреты—и царей, и возниц из Ипподрома... И что самое удивительное: были в христианнейшей Византии XII—XIII веков еще — или: уже?—люди, которые этими „языческими" статуями интересовались, помнили их сюжеты, знали даже имена кое каких знаменитых некогда мастеров! был Иоанн Тзетзи, который еще до разгрома 1204 г. то-и-дело упоминал о памятниках античного искусства, и был Никита Акоминат, который, в момент гибели того государства, которым и он в видной должности управлял, и в момент крушения всего собственного благополучия, вспомнил о статуях Константинополя и оплакивал их уничтожение.

Старые статуи Византия получила по наследству; но использовать тот гигантский музей древней скульптуры, в какой превратил свою столицу император Константин, Византия не сумела. Зато византийцы усердно собирали—и

34

Собрали в огромном Количестве—всевозможные христианские святыни: мощи, предметы, имевшие то или иное отношение к священным лицам нового, христианского Пантеона, утварь, иконы и т. д. Ризницы константинопольских соборов и монастырей к началу XIII века, т. е. к приходу крестоносцев, были невероятно богатыми музеями, и западные рыцари должны были потратить немало энергии и времени, чтобы все это разграбить и частично увезти к себе на Запад. Сколько при этом ни погибло драгоценностей, того, что было переправлено в Европу, оказалось достаточным для создания целого ряда новых музеев вот-этого примитивно-собирабельского типа в Италии, во Франции, в Германии и т. д., в ризницах западных соборов. Особенно славится своими византийскими сокровищами и по наше время ризница венецианского собора св. Марка.

Запад стал собирать всякое любопытное добро для своих будущих музеев гораздо раньше походов крестоносцев. Когда варвары, нахлынувшие на Европу во время Великого переселения народов, сколько нибудь на новых местах устроились, они взялись за культурную созидательную работу. При этом они не могли не поддаться обаянию вещественных остатков античной культуры, которую их предки разрушали и, в значительной степени, разрушили. Строя и украшая новые дворцы для своих новоявленных королей и императоров, варвары—просто потому, что еще не умели сами делать ничего подобного, — старались собрать в возможно большом количестве и вновь употребить в дело античные изделия: и архитектурные части, и

3*

35

скульптуры, и сосуды, и резные камни. При этом возникали сомнения, можно ли правоверным христианам пользоваться тем, что когда то принадлежало „язычникам“; магическая вера раннего средневековья легко справилась с подобными затруднениями и сомнениями: в сакра-ментариях мы находим текст особой очистительной молитвы, которой было достаточно для превращения самого настоящего „языческого“ сосуда в такой, который был пригоден даже для совершения таинства обедни!

В XII веке уже появляются настоящие коллекционеры-любители: кардинал Орсини, епископ Генри Винчестерский и др. В XIII в. Фридрих II Гогенштауфен устраивает в своем , замке в Лючере целый музей древностей, а триумфальную арку у Капуанского моста украшает статуями и бюстами, которые исполнены по образцу античных—через несколько всего десятков лет после негодующего разрушения всяких языческих древностей западными крестоносцами в Константинополе! Золотые „авгу-сталы“ Фридриха чеканены по древне-римским образцам из императорской коллекции. В XIV в. собирательство делает дальнейшие успехи. Мы узнаем, например, что в 1335 г. Оливьеро Фор-цетта предпринимает особые далекие поездки для скупки антик, и что в 1347 г. доминиканский монах Франческо Масса подарил своему монастырю в Тревизо значительное собрание древностей. А в XV веке создаются и вполне правильные музеи, систематически нарочито пополняемые посредством и скупки случайных вещей, и снаряжения экспедиций, и планомерных раскопок—т. е. теми же самыми спосо-

36

бами, которые и по сей час применяются нашими музеями.

С особым почетом на первом месте должен быть упомянут тут Франческо Скварчоне (1394—1474). Этот—весьма посредственный—падованский живописец много лет странствовал по греческому Востоку и по Италии и сумел собрать множество античных бюстов, статуй, рельефов и архитектурных фрагментов, частью в оригиналах, частью в слепках. Скварчоне уже не может быть рассматриваем как коллекционер-любитель: он не только знал, что именно собирал, но знал также, для чего собирал. Когда он вернулся в свою родную Падову, его музей стал целой академией художеств, из которой, в числе прочих, вышел и знаменитый впоследствии Андреа Мантенья. Таким же, как Скварчоне, путешественником-собирателем был и Кириак Анконский (1391—1459), записки и рисунки которого представляют огромную ценность для историков искусства античной Эллады.

Первый публичный музей произведений искусства был учрежден папою Павлом II в Риме на Капитолии. Папа Павел II (в миру Пьетро Барбо) уже до своего возведения на первосвя-

ценнический престол собрал огромную для середины XV века коллекцию резных камней (свыше 600) и золотых и серебряных монет (свыше 1000); все это после его смерти было распродано его преемником Сикстом IV в 1471 г., причем покупателем явился флорентинец Лоренцо де Медичи. Но Капитолийский музей, все-таки, остался и существует до сих пор. Скварчоне и Пьетро Барбо родоначальники двух разных типов новых художественных музеев. Папы в Риме, Медичи во Флоренции, Эсте в Ферраре, а вслед за ними множество других больших и малых, знатных и незнатных, корыстных и бескорыстных коллекционеров, сначала только в Италии, а позднее еще и во Франции, в Германии, в Британии и т. д.—собирают произведения античного искусства для того, чтобы ими украшать свои жилища, свои сады, общественные здания. В XVII веке пышный расцвет барочных монархий влечет за собою создание все новых и новых коллекций, ибо каждый монарх желал следовать моде и блистать в качестве мецената и знатока. В то же время художники, как Скварчоне, как мы видели, преследуют совсем другие—вовсе не любительские и декоративные—цели, когда собирают антики; Ченнино Ченнини в своем „Трактате о живописи“ говорит о слепках с древних статуй, которые могут служить материалом для обучения начинающих живописцев; великий Гиберти (ум. 1455), собирая антики, предается углубленным размышлениям о существе искусства. Во множестве появляются знатоки искусства: авторитетом в оценке памятников античной скульптуры считался Донателло, знатоком был Рафаэль, знатоком был Микель-Анджело и др. Нарождается специальная литература, посвященная „древностям“.

А затем в новой и новейшей Европе в музейном деле происходит нечто весьма похожее на то, что произошло в начале нашей эры в Риме: собирают коронованные и некоронованные любители—сначала собирают антики,

за

потом переходят к собиранию произведений искусства Ренессанса, собирают обширные картинные и скульптурные галереи; художественные собрания, первоначально предназначенные для богатой и эффектной декорации парадных покоев, понемногу разрастаясь, вытесняют своих владельцев, так что приходится строить или, во всяком случае, устраивать отдельные здания или части зданий исключительно под хранилища коллекций; собирание становится все более планомерным и приобретает все более научный характер, требует средств и специально подготовленных людей, а следовательно—таких затрат, которые непосильны даже для царского бюджета; коллекции переходят понемногу в ведение государства, пока, наконец, частные собрания не исчезают вовсе (этот этап, пока, пройден в одном только СССР), и все художественное наследие прошлого не признается и не становится фактически общенародным достоянием, содержимым и обогащаемым и на общенародные (государственные) средства.

Частные собрания на Западе Европы и в Америке еще существуют. Но даже там, где частная собственность продолжает быть „священной“, государственная власть наложила на эти собрания свою руку, бдительно и весьма эффективно контролируя торговлю произведениями старинного искусства и ограничивая или даже вовсе запрещая вывоз их за пределы государства, обязывая (по крайней мере, в Италии) владельцев допускать посторонних к обозрению собраний, и т. д. После смерти лиц, составивших музеи, общественное мнение везде требует, чтобы собрания целиком были приобретены

39

государством, хотя бы для этого понадобились и весьма крупные ассигнования; да и сами коллекционеры, если только к тому имеется какая-нибудь возможность, жертвуют свои собрания родному государству или городу или, не отказываясь от прав собственности, предоставляют свои вещи тому или другому общественному музею для того, чтобы эти вещи, юридически оставаясь частным имуществом, фактически стали всеобщим достоянием.

Разными путями собрания произведений искусства перешли и переходят все более и более в ведение государства. Создались и создаются повсюду особые ведомства, которые обязаны хранить от порчи, от гибели и от злоумышленного разрушения памятники искусства, зарегистрированные как имеющие национальную ценность, обязаны следить за частными собраниями, заботиться о преуспевании и пополнении собраний общественных, выработать основные положения „музейной политики“; если государство не проявляет во всех этих направлениях достаточной инициативы и энергии или не располагает достаточ-

ными средствами, ему приходят на помощь общественные организации, вроде „ассоциаций друзей" данного музея, вроде съездов по охране памятников и т. д. Принимаются меры к тому, чтобы музеи были, по возможности, общедоступны, чтобы посещаемость их была как можно больше, чтобы широкие массы могли как можно лучше использовать накопленные художественные сокровища. Мы сейчас — и вовсе даже не только в СССР! — близки, в сущности, к тому идеалу, который некогда был

40

осуществлен в Константинополе, где постоянное посещение музеев было не возможным только, но в силу того, что сами улицы превратились в музей, общеобязательным и совершенно неизбежным.

Но мы все время говорим только о собраниях произведений искусства. Между тем, нам никогда не понять именно процесса перестройки их в научном направлении, если мы не присмотримся к истории музеев естественноведческих, выросших из т. н. „кунсткамер" или „кабинетов" XVI — XVII вв. Уже в древности в храмах и других общественных местах скоплялись вовсе не одни статуи и картины, но и всяческие диковинные и редкостные вещи: чего-чего не было, если верить Геродоту, Павсанию и другим очевидцам, и чего-чего не показывалось в разных городах Греции и Италии! Совершенно то же самое происходило и в средневековой Европе в ризницах церквей и монастырей: гвозди, которыми Ной сколачивал свой ковчег, веревка, на которой повесился Иуда, шишки тех ливанских кедров, из которых Соломон строил Иерусалимский храм, лестница (или кусок лестницы), которую праотец Иаков видел во сне, самые иногда невероятные части тела Христа (ргаеришт Оогтш!) и святых или части их одежды — а наряду со всем этим настоящие страусовы яйца, „зуб" нарвала, слоновьи клыки, и пр., и т. д. Возвращаясь из крестовых походов, рыцари навезли домой горы всяких диковин. Позднее, когда началась эпоха далеких путешествий и великих географических открытий, всевозможные непонятные и сильно занима-

41

ющие воображение предметы стали поступать из Африки, Азии, Америки, и ботанические, зоологические и минералогические курьёзы стали вытеснять курьёзы мифологические. В XVI веке мы знаем уже целый ряд коллекционеров, которые, движимые чисто научным интересом, систематически подбирают тот или другой более или менее однородный материал. Без подобных собраний немислим был бы, например, „цюрихский Плиний", как его прозвали, Конрад Геснер (1516 — 1565), первый ученый натуралист-описатель. В XVI в. Георгий Агрикола собирает (1490 — 1555) свою знаменитую минералогическую коллекцию, Андреа Чезальпини (1519 — 1603) кладет начало флорентийскому гербарию, Улисс Альдрованди — болонским зоологическим и ботаническим собраниям, а немного позднее датчанин Оле (Олаф) Ворм (1588 — 1654) начинает собирать уже и остатки доисторической древности. В начале XVII в. великий Бэкон Веруламский в своей „Новой Атлантиде" (1627) уже литературно оформил проект Национального худо-дожественного и научного музея. Этот замысел в Англии был в крупном масштабе осуществлен еще в том же XVII веке: в Оксфорде в 1682 г. были размещены в особом здании коллекции американских и африканских редкостей, собранные Эшмолом (АзЪтоБап Ми-зеит), немного позднее был основан Кэм-бриджский музей, в который вошли собрания сэра Джона Вудварда (51Г ,}опп ^оосЪуаго!), а в 1759 г. британский парламент купил за 20 тысяч фунтов стерлингов коллекции Слона (51оапе) и утвердил устав Британского Музея.

43

В России весь этот музеобразовательный процесс, как и все аналогичные процессы культурного роста в других областях, прошел через те же самые этапы, как и на Западе, но в чрезвычайно ускоренном темпе. И в России диковинные вещи и художественные раритеты скоплялись в соборных и монастырских ризницах, в сокровищнице царской и т. д., а произведения живописи входили в состав церковных иконостасов. Петр I еще в 1698 г. привез из-за границы в Москву всякие западные диковины для своей кунсткамеры. Кунсткамера эта чрезвычайно обогатилась в 1716 г., когда для нее в Данциге была закуплена целая коллекция минералов, а в Амстердаме зоологическая коллекция Себа и анатомическая Рейша. Кунсткамера Петра I поступила затем в ведение Академии Наук и стала родоначальницей российских естественно-исторических музеев. И русские художественные музеи пошли от тех скульптур, которые были приобретены Петром на

Западе для новых своих городских и пригородных дворцов и парков, и от тех собраний картин, которыми были декорированы Монплезир, Эрмитаж и Марли в Петергофе и другие императорские постройки; коллекционировал Петр, следуя западно-европейскому увлечению, и всевозможную „китайщину" (сЫшнзепез), т. е. китайские лаки и фарфоровые изделия. Примеру Петра I, и в этом деле, как во многих других, старалась подражать Екатерина II, которая покупала античные статуи и картины прославленных мастеров европейского Ренессанса и барокко целыми большими собраниями, декори-

43

ровала в Сарском селе громадную залу сплошь китайскими вещами, и т. д. Екатерина II тем самым подавала пример своим придворным и вельможам, и императорские дворцы и дворцы знати превращались со временем иногда в сплошные музеи, в которых некоторые коллекции (например, собрания столь любимых эстампов, медалей, резных камней и т. д.) уже даже не имели декоративного назначения. В XIX веке начинается устройство публичных музеев — первым публичным музеем был Эрмитаж, для которого Николай I построил специальное здание. Возникают музеи и в провинции: при университетах основываются специальные музеи „изящных искусств" или „древностей". Коллекционерство охватывает, как своеобразная страсть, все более и более широкие круги, и коллекционируются все более и более разнообразные категории предметов—уже не только западные картины и эстампы, античные статуи, монеты, вазы, но и произведения новой, в европейском духе, русской живописи и скульптуры, оружие, фарфор, доисторические древности и, наконец, произведения древне-русской иконописи и народного художественного творчества. К концу XIX века, рядом с „императорским" Эрмитажем (при котором, для производства раскопок на юге, имеющих целью обогащение античных собраний Эрмитажа, существует Археологическая комиссия), вырастают „императорские" Русский Музей в Петербурге, Румянцовский и Исторический музеи в Москве; в целом ряде губернских городов организуются/снаряду с университетскими, еще и городские музеи; находятся част-

44

ные люди, которые жертвуют городским самоуправлениям свои художественные собрания — наиболее общеизвестный, но далеко не единственный пример: Третьяковская галерея в Москве; и т. д.

Наступает 1917 год. Октябрьская Революция уничтожила царскую власть и опрокинула знать и буржуазию. Не только материальные, но и культурные ценности, принадлежавшие царю, дворянству, купечеству, были объявлены всенародным достоянием. Новый хозяин— пролетарская власть — не замедлила вступить в фактическое владение всеми научными и художественными сокровищами, которые были сосредоточены в императорских дворцах, в помещичьих усадьбах, в городских особняках, уже не говоря о тех собраниях, которые принадлежали городам, учреждениям и обществам. Немедленно были назначены особые комиссары, которые должны были взять все это добро на учет и принять меры к его охране. Не были забыты — и это имело огромное научное значение именно для истории русского искусства — и церковные и монастырские ризницы, в которых с течением веков скопились во многих местах огромные не только материальные (в смысле драгоценных металлов и камней), но и художественные ценности.

Охрана памятников искусства и старины, которая только еще робко намечалась в последние годы царизма, теперь стала сразу актуальнейшей задачей и чрезвычайно важной отраслью государственного управления. Пришлось централизовать все дело в особой Коллегии при НарКомПресе, которой были

45

Даны Широкие полномочия; надо было на совершенно новых основаниях создавать целое законодательство, для которого ни русская дореволюционная, ни западно - европейская практика не давала прецедентов. Была проделана гигантская работа, и в центре, и на местах. Работа эта, трудная даже и в самой столице, требовала прямо-таки нечеловеческих усилий в провинции, где очень часто не хватало самых необходимых сколько нибудь подготовленных работников. Особые „эмиссары" московской Коллегии, вооруженные только широковещательными мандатами, предпринимали далекие путешествия, несмотря на расстройство железнодорожных сообщений, на голод, на тиф, на полное отсутствие самой элементарной безопасности, несмотря даже на свирепствовавшую по всей стране (и особенно упорно на Юге) гражданскую войну, бывали повсюду, брали на учет, выдавали

охранные грамоты, приказывали и распоряжались, просили и уговаривали, свозили вещи из наиболее угрожаемых местностей в города, устраивали самозванные музеи и библиотеки в случайно захваченных помещениях, и т. д. Одновременно в отдельных частях разодранного в клочья государства работа организовывалась и потом часто обрывалась самотеком, так как ведь эти части, в силу перипетий гражданской войны, зачастую подолгу оказывались отрезанными от центра и предоставленными собственной инициативе: формировались и расформировывались местные Комитеты охраны памятников искусства и старины, то в городском, то в губернском, а то и в краевом масштабе, развивали энер-

46

Личную и плодотворную работу, привлекая всех, кто так или иначе мог оказаться полезным, или кто просто хотел работать „за спасибо“ — учителей, студентов и всяких добровольцев.

Результаты этого героического напряжения налицо: конечно, наверное многое погибло в огне или от каких-нибудь других бедствий, многое было испорчено и разворовано—всего, что, может быть, следовало бы и стоило бы сохранить, уберечь не удалось. Но удивляться надо не этому, разумеется, а тому, что, несмотря на ураган, пронесшийся с громадной разрушительной силой над всеми городами и весями бывшей России, все-таки столько вещей сохранилось и вновь собралось в музеях, которые были основаны во время Революции или только бесконечно разрослись благодаря ей. Непосредственным участникам всей проделанной работы даже не так видно, как чудесно это спасение памятников искусства и старины; но посторонние—иностранцы, например,—попадая в наши музеи, просто не верят своим глазам, что все это могло уцелеть. Нельзя не пожалеть, что у нас нет до сих пор хотя бы самой сухой фактической сводки данных о том, как спасали и охраняли культурные ценности в 1917 и след. годах. Архивы целого ряда организаций, сделавших очень многое, достоверно уже больше не существуют, а архивы других учреждений находятся неизвестно где, с каждым годом становится все труднее и труднее собирать разрозненные документы, с каждым годом изглаживаются и в памяти отдельных работников детали того, что было

47

пережито в эти страшные и упоительные годы Революции.

Наряду с практической работой на местах, велась во всех крупных культурных центрах и работа теоретическая. Ведь все музейное дело оказалось в новой политической и общественной обстановке совершенно новым, по существу: надо было сформулировать наново самые цели и основные задачи в достаточно убедительной для людей, никогда не думавших о музеях, форме, и соответственно с этим — надо было выработать и новые методы работы. Из обычного музееведения, как оно сложилось на Западе и в Америке, пригодными остались в революционной обстановке только рецепты и рецептики музейно-консерваторской работы и, разве что, экспозиционная практика — не больше! И в Ленинграде, и в Москве, и в Харькове, и, вероятно, еще во многих других руководящих центрах специалисты и общественники собирались, обсуждали, принимали постановления, постановления очень часто, конечно, не проводились на практике, потому что не хватало средств или потому, что и не следовало их проводить в жизнь, — какие только проекты не рождались в раскаленной атмосфере Революции! И очень-очень жаль, опять-таки, что протоколы всех тех музейных совещаний, которые созывались и высказывали то, до чего уравновешенные специалисты договариваются только в исключительной обстановке, нигде не собраны и, по всему вероятно, частью, по крайней мере, растерялись и погибли.

Генеральная линия, которую НарКомПрос взял с самого начала, выдерживается нашим

• 48

музейным управлением и по сей час, и нет оснований думать, что от нее в будущем придется отказаться: научные и художественные коллекции должны быть всеобщим, всенародным достоянием и должны находиться в распоряжении всех тех, кому они нужны. Были и до сих пор есть отклонения от этой линии: слишком ретивые музейщики хотят сохранить в неприкосновенности все то

старинное, что только дошло до нас, независимо от того, нужно ли такое сохранение комунибудь; слишком ретивые общественники хотят сохранить только то, что очевидно нужно „всем, всем, всем“; слишком ретивые хозяйственники хотят обратить в валюту все, за что дают деньги. Неразумное усердие и тех, и других, и третьих многое погубило: нельзя, чтобы мертвый хватал живого, и чтобы старина душила новую жизнь,—охране подлежит только то, что нужно в просветительных целях, а вовсе не все! и нельзя критерием в деле охраны делать уровень развития масс в настоящий момент — массы растут с каждым годом (для этого-то и совершена Революция!), и то, что сегодня доступно и нужно только немногим, то в скором будущем будет доступно и нужно „всем, всем, всем“; и если нельзя иммобилизовать в годы голода и разрухи громадные ценности, на которые можно накормить и одеть умирающих, то так же нельзя легкомысленно распродать все то, без чего массовое просвещение потерпит ущерб! Но в каком деле обходятся без увлечений и перегибов? и как было уберечься от увлечений и перегибов в деле новом, где теория разработана крайне слабо, и где

4

Музейное дело

49

Нет бесспорных положений? Суть не в увлеченьях и ошибках, которые были, и которые подчас совершаются и в настоящее время, а в том, чтобы добыть тот компас, который позволил бы во всех случаях находить хоть в дальнейшем правильное решение всех тех вопросов, которые возникают в деле охраны и музейного показа вещей, и такой компас мы, как будто, теперь уже имеем: вещи существуют не ради себя самих, а ради людей, и не ради владельцев, а ради общественности. Следовательно, музеи суть не хранилища вещей, а учреждения, где показываются те или другие вещи, имеющие просветительное значение.

Мы дали этот обзор зарождения и развития музейного дела вовсе не потому, что так уж повелось начинать с такого рода обзоров, а потому, что из всех вкратце намеченных фактов можно и нужно сделать некоторые выводы. Дважды на памяти истории совершился один и тот же процесс развития — на разных уровнях экономического и общественного роста, разумеется, но одинаково закономерно: начиналось дело со случайного и бессистемного скопления вещей, часто не имевших ничего общего между собою, а только по чему либо любопытных, продолжалось собиранием курьезов и тем или иным использованием их, приводило к разрастанию научной пытливости и кончалось просветительным показом, когда государственная организация объявляла все то, что было частным имуществом, всенародным достоянием и пользовалась вещами для того, чтобы воздействовать на воображение масс и

50

распространять определенные идеи. Из всего этого позволительно сделать вывод, что тут нельзя говорить о случайности и временности тех явлений, с которыми мы имеем дело сейчас. А это значит, что направление нами взято в общем исторически-верное, и что мы последовательно и твердо должны идти дальше по тому пути, по которому стихийно пошли с самого момента Революции. Нужны не самодовлеющие вещи, а нужен *показ вещей в массово-просветительных целях*.

Под этим углом зрения мы в предлагаемой книжке рассмотрим все наиболее острые вопросы музейного строительства.

51

§ 2. ТИПОЛОГИЯ МУЗЕЕВ

Раз музейные вещи собираются, сохраняются и показываются не ради них самих, а ради тех людей, которые из их рассмотрения могут почерпнуть нечто для себя ценное, то при устройстве музеев мы, ясно, должны исходить не от вещей, а от тех людей, для которых музеи существуют. Совершенно безразлично, с этой точки зрения, какого сорта вещи хранятся и показываются в каждом данном музее,—произведения ли искусства, или минералы, или образцы растительных и животных пород, или что угодно иное; совершенно безразлично, хранятся ли в закрытых помещениях мелкие отдельные предметы или ансамбли предметов, или государство использует в показательных целях целые здания или местности-заповедники. В том, что хранится для показа, хозяином является человек,

которому музейные экспонаты показываются; и от человека мы должны исходить, устанавливая типологию музеев. Люди по уровню своего развития и по своим потребностям различны, а потому различны должны быть и музеи.

Существует очень точная аналогия между музеем и книгой: и музей должен быть кни-

52

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

Типология музеев та же, что и типология книг: книги бывают научные, излагающие результаты специальной исследовательской работы одного ученого для других ученых; учебные, предназначенные для учащихся; популярные, рассчитанные на широкие круги читателей. В пределах каждой из этих групп можно различить множество подгрупп в зависимости от той или иной специфической категории просвещаемых: вузовцы, рабфаковцы, школьники 2-ой и 1-ой ступени, фабзайчики — для всех их учебники пишутся (и должны писаться!) совершенно разные, и популяризаторы должны учитывать различия между сельским читателем и городским, между более квалифицированным и менее квалифицированным. С такими же различиями и в музейном строительстве придется считаться: нельзя Эрмитажи устраивать в глухой деревне, нельзя школьный музей помещать в университете! Но основных типов музеев, требующих совершенно разных методов подбора и показа материала, мы различаем, все-таки, именно три — музеи научные

53

для специалистов, музеи учебные для учащихся всех категорий, музеи публичные для массового посетителя.

Может ли один и тот же музей одновременно удовлетворять потребностям и специалистов, и учащихся, и широкой публики? Ясно, что не может. В музее научном будет очень многое такое, прежде всего, что совершенно не нужно, не понятно, скучно и учащимся, и рядовой публике. Ученый, работая над тем или другим вопросом, нуждается не в кое-каких случайных и неполных обрывках подлежащего изучению материала, а в полных и всесторонних сериях предметов данного рода и вида. Только после того, как он установит совершенно точно пределы возможного разнообразия, ему удастся установить то однообразие, в котором сказывается закон и существо изучаемых явлений, и только когда определена норма, музейщик подберет те наиболее типичные предметы, которые нужно показывать учащемуся или массовому посетителю, чтобы он их запечатлел в своей памяти. Если ввести неподготовленного человека в специально-научный музей, он, как говорится, за деревьями не увидит леса и среди множества козявок, мушек, таракашек не приметит слона. Поэтому естественно, что собрания, которые представляют самый животрепещущий интерес для специалистов, нагоняют тоску на публику, зачастую не подозревающую, что существуют те проблемы, над разрешением которых трудятся ученые, и публика складывает разные смешные анекдоты про чудаков-специалистов, занятых непонятным крохобор-

54

ством- И даже учащийся, которому только еще предстоит проникнуть в понимание вот этих самых 'проблем, потеряет всякую путеводную нить и всякую надежду разобраться в чем либо, если сразу увидит все факты во всей их трудно обозримой сложности. Устраивать специальный исследовательский музей для публичного показа — опасная организационная ошибка!

Такою же опасною организационною ошибкою было бы и устройство учебного музея в качестве публичного: музеи требуют затрат, затраты эти можно считать производительными только в том случае, если просветительная цель будет достигнута, т. е. если народ будет ходить в музей, — а массовый посетитель не станет ходить в учебный музей, потому что ему там будет скучно: в музей не ходят, чтобы учиться азбуке или чтобы систематически прорабатывать тот или иной вопрос! Методы школьного обучения не совпадают с методами внешкольного просвещения. В музей широкие массы ходят в нерабочее время, в дни отдыха, для — пусть культурного! — развлечения. С этим надо считаться.

Но, может быть, публичные музеи могут заменить научные и учебные? Ни в какой мере! И

научный работник, и учащийся могут и должны ходить в публичные музеи — но на правах рядовой публики, а не для своей специальной работы; как специалистам, им там делать нечего.

Научный музей должен быть одновременно и лабораторией производимых исследовательских работ, и архивом уже произведенных исследований. В качестве лаборатории он необходим при любом значительном публичном музее, и при всех больших публичных музеях научные коллекции, не предназначенные вовсе для широкого показа, фактически и существуют, под названием „запасов“, „вспомогательных коллекций“, З^{ис}ИепзатЪпдеп. Почему это так, нетрудно показать на примерах.

В Эрмитаже, положим, выставлены знаменитые картины Рембрандта. Массовый посетитель смотрит на них сначала, как на произведения чуждого ему и не совсем понятного искусства; непосредственно они на него не действуют, как ни велик художник, просто потому, что всякие художественные ценности относительны и субъективны, и всякое художественное произведение воспринимается каждым и всяким лишь постольку, поскольку он к их восприятию внутренне подготовлен, поскольку они ему созвучны. На помощь посетителю музея приходит руководитель (такие руководители настолько необходимы, что там, где никакой политпросветской организации еще нет, безработные добровольцы — в том числе и пресловутые итальянские „чичерони“ — берутся провожать путешественников по картинным галереям и всяким иным достопримечательностям, истолковывать своими словами все то, что путешественники и сами, как будто, видят, и своею болтовнёю помогать пониманию, т. е. усвоению видимого). Что должен делать добросовестный руководитель? Прежде всего, он должен сам добиться понимания того, что он показывает. В применении к Рембрандту, он должен знать его учителей, его современ-

56

ников, его учеников, чтобы хорошо чувствовать, что у Рембрандта существенно, и что несущественно; он должен знать альбомные наброски Рембрандта и его эскизы, для того, чтобы уяснить себе, как работал Рембрандт, как зарождались живописные его идеи; он должен знать всего Рембрандта, для того, чтобы определить место каждой данной картины в его творчестве. Массовому посетителю Эрмитажа вовсе не интересно, чтобы ему были показаны, кроме Рембрандта, еще и все те материалы, на основании которых ему преподносится то или другое толкование; но где-то эти материалы должны быть доступны руководителю, чтобы он не фантазировал о Рембрандте и не нес всякую чепуху, а имел право думать, что делает доброкачественную просветительную работу. И конечно же, Эрмитаж счастлив, если ему удастся приобрести ту или иную картину из окружения Рембрандта, которую он никогда в своей картинной галерее не выставит, потому что она только бы засорила эту картинную галерею, — счастлив потому, что картина эта нужна, как исследовательский материал, без которого эрмитажные сокровища использованы быть не могут.

Другой пример. Французский нумизмат Морис сделал целый ряд чрезвычайно важных открытий в области истории императора Константина и всей эпохи начала IV века на основании монет этого императора. Чтобы дойти до своих выводов, Морис должен был иметь в своем распоряжении и мелочно-тщательно сличать между собою сотни и сотни потертых монет, которые одна от другой зачастую отли-

57

Р

чаются всего-только какоюнибудь одною буквою или звездочкою, черточкою, точкою, т. е. такими пустяками, которых непредупрежденный человек или вовсе не заметит, или, даже заметив, не сумеет оценить. Ясное дело: коллекция медяков, собранная и обработанная Морисом, имеет огромную научную ценность и должна быть самым бережным образом хранима — она содержит доказательства для правильности выводов ученого; но показывать ее кому бы то ни было, кроме как специалисту, который бы захотел проверить работу Мориса, совершенно незачем. Коллекция Мориса должна быть сдана в архив, из которого ее можно было бы в любую минуту извлечь, но где она занимала бы как можно меньше места и требовала бы как можно меньше ухода.

Научный музей есть лаборатория, в которой — иногда многими годами! — подбирается материал, необходимый для очередных научно-исследовательских работ; и научный музей есть архив, где хранятся непоказные вещественные доказательства, которые просто должны

„быть". Ни в лабораторию, ни в архив широкую публику, в ее же собственных интересах, нельзя пускать, да и незачем—широкой публике там делать нечего.

Научный музей, конечно, ни на какую всеобъемлющую полноту претендовать не может. Если бы ктонибудь вздумал собрать в одном месте все те бесчисленные вещи, которые могут понадобиться для всех возможных, разработанных, разрабатываемых и в будущем подлежащих разработке научных проблем, он бы никогда не смог довести свое предприятие до конца и

затерялся в океане вещей. Научный музей должен стремиться к полноте лишь в области ограниченного круга вопросов, которые должны разрабатываться один в непосредственной связи с другими и разрабатываться данным ученым или коллективом ученых, связанных с музеем. Материалы научного музея отнюдь не должны быть все смонтированы и выставлены для обозрения— совершенно достаточно, если они хранятся в целости и в образцовом порядке, но непременно так, как уже было указано: занимая как можно меньше места и требуя минимального ухода. Раз научный музей существует именно и только для ученых специалистов, все в нем должно быть приурочено к их потребностям: необходимы рабочие кабинеты, где бы каждый работник мог разложиться, и где бы он мог, если того требует производство работы, устроить даже на время выставку своих материалов, извлеченных из обычных хранилищ; необходима и специальная библиотека по всем связанным с производимой исследовательской работой вопросам (библиотека эта вовсе не должна быть непременно постоянной и принадлежать именно данному музею — она может быть составлена из книг, на время работ позаимствованных из всевозможных иных библиотек); необходимы фотографическая, чертежная, реставрационная, слепочная и пр. мастерские, в которых по ходу дела может представиться нужда.

Ясное дело, что научные музеи могут быть чрезвычайно различны и по размерам, и по значению, в прямой зависимости от количества и квалификации сосредоточенных в них науч-

59

ных работников. В крупных центрах исследовательской мысли научные музеи естественно разрастутся в целые самостоятельные институты с многочисленными сотрудниками и аспирантами, в других местах им придется удовольствоваться ролью второстепенных придатков учебных и публичных музеев. Ниже будет показано, что всякий музей, к какому бы он ни принадлежал типу, может действительно жить лишь при условии, чтобы исследовательская работа в нем велась, хоть в самых скромных размерах, если не самостоятельно, то по заданиям более мощных музеев. Самостоятельные научные музеи не могут и не должны быть организованы повсюду; но научные отделы, собирающие не показательный, а чисто документальный материал научного значения, могут и должны быть при всяком музее—иначе центральные научные учреждения окажутся висящими в воздухе и должны будут тратить время и силы на работу на местах, что неэкономно и нецелесообразно. Научные музеи должны образовать некую „сеть", в которой каждый музей работает не кустарно, не анархически, а по общему плану и систематически-организованно.

Полнота научных музеев совершенно иная, чем необходимая полнота музеев учебных. Ибо учебные музеи обслуживают учащихся и должны быть строго приспособлены к нуждам того учебного заведения, при котором они состоят. Преподаватель, который только на словах должен рассказывать учащимся о тех предметах и явлениях, с которыми учащиеся должны ознакомиться, находится, явно, в очень тяже-

60

лом положении: если ему даже удастся заставить своих слушателей сделать чрезвычайное усилие воображения и на основании словесных описаний и, в лучшем случае, книжных иллюстраций представить себе все то, о чем идет речь, преподаватель, все-таки, никогда совсем уверенным быть не может, что представление соответствует действительности и достаточно ярко, чтобы запомниться. Особенно ученики средней школы, находящиеся еще в том возрасте, когда человек мыслит по преимуществу конкретно, нуждаются в том, чтобы им не только говорили о вещах и о явлениях, а давали в руки эти самые вещи и предоставили возможность непосредственно наблюдать—еще лучше: вызывать—описываемые явления. Это настолько очевидно, что даже в схоластической нашей до-революционной школе, где только было возможно, устраивались физические и иные кабинеты и лаборатории, хотя бы по естествоведению. То, что в школе до-революционной

было только намечено, в советской трудовой школе должно быть широко развито," т. е. 1) быть распространено с естествоведения на все другие „предметы", входящие в программу преподавания и допускающие конкретный показ вещей и явлений, и 2) перестать быть привилегией некоторых особо хорошо обставленных столичных школ, а сделаться обязательным во всех школах. Революция резко осудила, с первых же дней, до-революционную школу с ее установкою на мертвую словесную зубрежку и провозгласила новый педагогический принцип—активности учащихся, активности не только общественной, но и учеб-

61

ной, конечно. При нашей бедности, общественная активность естественно сразу выдвинулась на первый план, ибо ее осуществление не требовало непосильных затрат, давая сразу, вместе с тем, значительные политические результаты. Теперь пора самым настойчивым образом осуществлять и учебную активность — не все новыми изменениями официальных программ, а последовательным развитием показа вещей и явлений: при всякой школе 1-ой и 2-ой ступени, при всякой школе общеобразовательной и специально - профессиональной должны быть непременно устроены свои учебные музеи, в которых бы фактически велись занятия, и где бы учащиеся могли не только посредством зрения, но (когда надо) и посредством осязания и всех прочих чувств знакомиться с вещами и явлениями. И если на такие музеи придется затратить деньги — то надо затратить деньги: ибо деньги, затраченные на правильную постановку учебного дела, государству возвращаются громадную экономией, которая получится от уменьшения головотяпства, невежества, бесхозяйственности недостаточно подготовленных бедною школою работников. Опыт последних лет, когда к высшей школе предъявляются все большие и большие требования, а она им не может удовлетворить, потому что из средней школы получает негодный человеческий материал,—этот опыт неотвратимо приводит к тому, чтобы мы позаботились и о школе 1-ой и 2-ой ступени, наконец, и перешли от слов к делу. Надо, впрочем, сказать, что, если строго придерживаться принципа „вещи не ради вещей, а ради людей", то и расходы, связанные со

62

Школьными музеями, окажутся, вероятно, не очень страшными. Ибо полнота учебного музея, конечно, совсем иная, чем полнота музея научного. В научном музее—тема ограничена и узка, но зато все, что относится к теме, должно быть добыто, чего бы это ни стоило: наукою нельзя заниматься кустарно и какнибудь! В учебном музее, напротив, охватывается та или иная обширная область изучения, но представлена она должна быть только материалами, имеющими существенное значение,—там должно быть только то, что ученику полагается действительно усвоить и запомнить на всю жизнь, а вовсе не только к зачету. От до-революционной школы наша трудовая школа унаследовала чудовищную лоскутную многопредметность программ, раздирающую на ряд разрозненных „специальностей" то, что должно усваиваться как единая система знаний в диалектической связи и взаимодействии: у нас и сейчас география, геология, ботаника, зоология, антропология, история „излагаются" не вместе, а отдельно, а потому запоминаются плохо... но мы так глубоко погрязли в нелепых предрассудках прошлого, что самая возможность правильного единства преподавания у нас отрицается: разве можно требовать от одного учителя, чтобы он знал столько „специальностей"! т. е. чтобы каждый учитель действительно знал все то, что должен знать каждый ученик! Но мало этого: именно потому, что у каждого преподавателя есть своя специальность, за пределами которой он ничего и знать не обязан, эта специальность в его сознании чрезмерно разрастается, и он очень

63

Плохо отделяет основное и существенное от подробностей и частных и требует от учеников, чтобы и они хорошо запомнили эти подробности и частности, — а ученики за подробностями и частностями не видят и не усваивают основного и существенного. Учебно-показательный музей вовсе не должен быть устроен непременно „по последнему слову науки": не только минералогические, ботанические и зоологические и т. д. коллекции в основном могут быть собраны самими учениками на месте, но и целый ряд физических приборов может быть изготовлен ими же, особенно если (что совершенно необходимо, и к чему мы, разгрузив учеников хоть немного от напрасной зубрежки путем рационализации преподавания, непременно придем) удастся наладить при школах работу столярных,

токарных, слесарных и пр. мастерских, воспитательная ценность которых не может быть переоценена. Если, кроме того, все школьные музеи Союза или, хотя бы, только РСФСР связать в сеть и установить между ними обмен коллекциями и самодельными приборами (для этого вовсе не надо учреждать особую канцелярию), то расходы на естественные музеи не будут чрезмерными. Если в области естественных наук нам надо только развивать то, что наметилось уже до Революции, то в новой области преподавания— в обществоведении—нам надо выработать новый тип учебно-показательного музея. В настоящее время преподаватели обществоведения обычно совершенно пренебрегают показом вещей, а потому такая изумительно наглядная вещь, как исторический материализм, например, для уче-

64

ников превращается в абстрактную словесность, которую с превеликими усилиями зубрят по книжке. Вот тоже еще наследие до-революционной школы! До-революционная школьная история признавала исторически значительными только деяния и функции людей правящих каст—жрецов и воинов, которые были и законодателями, и администраторами; а все виды труда и творчества, всю „материальную" и „духовную" культуру, или совершенно игнорировала, или удостоивала лишь попутных упоминаний (искусство), или, в лучшем случае, выделяла в особый „предмет" (история русской литературы)... у учеников, естественно, никакого представления о единстве и закономерности исторического процесса не получалось, и всеобщая связь и взаимная (диалектическая) обусловленность всех проявлений исторического процесса совершенно затемнялась. В наше время, казалось бы, преподаватель заинтересован именно в обратном: ученик именно должен усвоить, что суть исторического процесса— в развитии производительных сил, в постоянных изменениях производственных отношений, в соответственном росте всей культуры, а отнюдь не в событиях и личностях, которые для хода исторического процесса имеют решительно второстепенное значение. Но старые привычки непобедимы: мы так привыкли везде и во всем не исследовать вместе с детьми предметы и явления, а долбить им, точно катехизис, уже готовые результаты исследования, т. е. в преподавании итти не естественным для пытливого мышления путем от наблюдаемого конкретного частного к отвлеченному общему, а именно от

Музейное дело

65

неизвестно как полученного общего к фактам, которые привлекаются лишь в качестве иллюстраций к абстрактным общим положениям,— что даже в новом предмете преподавания, в обществоведении, всю программу строим догматически. Конкретно в вещах и изображениях вещей может быть показан только исторический процесс, особенно если его не отдирают насильственно от географии и прочих естественных наук; на этом материальном базисе можно строить абстракции политэкономии, на этом фоне станет понятною, близкою, нужною, сама собою разумеющеюся история револуций, вся та „политграмота", которая сейчас уже стала зловещим пугалом для школьника и усваивается чисто внешне, на память, словесно. Но нам-то ведь нужно не терминологическое знание, а подлинное!

В учебном обществоведческом музее должен быть показан человек, как „гоо ро!Шкоп, не только общительное животное, но и до такой степени общественное животное, что только в обществе и может обособляться, как самостоятельная единица". С того момента, когда зверь изобрел первое искусственное орудие и стал человеком, и до наших дней должны быть показаны те последовательные ступени роста производительных сил, усложнения производственных отношений, развития всех видов культуры, по которым человеческая общественность восходит от необходимости к свободе, не по пологой дорожке и непрерывно, а по ступенькам и последовательно. Чтобы это показать, в учебном музее вовсе не нужно собрать непременно уника, за которые нужно уплатить

66

тысячи и тысячи рублей. Наша страна так бесконечно богата остатками и палеолита, и неолита, что во многих местностях показательные коллекции могут быть составлены без всякого ущерба для научной археологии силами самих учащихся; а где древности на поверхности земли не валяются, они могут быть получены путем обмена—ни палеолитические кремешки, ни неолитические глиняные черепки не являются драгоценностями! А все то, что нужно сверх кремешков и черепков, все то, что делается из

дерева и других растительных и животных материалов, может быть собрано в нашей живой действительности в любых количествах на нашем севере и востоке и, опять путем обмена, поступить в пользование и тех школьников, которые живут в промышленных, передовых районах. Модели земледельческих орудий (сохи!) или охотничьих приспособлений или станков (ткацкого, например) могут быть изготовлены в школьной мастерской руками самих учеников. Покупать придется лишь репродукции (фотографии, олеографии, слепки и т. д.) произведений высших уровней культуры и творчества, и на это надо затратить кое-какие средства. Но раз учебные музеи получают всеобщее распространение, то можно будет правильно организовать и производство соответствующих экспонатов—пособий, по особому стандартному плану и списку, и тогда стоимость обществоведческого набора не должна быть чрезмерною. Во всяком случае, на Западе, где учебные исторические музеи—хотя и совсем не такие, какие нам нужны в СССР по обществоведению!—существуют давно, фабрикации наборов

67

экспонатов занимаются частные фирмы и находят, что это дело достаточно выгодное.

Я говорю пока только об учебных музеях для общеобразовательной школы. Само собою разумеется, что в музеях нуждаются и все прочие виды низшей, средней, высшей школы, по специальностям. Незачем подробно останавливаться на всех возможных разновидностях. Но необходимо сказать несколько слов о некоторых из них, наиболее часто дающих повод к недоразумениям,—о музеях „чистого" и „прикладного" искусства при художественных и художественно-промышленных техникумах и ВУЗ'ах: тут слишком часто не вещи для человека, а человек для вещей!

Беда тут в том, что такого рода художественно-показательные музеи имеют свою традицию, восходящую еще ко временам Скварчоне: когда художники Ренессанса доросли до постановки тех художественных проблем, которыми преимущественно увлекалось античное искусство, они, естественно, захотели использовать весь тот творческий опыт, который был накоплен прославленными предшественниками, и собирали и изучали памятники старины как образцы для собственной своей работы. С тех пор так и повелось, что начинающих художников учат на примерах „великих мастеров", и художественные собрания почти обязательны в школах, где обучаются художники. И художественно-промышленные собрания образцов имеют свою традицию, восходящую, правда, к несколько менее давним временам: XIX век не выработал своего декоративного стиля, а чисто-эклектически заимствовал свои формы

68

из прошлого, возрождая то готику, то рококо, то барокко („модерн"), то стили всевозможных Людовиков, и „знание стилей", т. е. умение подделаться под любой исторически отживший стиль, стало обязательным для художника-декоратора, который, следовательно, должен был иметь возможность изучить все эти стили. Времена изменились: особенно ярко—в СССР, менее ярко—в Западной Европе и в Америке, но социальная Революция пришла и разбила и разбивает старые формы жизни, а вместе с ними—и старые формы искусства. Для нас уже нет „классических" (т. е. школьно-образцовых, классных) произведений искусства, которым можно и следует подражать. Абсолютно-великих мастеров мы не признаем: велик тот мастер, который в совершенстве выразил свою эпоху, свой народ, свой общественный класс,— велик для своей эпохи, для своего народа, для своего класса и для родственных эпох, народов, классов, но не для всех! Пракситель велик для Греции IV и III веков до нашей эры, велик и для Европы эпохи Возрождения, но никак не для Византии, например, и если бы Византия вздумала заставлять своих начинающих художников учиться у Праксителя, она бы этим оскопила самое себя и лишила бы себя возможности сказать в искусстве свое собственное слово. Хороши или плохи наши художники, выдвинутые и выдвигаемые пролетариатом и стоящие перед задачей выразить то, что имеет сказать переживаемая нами эпоха, — особый вопрос; несомненно, что они—наши, т. е. что у них то общественное содержание и то отношение к жизни, какие свойственны людям,

69

пережившим Революцию; и мы ничего не выиграем от того, если мы возьмем их в тиски и заставим повторять зады Рафаэля или Тициана, лишив их тем самым возможности быть людьми XX века.

Из всего этого следует, что учебные художественные музеи или вовсе не нужны, или нужны сейчас для чего-то совершенно другого, чем во времена Скварчоне. Может быть, они вовсе не нужны? Об этом вопросе именно в Ленинграде и именно в настоящее время много спорят, так как ректор Академии Э. Э. Эссен. взял на себя инициативу широко развернуть никому до того не доступные, накопленные десятилетиями художественные коллекции, привести их в систему и порядок и существенно их пополнить. Академия художеств в настоящее время обладает чудесным художественно-учебным музеем, каких немного, и который может обслуживать далеко не только академический ВУЗ. Нужен ли такой музей? для чего нужен? как его устроить, чтобы он был нужен? Об этом стоит подумать, не потому, что важен именно данный музей, а потому, что на этом типичном примере можно получить выводы, существенные для многих других аналогичных учреждений.

Прежде всего, нужно устранить тень Скварчоне: какой может быть разговор об образцах для подражания, раз в музее представлено все искусство (фактически, конечно, имеются значительные пробелы, но они могут и должны быть со временем устранены!). Ведь не придет же никому в голову обвинить устроителей морского исторического музея в том, что они

они

70
рекомендуют в XX веке- копировать те каравеллы, на которых Колумб открывал Америку! Самый заядлый реакционер из исторического музея живописи вынесет только одно нраво-учение: что искусство никогда не оставалось неподвижным и неизменным, что на каждом новом уровне развития производительных сил искусство наново перерешало все стилистиче-ские проблемы, и что посмертная слава художника есть лишь отдаленный отблеск благодарности современников. Всякий студент Академии художеств, поработав в учебном музее Академии, убедится в том, что нет бездарнее художника, чем подражатель, и что никакие иновре-менные и иноземные знаменитости ему не указ.

Это, конечно, уже хорошо, ибо всякому человеку свойственно желание не самому творить новое, а ходить по проторенной дорожке и садиться на готовенькое. Но этого не доста-точно: музей может и должен дать больше! Устроители музея, чтобы добиться большего, могут пойти по двум направлениям: создать т. н. „музей художественной культуры" или, не ограничиваясь узко профессиональными интересами, попытаться продемонстрировать весь исторический процесс, поскольку он выразился в искусстве. В музее художественной культуры искусство рассматривается не как социальный факт, а как чистое мастерство: шаг за шагом прослеживается рост технических умений и навыков и средств, совершенствование стилистических приемов, и если в таком музее и присутствует история, то очень своеобразная, идущая по „верхам" достижений и совершенно игнорирую-

71

щая „эпохи упадка". Попытки по такому принципу строить экспозицию делались не раз, и сейчас многие желали бы, чтобы музей Академии развивался именно в этом направлении. Э. Э. Эссен, однако, не согласен. Дело в том, что в искусстве-то ведь нет безотносительного совершенства, к которому надо восходить по непрерывно поднимающейся дорожке: развитие идет не только по пути созидания, но и по пути разрушения -созданного, и трудно даже сказать, что важнее в каждую данную эпоху— созидание или разрушение, трудно сказать также, что труднее. Музей художественной культуры, в котором студент-художник усвоит весь арсенал уже испытанных стилистических и технических приемов, чтобы не тратить сил и времени на открытие давно открытых Америк, конечно, принесет свою пользу; но не превысит ли эту пользу тот вред, который принесет извращение исторической перспективы? И не следует ли художественный учебно-показательный музей поэтому строить в таком направлении, чтобы студент, изучив пройденный уже искусством путь развития, ясно увидел, куда этот путь поведет в дальнейшем?

Тот музей, который частью уже оборудован и развернут, частью только еще разворачивается в залах Академии художеств, составил с течением ряда десятилетий стихийно, а не планомерно. Поэтому в нем есть элементы и музея образцов для подражания в духе Скварчоне, есть элементы любительской коллекции (все собрание гравюр не влито органически в музей, а выставлено совершенно отдельно, как старинный саЫпе1: сГез^атрез! — т. е. остается вне

72

обще - исторического плана), есть элементы публичного музея. На этих последних следует остановиться именно в настоящей главе, посвященной типологии музеев. Широкой публике, вообще говоря, нечего делать в музеях учебных, ибо в этих последних непременно и должно иметься налицо многое такое, что публике вовсе не нужно, и не должно быть многого такого, ради чего публика устремляется в музеи. Исторически-ценное может не быть художественно-ценным для широкой публики XX века; и, наоборот, художественно-ценные произведения искусства, чрезвычайно много говорящие публике, могут представлять весьма посредственный исторический интерес. Методы проработки материала—иные в учебном музее, предназначенном для планомерного обучения студентов, и иные в публичном музее, где каждый смотрит, что хочет и как хочет.

Поясню на примере. Из всего древнего искусства широкой публике требуется лишь то, что создано Элладой классической—т. е. V и следующими несколькими веками. Но студенту, который должен изучить весь исторический процесс, надо показать и искусство древнего Востока (оно, кстати, в музее Академии отсутствует вовсе, и для него даже на будущий прирост не оставлено никакого свободного места, точно история искусства началась с Греции!), и, уж во всяком случае, начатки эллинского искусства—почти бесформенные древнейшие милетские статуи Бранхидов, высокоархаические „аполлоны" и т. д.; надо им показать и чрезвычайно поучительный конец эволюции, безнадежное вырождение классиче-

73

ского мастерства в поздне-эллинистическую и древне христианскую пору. Для того, чтобы все это показать—и нарощение, и расцвет, и погибель,—для этого вовсе не требуется полностью собрать и выставить в огромных залах огромного музея все сохранившиеся до нашего времени обломки античных статуй: неопытные учащиеся, которые ведь только начинают разбираться в стилистических приметах, просто потонули бы в безбрежном море художественного материала, не были бы в состоянии уловить именно тот процесс, который они должны уловить. В тех залах по циркулю Академии, где выставлена греческая скульптура в слепках, не слишком мало, а слишком много материала, и этот материал очень неравномерно освещает разные моменты развития—тут сказался Скварчоне! Учебный музей должен хранить лишь наиболее характерные и типичные для каждой фазы изучаемого эволюционного процесса произведения искусства; но зато эти наиболее типичные произведения, избранные знатоками-специалистами, непременно должны наличествовать все; и так как на все существующие и долженствующие существовать учебные музеи оригиналов, явно, хватить не может, то учебные музеи должны быть музеями слепков и копий и моделей—прямая противоположность музеям научным, которые, как правило, должны быть музеями подлинников и допускать воспроизведения только в качестве подсобного материала там, где оригиналов не достать, или где они, по ходу работы, вовсе и не требуются.

Учебные музеи, разумеется, не должны быть запретными для широкой публики—для той ее

74

части, которая желает учиться. Было бы совершенно нецелесообразно ставить в какое-то особо привилегированное положение одну молодежь, лишая всех тех, кто в свое время учился при менее благоприятных условиях, или кто учился какой либо иной специальности, возможности пополнить свое образование. Но такое пополнение своего образования в учебном музее осуществляется в порядке учебной же и дисциплины: посетители учебного музея не могут быть предоставлены самим себе—учебный музей немислим без правильных курсов популярных лекций, доступных всем желающим, лекций, в которых бы ярко выступала та идея, которая положена в основание всего устройства данного музея.

Еще одно замечание по поводу музея Академии художеств. Специалисты-профессионалы XIX века имели привычку отдирать одно искусство от других, рассматривать отдельно, например, историю скульптуры или живописи или архитектуры. Поскольку они стояли на эстетической точке зрения, они, по-своему, были правы. Но мы-то стоим на иной—на социологической—точке зрения; мы-то обязаны рассматривать сами и показывать другим явления не в метафизически самодовлеющей изоляции, а в диалектической связи. Мы уже совершаем некоторое насилие над фактами, изолируя в художественном учебном музее памятники истории пластических искусств от всех прочих памятников материальной

культуры; было бы совершенно непростительно, если бы мы вздумали отирать еще „чистое" искусство от „прикладного", т. е. бытующего, искусства,

/

75

или если бы мы захотели разрознить живопись, скульптуру и архитектуру. Академические собрания когда-то собирались (опять, конечно, традиции Скварчоне!) именно разрозненно: только „чистое" искусство и только по специальностям. При устройстве нынешнего музея совершенно правильно „архитектурный музей", музей слепков и собрание живописных копий слиты воедино, „декоративные" образцы выставлены рядом с „сюжетными композициями". Дух Скварчоне сказывается, однако, в неравномерности распределения материала: в греко-римском отделе очень много слепков со статуй и очень мало архитектурных чертежей и моделей, а античная живопись вовсе, можно сказать, не представлена, тогда как для других эпох в образцах живописи нет недостатка, но мало скульптур, или преобладают документы по истории архитектуры, и не дается достаточного представления о живописи и скульптуре. Разумеется, это отмечается здесь не в упрек устроителям музея, которые выставили, что имели; но для будущего собирательства надо иметь в виду, где слабые места-

Говоря о научных музеях, мы выше сказали, что в какой-то мере всякий музей должен быть исследовательским, если он хочет жить и быть общественно-полезным музеем, а не только складом вещей, кунсткамерой. Для учебных музеев всем только что сказанным вот-эта сторона работы достаточно выяснена. Раз учебный музей не просто показывает вещи, а показывает при посредстве вещей некоторую теорию, он в большинстве случаев в самом отборе экспонатов не может не быть резуль-

76

татом именно исследовательской мысли. Ни в одной науке мы ведь не имеем окончательно и незыблемо установленных и во всех частностях разработанных теорий. Особенно далеки мы от таких теорий в области обществоведческих наук, где диалектический материализм, устанавливая общий принцип, дает широкий простор в оценке частных- Исторический процесс в целом так же, как исторический процесс в любой ограниченной сфере человеческой деятельности (напр., в искусстве), вовсе до конца не разгадан, и „мнения" отдельных научных работников очень далеко расходятся чуть ли не по любому частному вопросу. Кто устраивает учебный музей должен предварительно посчитаться со всеми этими „мнениями", должен очень осторожно выдвигать на первый план то, что, по возможности, является бесспорным, должен намечать разрешение спорных вопросов, должен уметь оставлять открытыми вопросы, которые кажутся на данном уровне развития науки неразрешимыми. Устройство учебного музея—дело очень ответственное и трудное.

Что касается методов экспозиции учебных музеев, надо сказать следующее: в отличие от научных музеев, в которых выставка является временным исключением, учебный музей должен быть постоянною выставкою с ограниченным, но неизменным составом экспонатов. При учебном музее обязательны аудитории, снабженные проекционными фонарями и достаточными наборами диапозитивов, обязательна библиотека-читальня, снабженная основными пособиями по представленным в каждом дан-

\

77

ном музее отраслям науки, а также альбомами фотографий, чертежей и пр., которые позволяли бы посетителю музея тут же дополнить свои знания по тем вопросам, которые его заинтересовали. Но не во всем этом, в конце концов, суть дела, а в самом музее, в самих вещах. Эти вещи, в определенном порядке и выборе, должны запечатлеться прочно и точно в памяти учащихся. Для этого совершенно недостаточно запереть эти вещи в особой зале или в ряде особых зал, куда учащийся попадает лишь по особому случаю и изредка. Такого торжественного музея не стоит и заводить: учебный музей не должен быть роскошью, а должен быть хлебом насущным, он должен быть местом учебы, обычным местом нормальной работы учащихся. Вся школа должна быть превращена в сплошной музей. Если уж нельзя совершенно отказаться от этих ужасных „классов" с их орудиями пытки—партами, принуждающими сидеть неподвижно детей наиболее моторно-активного возраста, то надо, во всяком случае, ограничить сидение на партах некоторым (по возможности малым) максимумом и ни в коем случае не запирают такую-то группу детей на все учебное время в такой-то комнате: всякий урок проводится в соответствующем „кабинете", где бы всякий ученик, даже и весьма рассеянно внимающий словам преподавателя, сам того не замечая и чуть ли не против воли, учился, разглядывая выставленные экспонаты. Эти экспонаты

должны быть теми вехами, по которым направляется ход мыслей; они должны стать теми центрами притяжения, вокруг которых группируются все

78

приобретаемые знания систематизованными сгустками. Словесные знания улетучиваются, когда миновала страдная пора зачетов; конкретные знания, усвоенные в виде образов, а не отвлеченных понятий, остаются надолго и подлинно обогащают человека.

Все это относится вовсе не только к школьникам 1-ой и 2-ой ступеней, но и к студентам техникумов и ВУЗ'ов. Лекции плохо посещаются не потому, что все профессора плохо читают, а потому, что нельзя без конца сидеть на неудобных партах и слушать—слушать—слушать! Мы увлекаемся проекционным фонарем, и конечно, проекционный фонарь много лучше, чем ничего или чем фотографии и таблицы, идущие по рукам и не дающие слушать и следить за мыслью лектора: при работе проекционного фонаря хоть все слушатели одновременно видят то, о чем говорится в лекции; но огромный недостаток проекционного фонаря заключается в том, что у слушателей нет времени хорошенько рассмотреть, что им показывают (у одного работа восприятия и усвоения идет скорее, у другого медленнее, а профессор всегда торопится, потому что ему незачем терять время на ожидание, пока и наименее подготовленный студент все понял), и кроме того — фонарь не дает возможности повторить и закрепить виденное. Когда работает фонарь—темно, и нельзя делать себе заметки, зарисовки, а если, все-таки, ухитриться делать заметки, то некогда рассматривать экран... Фонарь, если он не дополняет тот материал, который постоянно находится в распоряжении учащихся в учебном музее, а пред-

79

Назначен для того, чтобы заменять учебный музей,—вещь не полезная, а часто вредная с педагогической точки зрения. Учебный музей в высшей школе не менее, а пожалуй—более необходим, чем в школе нисшей и средней, ибо студент менее находится под непосредственным воздействием и контролем профессора, чем школьник, более имеет возможности сдавать зачеты „на арапа“, т. е. чисто внешне и на кратчайший срок запомнив то, что от него потребовалось „по курсу“; и студент более непосредственно вреден своим невежеством, когда, после некоторого количества сданных „на арапа“ зачетов, приступает—уже под видом специалиста!— к практической деятельности. О вопросах педагогики 1-ой и 2-ой ступеней существует целая литература; и если мы в большинстве случаев и бываем слишком бедны для того, чтобы чтонибудь в действительности сделать для облегчения школьникам их тяжелого труда, то мы хоть знаем, что надо было бы сделать, и когда настанут лучшие времена, несомненно многое и будет сделано; о педагогических приемах для высшей школы мы обычно очень мало думаем—а эти вопросы, между тем, заслуживают самого пристального внимания. Для студентов-естественников существуют повсюду кабинеты с показательными коллекциями и приборами; для студентов-обществоведов существуют в лучшем случае библиотеки во всяких „исторических“ и „экономических кабинетах“, а рядовые „лекции“ читаются в холодных и пустых комнатах, где ничего нет, кроме беленых стен и неудобных все тех же парт. Хоть бы карты по стенам развесили, чтобы

80

уменьшить поголовное географическое невежество!

Теперь о публичных музеях. Специалист в научно-исследовательский музей стремится, потому что там есть материалы для его работы; учащийся в учебном музее будет проводить время, если все занятия, ради которых он находится в учебном заведении, будут вестись в музее; а публика пойдет в музей, конечно, лишь в том случае, если ей там будет „интересно“. Широкая публика очень неразборчива в своих поисках „интересности“: на Западе наряду с государственными и общественными публичными музеями существуют во множестве музеи — „паноптикумы“, содержимые частными предпринимателями в целях извлечения доходов, и достаточно посетить великолепнейший государственный музей, на который тратятся громадные деньги, и где работают ученейшие специалисты, а оттуда пойти в убогий музей восковых фигур и всяких диковинок, чтобы убедиться, что симпатии широкой посетительской массы отнюдь не на стороне государственного музея, какие бы там первоклассные экспонаты ни были выставлены, а на стороне паноптикума. Почему? Да потому, что содержатели паноптикума заботятся о своей публике: покажут и портрет новой модной знаменитости — поэта, изобретателя, кулачного бойца, государственного деятеля, покажут и

сенсационного уголовного преступника, и тут же дадут галерею знаменитых красавиц от Семирамиды до гаремной султанши, кабинет пыток со всеми приборами средневекового застенка, „анатомический" кабинет, где гимна-

6 Музейное дело

81

аисты смогут научиться всем тем секретам, которых они еще в натуре не наблюдали, и т. д. Оттого, что мы будем возмущаться такою игрою на „низменных инстинктах", ничего не изменится. Не возмущаться надо, а надо все это учесть и соответственно с этими наблюдениями действовать: чтобы бороться с вредным паноптикумом, надо сделать полезный музей. Если государство затрачивает средства на содержание и пополнение публичных музеев, то, конечно) не для того, чтобы только можно было похвастать своею культурностью, а для того, чтобы эти музеи делали какую-то определенную и общественно-нужную работу, т. е. не для того, чтобы в музеи ходили единичные чудаки, почему либо интересующиеся тою наукою или тем искусством, которое там показано, а для того, чтобы в музеи устремлялись массы. С точки зрения государственной музеи или должны вовсе не быть, или должны быть общественно-просветительными учреждениями, куда бы люди охотно ходили, потому что им „интересно", но в которых бы эти люди, сами того не замечая, просвещались в желательном для государства направлении. Это основное положение теории экспозиции публичных музеев.

Есть страны, где музейный „промысел" пышно процветает, и есть города, которые питаются от музеев. Такою странюю очень недавно была (а может быть—и по сию пору остается) Италия. Ежегодно туда тянулись до империалистической войны тысячи и тысячи путешественников. Конечно, нельзя отрицать, что главною приманкою служат солнце, небо,

82

горы и море Италии, вся та красота природы, которая освежает и возрождает тело и душу чужестранца. Но, наряду с природою, манят в Италию культурного европейца и те неисчислимы сокровища античного, средневекового и нового искусства, которыми переполнены Венеция, Флоренция, Сиена, Рим, Неаполь и многие другие итальянские города. Толпами проходят иностранцы по залам итальянских музеев и проводят там часы и часы, которые можно было бы употребить на чудесные прогулки по городу или за город. Кто наблюдал за посетителями итальянских музеев, кто слушал их разговоры, кто обращал внимание на тот нестерпимый вздор, который несут за скромный „начай" самозванные „чичерони", кто был свидетелем тех глубоко-равнодушных „восторгов", которыми несчастные туристы приветствуют произведения искусства, звездочками отмеченные, как наиболее замечательные, в популярных печатных путеводителях (Бэдекера, Жоанна, Мэртэ, Мейера и т. д.),—тот должен поставить себе вопрос, зачем все эти люди, которым очень мало дела до музейных сокровищ, и которые очень мало, в массе, подготовлены для восприятия этих музейных сокровищ, бродят, все-таки, по музеям? И ответ может быть только один: да потому, что—грубо говоря—обо всех музейных экспонатах пущена такая реклама, от которой никуда не денешься! „Надо" побывать в Италии, а бывая в Италии—„надо" обойти музеи и посмотреть все то, что в печатных путеводителях отмечено звездочками, ибо дома засмеют, если не посмотреть и не восторгаться: посещение музеев стало

6*

83

в западно-европейском туристском обиходе своеобразною повинностью, которую отбывают даже те, кому это вовсе не хочется. Попутно даже самые равнодушные люди что-то запоминают, чему-то научаются—и если они научаются не многому и не очень ценному, то лишь потому, что сами-то те музеи, по которым они бродят, являются просто коллекциями, приведенными в географический и хронологический чисто-внешний порядок, но не проповедают никаких идей, могут запечатлеться в памяти, но не обогащают общего мировоззрения, построены по принципу даже не эстетического любованья, а по принципу археологической любознательности.

Устраивая свои публичные музеи, мы должны суметь сделать практические выводы из опыта, который мы только что изложили: музеи должны быть интересными, и музеи должны рекламироваться, иначе туда массы не пойдут. Мы за последние годы сделали очень много для того, чтобы разрекламировать наши музеи, и нам это удалось: народ валом валит в воскресные и праздничные дни не только в прославленные столичные музеи-гиганты

(вроде Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи и т. д.), но и в более скромные провинциальные музеи, бесчисленные экскурсии устраиваются всевозможными коллективами рабочих, учащихся, служащих, красноармейцев, удается даже издавать и распродавать хоть небольшие печатные книжки-путеводители, которые распространяют нужные сведения в широких кругах. Много сделано и для того, чтобы музеи стали интересными для масс,—прежде всего,

84

в грандиозном масштабе организовано экскурсионное дело, без которого, конечно, никого бы мы в музеи не заманили. Но едва ли сделано все, что можно сделать.

Диковинность отдельных экспонатов есть, разумеется, низший вид интересности. И все-таки, ею пренебрегать нельзя: очень хорошо, если в музее мореплавания есть ботик Петра Великого, если в ботаническом саду есть УЮ-па ге^аа, если в зоологическом саду есть новорожденный гиппопотам, если в минералогическом музее есть какой-нибудь самородок необыкновенного веса, а в археологическом— целиком вынутая могила со скорченным костяком, в картинной галлее—картина Рафаэля или Мурильо, и т. д., одним словом, если в музее есть тот или иной „аттракцион"... кто работает для масс, не должен брезгать психологией толпы! Пусть „аттракцион" только приманит массового посетителя—а наше дело заинтересовать его уже прочно чем-нибудь иным и удержать даже тогда, когда прелесть „аттракциона" утратится: гиппопотам подойдет, самородок будет украден, а Мурильо окажется поддельным.

На диковинах можно строить художественные музеи в Италии, где диковин, отмечаемых звездочками, бесконечное количество, но не у нас, ибо у нас на все музеи первоклассных диковин не хватит. У нас музеи должны привлекать не отдельными вещами, а совокупностями вещей, которые посетителю что-то говорят. Каждый музей должен иметь свою особую тему или несколько конкретных тем: не вещи ради вещей, а вещи ради людей, которым вещи

85

рассказывают что-то нужное и важное. Тема определяет собою и подбор экспонатов, и порядок их размещения, и посетителю тема должна быть ясна, даже если специальный руководитель ее не называет и не разъясняет. Самодовлеющего знания „вообще"—никому не надо. И если организаторы музея темы не определяют с полной для всякого очевидностью, каждый посетитель сам себе придумает тему, сам сделает нужные ему выводы—или заскучает и всякому скажет, что ходить в музей совершенно незачем.

Надо настойчиво подчеркнуть, что та или другая область знания вовсе не есть тема для музея. Вещи сами не говорят, и каждый волен вкладывать в вещи свои собственные мысли и свои чувства: из зоологического музея набожный человек выйдет укрепленным в своей вере во всемогущество божье, а естествовед утвердится в своих ламаркистских или дарвинистских или еще каких-нибудь убеждениях; из исторического музея один вынесет доказательства для своего культа монархической личности, а другой для своего убеждения в правильности исторического материализма, один найдет в нем пищу для своей ненависти к революции, а другой для своего преклонения перед революцией); в художественном музее эстет будет восторгаться творчеством сверхчеловеческих гениев, футурист мечтать о подвигах Герострата, историк предаваться своим построениям, а уличный зевака перемигиваться с девицами. Дело музееведа—так расположить выставленные в музее вещи, чтобы они не галдели каждая свое, а стройным хором возвещали

то нужное и ценное, ради чего народ приглашается в музей. Каждый музей, предназначенный для масс, должен не только иметь определенную тему, но должен подсказывать и доказывать определенные конкретные выводы.

Материал, подлежащий экспонированию в каждом данном музее, музееведу обыкновенно дан—либо прошлым самого музея (ведь большинство музеев собиралось десятилетиями), либо обстоятельствами места и времени (самый ревностный коллекционер соберет, конечно, только то, что есть в наличии, и что можно достать). Один и тот же материал допускает разработку множества разных тем, так что музееведу есть из чего выбирать: музей церковных древностей, в зависимости от экспозиции, может служить целям и религиозной, и антирелигиозной пропаганды! Но не всякий материал пригоден и нужен для показа всякой темы. Музеевед, избежавший

первой ошибки—безотносительного показа „области знания" без выработки конкретной темы, должен избежать еще и другой ошибки—выжимания из данного ему материала того, чего материал объективно дать не может. Где есть материал для краеведческого музея, там незачем пытаться создать музей зоологический, или исторический, или художественный, а где есть материал для художественного музея, там не следует устраивать музей быта. Никогда и ни при каких обстоятельствах не следует заниматься покушениями с негодными средствами, и музейевед не должен, конечно, быть, в плену у своего материала, но никак не должен и насилловать материал. Г

87

ное же: музейевед никогда не должен упускать / из виду, что для посетителя тема уясняется) только экспозицию, а не выставленными пред- |метами самими по себе и не пояснениями экскурсоводов или этикетками: одно и то же собрание вещей в зависимости от экспозиции может выражать совершенно разные мысли и внушать совершенно разные мысли—и если посетительская масса не понимает, что хотел сказать музейевед, то виновата не посетительская масса, а виноват музейевед, который не сумел придумать надлежащую экспозицию.

Об этом всем приходится столь настойчиво *" говорить потому, что у нас неумелая экспозиция иногда имеет губительные последствия для целых категорий музеев: те или другие собрания признаются ненужными для показа или даже просто вредными. Между тем, надо сказать, что нет неинтересных вещей, есть только неумные и неумелые люди. Можно совершить поучительнейшее „путешествие по своей комнате" и затем описать его в увлекательной книге. Музей не тем становится музеем, что в нем соберутся редкости, а исключительно тем, что организующая мысль поставит самые обыденные и всем ведомые вещи в определенную связь между собою и выявит посредством вещей ту или другую истину. Вредным не может быть показ никаких вещей—вредной может быть только их экспозиция. В русском прошлом церковь играла огромную роль, в церковные^ формы отливалось все русское старинное художественное творчество, на службу церкви обращалась вся изобретательность нашего ремесла, и иначе, как на предметах церковного культа, древне-русского искусства нам не показать. Было в старину конечно, и искусство светское, обслуживавшее мирян. Но так как только церкви строились каменные, то светское искусство погорело и сгнило в царских, да боярских, да обывательских деревянных домах, а церковное сохранилось. Что же? Игнорировать нам весь исторический процесс, поскольку он разворачивался на территории древней Руси, или исказить нам прошлое только потому, что вещественные остатки этого прошлого нам не нравятся или сохранили еще (предполагается) какую то живучесть для наиболее отсталых слоев населения? Игнорировать или извращать исторические факты, каковы бы они ни были, менее всего может марксист, который убежден, что не мнения управляют миром, а что, напротив, мнения суть результат и выражение соотношений классового общества. И тем не менее, у нас до сих пор нет настоящего центрального музея древне-русского искусства ни в Ленинграде, ни в Москве, хотя богатейшие материалы для такого центрального музея имеются и в Ленинграде, и в Москве! и хоть материалы для провинциальных музеев имеются—и очень ценные—во многих городах, но учреждение таких музеев встречает, если не прямое сопротивление, то, во всяком случае, очень мало сочувствия в наиболее передовой и руководящей части общественности. Почему? Да потому, что совершенно невыяснена тема, которая в подобных музеях должна разрабатываться, пользы от них не видно, а вреда можно опасаться! Кто виноват в таком положении дела?

89

Совершенно ясно: те музейеведы, которые никак не могут перестать сами смотреть на средневековое искусство средневековыми глазами, никак не могут уловить современную точку зрения, современное (1929 года!) отношение к памятникам средневекового искусства, средневекового культа! А потому и не удастся им экспонировать старинные иконы, сосуды, облачения так, чтобы они заговорили о чем то • нам сейчас нужном и понятном! Можно ли себе представить чтонибудь более красноречивое с точки зрения и антирелигиозной пропаганды, и внедрения исторического материализма, и построения исторического процесса, чем музей церковного искусства? А

материалы остаются неиспользованными, потому что, кроме благочестивого, никаких иных подходов к ним не имеется. Мы прекрасно умеем использовать античные статуи, как музейные экспонаты, и никому в голову не приходит, что ведь это тоже религиозные древности; а вот иконы— никак!

Мы различаем несколько видов публичных музеев, то по признаку вида собранных там материалов (музеи естественные, музеи производственно-экономические, музеи культурно-исторические, музеи художественные и художественно-промышленные), то по признаку географическому (музеи краеведческие, музеи национальные), то по признаку иерархической подчиненности (музеи местные, областные, центральные). С точки зрения музееведческой теории никаких различий между ними нет, как бы велико ни было различие тем, которые в каждом из этих разных музеев разрабаты-

90

ваются. Везде экспозиция должна быть рассчитана на посетителя. В больших музеях она должна быть такова, чтобы защитить посетителя от него же самого: большой публичный музей должен либо быть расчленен на части, либо изменять от времени до времени состав экспонатов, т. е. проводить систему отдельных выставок. Требование это кое-где частично выполняется, из музейных работников кое-кто необходимость переменности состава признает, но вообще говоря—принцип переменности, как один из основных принципов всей музейной экспозиции, весьма далек еще от всеобщего признания.

Мы выше упомянули о том жалком и противном впечатлении, которое производят на постороннего свидетеля толпы скучающих, ничего не понимающих и, в то же время, преувеличенно и притворно „восторгающихся" туристов, которые без видимого толка слоняются по бесконечным залам бесчисленных музеев Италии. Незачем ездить в Италию, чтобы совершенно аналогичное зрелище изнемогающих от музейной повинности людей получить и у нас в любом большом музее. Тут дело вовсе не в том, что плохи посетители музеев, а в том, что плохо организованы музеи.

Человеческая восприимчивость не беспредельна. При наплыве новых и сильных впечатлений неминуемо—если нет особой тренировки, т. е. пониженной впечатлительности—быстро, наступает утомление. После полутора-двух часов, проведенных в музее, всякий человек—и особенно человек, не безразличный к тому, что он видит,—еле стоит на ногах,

91

у него притупляется внимание, у него пропадает интерес даже к тому, что его, при других условиях, чрезвычайно бы живо заинтересовало, у него есть только одно желание—поскорее уйти из этого ужасного учреждения; а если он себя начнет насиловать и заставлять к вниманию, то он за это платит головною болью и т. д. Симфонический концерт—да еще с перерывами!—продолжается не больше 3 часов. Самая длинная драма занимает время от 8 до 12 часов ночи, но публика освежается и отвлекается в антрактах. В музеях нельзя публику заставлять через каждый час делать получасовой перерыв; значит, надо сделать так, чтобы самый рьяный посетитель музея, пробыв в нем максимум часа два, сам уходил,— потому что он уже увидел все, что за один раз можно было увидеть: уходил бы без пресыщения, без головной боли, без громкого (бывает!) вслух или тихого про себя „а ну их совсем!" Надо сделать так, чтобы никто не успокоился на том, что он в таком-то музее был и даже бывал, что он там все, дескать, уже знает; надо сделать так, чтобы каждый, уходя из музея, с благодарностью чувствовал, что он чему то нужному научился, и с удовольствием предвкушал свое следующее посещение.

В больших центрах, | в столицах, куда постоянно со всех концов СССР стекаются путешественники-экскурсанты, там, возможно, должны остаться в нынешнем своем виде те большие музеи с постоянным и неограниченным составом экспонатов, которых осмотреть зараз никак нельзя, если действительно смотреть, но

92

которые, тем не менее, осматриваются многими именно за один поход. И тут, может быть, в интересах посетителей следовало бы открывать не все отделы одновременно, или дробить входную плату, или придумать какие-либо иные паллиативы, пока недостаток помещений не вынудит, в конце концов, все-таки перейти к системе выставок; кроме того, в этих центральных музеях придется очень остро поставить вопрос об экспозиции в

публичной части музея только того, что действительно доступно и нужно широкой публике, и о гораздо более обильном выделении экспонатов в научно-исследовательский фонд, чтобы получить возможность выставить то, что выставляется для публики, в сколько нибудь сносных условиях. Но сейчас у нас речь идет не о сравнительно немногочисленных этих исключениях, а о правиле — о тех публичных естественных, исторических, этнографических и художественных музеях, которые находятся в провинциальных центрах и рассчитаны на постоянно живущую в данном городе публику.

Публика—даже сравнительно утонченная и высоко-образованная международная буржуазная публика, а тем более публика малоопытная пролетарская—не умеет, как следует, ходить в музей, и ходит часто или без пользы, или даже себе во вред. Ей надо, притти на помощь. Сколько времени можно без чрезмерного утомления провести в музее? Часа два, самое большое—три. Сколько, скажем, картин- можно рассмотреть за два—три часа? Если не посмотреть только, а рассмотреть да вникнуть, продумать, прочувствовать то, что картиною хотел сказать ху-

93

Дожник, то за один прием едва ли можно одолеть больше трех десятков картин (считая по 5 минут на каждую). Конечно, это индивидуально, и одному дано от природы больше сил, другому меньше, но—насколько хватает моего опыта—три десятка картин скорее слишком много, чем слишком мало. Но возьмем даже еще более крупную цифру—50, в рас-счете на то, что среди выставленной полусотни будут такие картины, которые почему либо не понравятся, не покажутся интересными посетителю. Пятьдесят картин, несколько бюстов и статуй (скульптурных экспонатов в русских музеях всегда бывает немного), сотня— другая произведений народного или городского прикладного искусства, сгармонизованная с основным картинным фондом,—вот все, что зараз может быть показано публике.

Как производить замену одних выставленных вещей другими, нельзя, разумеется, пред-писать для всех случаев. Часто наиболее целесообразною и наиболее легко осуществимою будет постепенная частичная замена. Каждую неделю можно вместо некоторых известных уже публике картин вешать другие, еще не известные или хорошо забытые, вместо одних коллекций гравюр, вышивок, ковров, гфужев, керамики и т- д. выставлять другие коллекции. При такой системе, в зависимости от богатства музея, все его имущество пройдет перед глазами посетителей в месяц, в полгода, в год; при каждом новом посещении посетитель или будет находить все новые произведения искусства, или с радостью узнавать старых знакомых, исчезнувших уже много времени тому

94

назад и теперь вновь всплывающих. Но такая система применима, разумеется, лишь при условии значительной однородности состава музея, где замена одной вещи другою не разрушает ансамбля вещей. Если же данный музей обладает разнородными коллекциями, то предпочтительно будет замену экспонатов производить целыми ансамблями, целыми выставками. Так как выставки эти не должны быть громадными, на десятки зал, а должны иметь те самые скромные размеры, о которых мы только-что говорили, так как состав каждой выставки может изменяться постепенно и частично, то неосуществимого в смене отдельных выставок ничего нет.

Таковыми порядками будут, понятно, недовольны те заведующие музеями, которые смотрят на свою должность, как на синекуру, дающую возможность не делать ничего, а жалованье получать. Но надо надеяться, что таких заведующих, если они есть, с каждым новым годом будет все меньше: заведующий публичным музеем есть не смотритель здания, а политпросветработник. Публика будет довольна, станет чаще ходить в свой музей, научится не потерянно бродить по музейным залам, поглядывая то туда, то сюда, а действительно смотреть и видеть и усваивать. А те общественные и государственные учреждения, которые дают средства на содержание музеев почувствуют значительное облегчение.

Дело в том, что при обычной у нас системе экспозиции, в силу которой обязательно раз навсегда держать на выставке каждую имеющуюся в музее вещь или раз навсегда запе-

95

реть не помещающиеся вещи в кладовой, никакое музейное помещение не может быть надолго достаточным: поступают все новые вещи а стены-то не раздвигаются, а расходы на персонал и прочее растут, да жаль, что вещи, вместо того, чтобы приносить пользу,

скрыты в музейных хранилищах или выставлены в такой тесноте, при которой даже и видимое становится невидимым.

Вопрос о размещении экспонатов имеет гораздо больше значения, чем ему обыкновенно придают. Центральные наши музеи выросли из дворцовых коллекций и зачастую продолжают и по сей час помещаться во дворцах. Традиция до такой степени сильна, что даже новые специально-музейные здания иногда строятся по дворцовому типу—с большими высокими парадными залами. В таких залах, естественно, чтобы использовать помещение, приходится развешивать экспозицию в высоту—картины, например, вешаются группами, в несколько ярусов одни над другими, витрины устраиваются со многими полками, щиты с вещами помещаются так, что посетитель должен запрокидывать голову или отходить на такое расстояние, с которого он никаких подробностей не видит, и т. д. Так устраивать можно музей только при условии, чтобы ни на минуту не подумать о том, что всякая экспозиция устраивается не для вещей самих по себе, а для людей, для показа.

Музыкант никогда не допустит, чтобы одновременно для одной и той же публики в одном и том же зале исполнялось несколько разных номеров. Театральный режиссер попро-

96

сил бы упрятать в сумасшедший дом того администратора, который, мотивируя тем, что у него две труппы и только одна сцена, пожелал бы разыгрывать драму и оперетку одновременно на одних и тех же подмостках. Но никто¹ не возмущается архитектором, который строит музейные помещения так, что картины необходимо вешать одну над другою, и никто не осуждает заведующего музеем, который вешает картины или раскладывает вещи в витринах одну к другой, вплотную, так что зритель, без крайнего насилия над собою, без почти непосильного напряжения внимания, не в состоянии увидеть только одну ту вещь, которую рассматривает, а всегда и непременно видит несколько вещей, мешающих одна другой. Достаточно самого элементарного знакомства с психологиюю внимания и с психологиюю зрительного восприятия, чтобы понять, что при таких условиях одна вещь убивает другую, и что зритель, кроме головной боли, ничего, другого из музея не унесет. Вспомните кры-ловского посетителя кунсткамеры, который часа там три бродил (как прекрасно сказано: „бродил“!), и который слона-то и не приметил. Герой Крылова вовсе не так глуп, каким обыкновенно представляется, и каждый из нас бывал в положении человека, который именно слона и не удостоил внимания. Вовсе не потому, что слон был плохонький и не стоил внимания, и вовсе не потому, что мы отличались какою то сверхъестественною рассеянностью и недогадливостью, а просто потому, что устроители соответствующего музея поставили нас в наихудшие возможные условия для ис-

¹ Музейное дело

пользования музейных экспонатов, и потому, что мы сами от себя потребовали подвига, который превысил наши силы.

Мы совершенно равнодушно, и вовсе их не замечая, проходим в музеях мимо многих великолепнейших вещей, а дома у себя подолгу рассматриваем вещи несомненно и несравненно менее значительные; имея в своем распоряжении первоклассные музеи, мы заводим свои личные убогие коллекции того, что нас интересует. Всякий посетитель музеев знает, что частенько он, просматривая на досуге иллюстрированный каталог музея, в котором бывал, и который как будто знает, делал совершенно неожиданные для себя открытия: плохая, иной раз, фотография—плохая, но рассмотренная со вниманием,—давала больше, чем прекрасный оригинал—прекрасный, но потонувший в массе всего прочего и промелькнувший перед усталым и равнодушным взором.

Я повторяю: в огромных столичных музеях, рассчитанных на приезжих, а не только на оседлое население данного города, и наполненных первоклассными экспонатами,—там приходится мириться со многим, и от посетителей таких музеев можно, пожалуй, требовать и чрезвычайного напряжения. Ленинградский Эрмитаж, московская Третьяковская галерея занимают огромные помещения, целые дворцы, а в них тесно: многое вовсе не выставлено, а что выставлено, то поставлено в такие же примерно условия, в каких в Петергофе некогда поставлены были женские головки Ро-тари, использованные в качестве своеобразных обоев. Такая же теснота царит в естествовед-

98

ческих, этнографических и прочих центральных музеях, которые никак не могут

отличить научно-исследовательский тип музея от публичного, или, вернее, которые должны быть рассматриваемы как публичные научные музеи. Тут, как будто, ничего не поделаешь. Но у нас в провинции дело обстоит иначе: не слишком много у нас первоклассных вещей, которые всегда должны быть видимыми, незачем нам очень заботиться о приезжих, которые не должны зависеть от случайностей переменных выставок, нет в нашем распоряжении просторных дворцов, для которых в настоящее время уже иного, кроме музейного, назначения не имеется,— мы в провинциальных музеях должны позаботиться о том, чтобы хоть то, что у нас есть, не пропадало зря, и чтобы наша публика могла использовать с максимальной интенсивностью наши естественно-исторические, художественные, технические, этнографические и пр. публичные собрания.

Мы должны принять к неуклонному соблюдению правило, что всякий музейный экспонат должен быть изолирован настолько, чтобы посетитель музея, глядя на него, видел только его и без особого напряжения мог сосредоточить на нем свое внимание. Лучше закрыть для публики половину комнат музея и превратить их в тесный склад невыставленных вещей, чтобы в другой половине комнат свободно и как следует разместить некоторую часть экспонатов. Даже в большом музее лучше образцово устроить некоторое выставочное помещение для переменных выставок, а все прочие комнаты превратить в простое хранилище и в ра-

7*

99

бочие кабинеты, чем давать публике без толку бродить по необорудованным и заставленным, заваленным вещами, витринами, полками залам. Совсем великолепно, если возможно выделить в музейном здании два комплекта выставочных помещений, где в одном открыта для публики выставка, а в другом подготавливается следующая. Приходится повторять все одно и то же: музейные вещи существуют не для себя самих и даже не для музейных хранителей!—в публичном музее хозяином должен быть посетитель, массовый посетитель, и все в музее (даже хранители!) должно быть к услугам посетителя, все должно быть устроено так, чтобы посетитель из всего показываемого в музее мог извлечь наибольшую возможную пользу. О посетителе нужно подумать даже не только в системе экспозиции, а в мебелировке: всякий, кто бывал в музеях, знает, как велика, как мучительна иногда бывает чисто физическая усталость от непрерывного стояния на ногах. Не надо бояться, что избыточные стулья превратят музейные залы в излюбленные места нежных встреч: пока голубки потихоньку воркуют и никому не мешают—пусть воркуют к* в музее, раз уж мы переживаем в настоящее время полосу повышенной нежности и увлечения „искусством любви"! А как только нежность начнет проявляться громко в виде разговоров и смеха, мешающих другим людям, пресечение эксцессов безболезненно будет произведено музейными служащими, которые обязаны дежурить в музее все то время, пока в нем есть публика.

100

§ 3. МУЗЕЙНАЯ СЕТЬ

В предшествующей главе уже неоднократно приходилось упоминать о необходимости все музеи объединить в разных отношениях в особую музейную сеть; упоминалось о том, что однородные по типу музеи могут принадлежать к разным, так сказать, рангам, т. е. что не всякий научный или учебный или публичный музей равен или должен быть равным всякому иному научному, учебному или публичному музею. Как смешение типов музеев, так и недостаточно точная выработка вот этой иерархии музеев весьма вредно отзывалась на работе самих музеев.

Принцип организации сети—все тот же: музей работает на спрос, и в устройстве всякого музея нужно руководствоваться потребностями того посетителя, которого музей должен обслуживать. Поставьте какой угодно роскошный музей, хоть парижский Лувр, в провинциальной труппе, и в него никто из местных жителей и пойти не захочет, потому что, по пословице, не в коня будет корм. И поставьте в столице прекраснейший волостной музей, который у себя на месте будет усердно посещаться

101

и принесет огромную пользу,—и опять туда в столице никто не пойдет, потому что он там не нужен. Каждому музею нужны свои особые темы, а следовательно—свои особые экспонаты. Разные музеи могут обслуживать друг друга экспонатами и работниками, могут

разгружать друг друга, распределяя между собою темы, и т. д.

Не без умысла я посвятил первые страницы настоящей книжки обзору зарождения и развития музейного дела: этим прошлым определяется настоящее и предугадывается будущее. Прошлое таково: случайно в таких-то местах скопляются чем либо замечательные предметы, затем отдельные любители начинают их собирать нарочно у себя в мастерских и жилищах, понемногу собирательство становится систематическим и тогда делается посильным только коронованным и некоронованным богачам, наконец все музейное дело переходит в общественное и, затем, государственное ведение, и государство стремится использовать музейные собрания в политпросветительных целях. Несомненно, что мы—и не только в СССР, но и, в большей или меньшей мере, повсюду (ибо социальная революция с разным темпом и в разных формах происходит во всем мире, а не только у нас)—вступили именно в эту последнюю фазу развития. Но всеми своими привычками мы все еще принадлежим к прошлому и ведем себя слишком часто как собиратели-любители, т. е. всяк добывает и тащит в свою (хотя бы и не лично ему принадлежащую, а государственную) индивидуальную коллекцию все, что попадает, и что можно добыть, и всякая

102

приобретаемая вещь становится собственностью именно данного частного или общественного собрания—независимо от того, нужна ли она именно тут по существу дела, или вовсе не нужна. Кроме того, погоня за диковинами и редкостями продолжается по прежнему, тогда как наибольшую показательную ценность имеют, разумеется, именно вещи типичные, а не исключительные. Наконец, по прежнему же, всякое собрание стремится к возможно большему количественному росту, хотя бы он вовсе не вызывался потребностями данного музея,—о том, что полнота каждого вида музеев своя особенная, и что совершенно нет надобности в беспредельном разбухании коллекций, мы говорили выше. Со всеми этими пережитками старины, со всеми этими анархическими повадками для общей пользы должна бороться музейная сеть. Самою важною функциею сети является распределительная. Просто потому, что именно в этой области у нас и делалось, и делается наибольшее количество нелепостей. Представьте себе, что где нибудь в глухом уезде была любимая усадьба богатого помещика, да еще получившего от своих предков в наследство и картинную галерею, и фарфор, и мебель XVIII века, и французскую библиотеку; и представьте себе, что все это имущество каким то чудом— а такие чудеса бывают!—уцелело и теперь, после революции, стало общественною собственностью. Значит ли это, что мы должны в данной усадьбе устроить волостной публичный музей и в нем сохранить и Бушэ с Фрагонаром, и саконский фарфор, и французские книжки? Конечно, нет! Волостной публичный музей надо

103

устроить, но туда надо дать такие Экспонаты, которые нужны местным людям, а вовсе не те вещи, которые случайно оказались на месте и никому там не понятны.

Представьте себе, что тот или другой помещик годами собирал произведения народного искусства—искусства того еще времени, когда народное художественное творчество, самодеятельно обслуживавшее мало связанное с культурными центрами население, не было вытеснено фабричными изделиями. Такие собиратели встречались, хотя, к сожалению, и чрезвычайно редко, такие коллекции сохранились, хотя их и очень мало. Чем их меньше, тем, понятно, больше их научная ценность. Представляет ли такое собрание какой нибудь интерес для местного населения? Явно, никакого! ибо этнографическими изысканиями или искусствоведческим анализом никто в деревне не занимается, и население в своей собственной недавней старине, от которой оно именно стремится отойти и избавиться, никакого проку не видит.

Или представьте себе, что в том или ином прославленном по всей округе монастыре веками собрались многочисленные иконы. На месте они останутся еще надолго объектами религиозного культа и, с точки зрения политпросвета, будут вредными и совсем не желательными; на месте устроить, в стенах глухого монастыря, „музей религиозного быта"—нелепость, ибо никому такой музей не нужен. Ясно, что надо и коллекцию произведений народного искусства вывезти из усадьбы, и коллекцию икон убрать из монастыря, и надо все это

104

устроить там, где люди занимаются изучением развития искусства; а на места надо послать

все то, что приведет в восторг именно местных людей, что обогатит их знаниями и мыслями.

Представьте себе, что при том или другом университете существует учебный музей. Ясно— музей должен быть учебным, т. е. должен содержать то, что нужно студентам по программам университета, но и только это. Но вот просвещенные любители искусств и почитатели университета, патриоты своего города, жертвуют в университетский музей свои собрания: картины, гравюры, оружие и т. п. Петербургская (речь идет о до-революционных временах) Академия художеств, зная, что университетский музей уже имеет множество картин, посылает туда от своих избытков художественные произведения, которых уже не вмещает картинная галерея Академии. Местные художники, которые знают, что университетский музей не имеет средств на покупку картин, но которые желают быть представленными в картинной галерее родного города, дарят университету свои произведения. В результате, университетский музей оказывается совершенно переполненным картинами и, чтобы иметь возможность какнибудь развесить хоть часть того, что есть, должен устраивать у себя решительно недопустимую мертвецкую, в которой сваливается излишек. Вместе с тем, университетский музей должен отказаться от надлежащего размещения своих показательных учебных коллекций, не имеет средств для надлежащего ухода за произведениями искусства, а равно, конечно, и для

105

правильного их показа... он превращен в публичный[^] музей, тогда как по сметам и по штатам он значится всего-только учебным. Надо отдать все то, что не нужно университетскому музею, туда, где это может быть надлежащим образом использовано. После Революции в большинстве случаев именно так и было поступлено со всеми очень, быть может, ценными, но совершенно не на подходящем месте возникшими собраниями.

Приведенные примеры взяты наудачу; не стоит умножать примеры, так как дело ясное. Установленное нами в предшествующей главе типологическое деление на научные, учебные и публичные есть деление качественное; но наряду с ним нам нужно еще другое деление— количественное. Для этого последнего очень удобно использовать те количественные градации, которые нам дает административное деление государства: музеи центральные должны устраиваться в центрах, в столицах всего Союза и отдельных союзных Республик, музеи областные необходимы в городах меньшего размера и значения, местные музеи учреждаются в уездных городах, в крупных волостях. Различие между центральными, областными и местными музеями заключается отнюдь не в том, что первые обставляются и экспонатами, и оборудованием наиболее богато, вторые победнее и поменьше, а третьи совсем ничтожны. Отнюдь нет! Количественное различие между ними определяется обхватом тем, которые в каждом виде музеев разрабатываются: в центральных— наиболее общие вопросы, в областных—более узкие, в местных—вопросы местного значения.

106

Так нужно вовсе не потому, что общими вопросами интересуются в одних столицах, или что местные вопросы столице не интересны; а потому, что устройство музеев и их содержание стоит дорого, и деньги надо тратить наиболее целесообразно. Для разработки общих вопросов нужны, прежде всего, наиболее квалифицированные научные работники, каковых немного, и каковые сосредоточены вокруг академий, институтов и ВУЗ'ов республиканских центров; устраиваются музеи по наиболее общим вопросам ради наиболее высоко-квалифицированных посетительских масс, каковые собираются со всей страны именно в центрах на постоянное или временное жительство в значительных количествах, тогда как на местах такие высоко-квалифицированные посетители насчитываются единицами; музеев по наиболее общим вопросам не может быть много, а потому их надо устраивать там, где они и местным людям окажутся наиболее доступными, куда легче всего съезжаться, — т. е. опять-таки в административных центрах. Подобными же соображениями надо руководствоваться и в определении типа областного музея в отличие от типа музея местного: местные интересы наиболее разнообразны, и каждый местный музей сильно отличается от каждого другого местного музея, различия между музеями отдельных крупных областей будут значительно менее яркими, а центральные музеи, где бы они ни помещались, будут различаться между собою уже только тем, что в таком-то музее имеются такие-то экспонаты, а в другом музее такие-то, но не в постановке вопросов, не в выборе тем:

наиболее крупные наши центральные музеи имеют значение вовсе не только для СССР даже, а значение международное, и наш Эрмитаж, например, или Музей антропологии и этнографии Академии Наук СССР целиком могли бы быть перенесены в любую европейскую столицу, и никто не заметил бы там, что они не на месте, тогда как местный музей не может быть целиком перенесен в другой город даже и в пределах СССР! Речь, значит, не о том, что столицы „поглощают“ провинцию, что места должны довольствоваться музеями „второго и третьего сорта“, тогда как все, что „лучше“, уходит в столицы; а речь идет исключительно о максимальном и наиболее рациональном использовании тех музейных сокровищ, которые мы имеем. На местах, вследствие непонимания этих очень простых соображений, скопилось в кругах любителей и музейных работников много горьких обид, каждая попытка перевезти из провинции в центральный музей ту или другую вещь, которая нормально должна быть помещена в центральном музее, трактуется как попытка „огрابتь“ провинцию и вызывает отчаянное сопротивление... совершенно зря! есть вещи, которые надо перевезти именно в центр, и есть массы вещей, которые случайно сосредоточены в центре, но должны идти обратным потоком в провинцию и фактически туда и идут, для устройства музеев на местах.

Само собою разумеется, что установить совершенно твердую номенклатуру вещей центральных, областных и местных — не представляется возможным: в каждом отдельном случае

вопрос придется решать по совокупности данных. Правило может быть только такое: каждая вещь, которая в местном музее окажется изолированной, т. е. единственной в своем роде или в ряду других однородных, но слишком немногочисленных вещей, должна идти туда, где она может пополнить уже имеющееся достаточное собрание подобных же вещей (Мадонне Рафаэля не место в Тагиле, картинам Мурильо не место в Ахтырке, и т. д.); каждое собрание вещей, которое не вяжется с прочими наличествующими в данном музее собраниями в цельную систему, но нужно в другом месте для более полного и всестороннего освещения того или иного вопроса, должно идти туда, где оно принесет наибольшую пользу, безразлично — в центр ли, или в другой музей областного или местного масштаба; наконец, из музея в музей вещи должны передаваться либо полными, систематически подобранными коллекциями, при посредстве которых можно что-то показать и доказать, либо для пополнения уже существующих или образования проектированных и осуществимых показательных коллекций, и никак не только для того, чтобы „что-нибудь“ дать, или чтобы просто отделаться от ненужного балласта. Вопросы распределения музейных экспонатов разрешаются исключительно по соображениям целесообразности и в согласии с хорошо продуманными производственными планами каждого данного музея, каков бы ни был его „ранг“. А потому для разрешения подобных вопросов должна существовать какая-то особая высшая всесоюзная инстанция, совершенно далекая от соображений местного пат-

риотизма, как великорусского, так и всякого иного: нехорошо, когда столица Российской империи стремится сосредоточить в своих музеях все достопримечательные вещи из провинции, независимо от того, могут ли они быть использованы надлежащим образом, или не могут; но так же нехорошо, когда каждая часть Союза ССР теперь желает монополизировать у себя все то, что в столице, не России, а Союза ССР, дает представление о многообразии природы и культуры тех народов, которые составляют население Союза, и систематически требует „возврата“ всего „своего“, только потому, что оно „свое“, хоть оно и никому на месте не нужно, и хотя бы ради „возврата“ пришлось разорить уже прочно слежавшиеся и делающие большую работу собрания мирового значения!

Впрочем, все вопросы распределения музейных экспонатов станут значительно менее острыми, если удастся изжить вторую ошибку, которую делают музейные работники, находящиеся в плену у коллекционерских традиций индивидуалистского прошлого, — погоню за раритетами и диковинами. В начале настоящей главы мы уже сказали, что наибольшую показательную ценность имеют именно вещи типичные, а не исключительные. Теленок о двух головах и о шести ногах в какой-то связи может быть и первоклассным экспонатом — но не в зоологическом музее: если бы мы наполнили зоологический музей редчайшими

уродами, мы бы низвели его на степень паноптикума, ярмарочного собрания всяких чудес, и лишили бы того просветительного значения, ради которого

110

только и стоит устраивать зоологический музей. Я уже как-то сказал, что аттракцион и в музее—вещь не плохая; но не на аттракционах мы строим музейное дело. А в некоторых видах музеев преобладание аттракционов прямо подрывает всю работу.

Я имею в виду музеи историко-культурные и художественные. История протекает во времени и в пространстве. Всякая вещь становится историческим документом лишь при условии, что она хронологически и географически и социологически и во всяких прочих отношениях точно определена. Ясно, что наилучше определена вещь, когда досконально известно, кем и когда она изготовлена,—когда вещь подписная. При помощи подписных вещей уже без особого труда и достаточно достоверно определяются вещи неподписные. И вполне понятно, что всякий музейный работник желает иметь как можно больше подписных вещей и любовно исследует все обстоятельства, относящиеся к авторам подписей. Но научная ценность подписных вещей решительно не совпадает с ценностью показательною, музейною: можно сказать, что она ей обратно пропорциональна. Так как такое утверждение противоречит взглядам, ходячим не только среди музейщиков, но и среди публики, на нем нужно остановиться несколько более подробно.

Какова задача историко-культурных и художественных музеев? Должны ли они быть местом эстетических восторгов и эстетического воспитания массового посетителя? Когда тот или иной господствующий класс уже стабилизировался, т. е. по существу не идет больше

111

вперед, но ещё и не чувствует дряхлости и не видит, что ему на смену с диалектической необходимостью идет другой класс, он утверждает во мнении, что его культура есть самая совершенная культура, а его искусство, которое полностью выражает психику общественного человека именно господствующего класса,—есть общечеловеческое искусство. Тогда искусство господствующего класса признается образцовым, его произведения признаются классическими, их знание и понимание становится обязательным для всякого человека, который принадлежит к данному классу или хотел бы к нему принадлежать, выбивается вверх из низов. Пока, следовательно, буржуазия (Бург-^е!51е—от Бург-^=город, местечко), т. е. горо--жане, мещане, были господствующим классом—а они фактически, если и не для вида, им были с начала эпохи Возрождения—искусство, выражавшее общественную психологию буржуазии, считалось и (для людей данного класса) фактически было совершенным; совершенным признавалось и однородное искусство античное, порожденное горожанами-греками и горожанами-римлянами. Когда произведения античной классики и западно-европейского Ренессанса и Барокко собирались в музее, музей становился местом художественного (т. е. одновременно и общественного) просвещения членов и самого господствующего класса, и воспитываемых в духе господствующего подчиненных классов, которые проникались уверенностью в общечеловеческой незыблемости и безотносительной ценности буржуазной культуры, со всеми теми предпосылками, ни кото-

112

рых она зиждется. В этом мало-кто, может быть, и давал себе отчет, но „эстетические ценности" художественных музеев фактически были и есть ценности политпросветительные, действенные в очень определенном направлении. В наше время слова „буржуазный", „мещанский", именно как обозначения классово-идеологии, стали бранными. Но традиционная слава знаменитых мастеров и престиж старинного искусства велики и по сей час—и потому, что новое пролетарское искусство еще в настоящее время только складывается и не может равняться по цельности стиля, по выдержанности содержания, по мастерству с искусством буржуазным, и потому, что буржуазные традиции, конечно, далеко не выветрились даже у передовых людей, и потому, наконец, что для огромной массы людей, вновь, в силу Революции, привлекаемых к культурной жизни, буржуазное искусство является далеко не превзойденной ступенью общего развития. При таких условиях •—• желательно ли делать историко-культурные и художественные музеи местами эстетических восторгов и эстетического воспитания массового посетителя? Я думаю, что на вопрос этот не может быть двух ответов.

Речь идет, конечно, не о том, чтобы закрыть все такие музеи, а только о том, что мы должны полностью переключить всю экспозицию. Не — „великие мастера“, а классовое искусство; не — „общечеловеческие эстетические ценности“, а исторические документы; не — „бессмертные образцы для подражания“, а ступени развития образного мышления и художественной техники; не — отвлеченное „искусство для

8 Музейное дело

113

искусства“, а художественный быт. Рембрандт и после Революции останется Рембрандтом, и мы ничего не выиграем от того, что станем уверять, будто никакого Рембрандта не было, или будто личная гениальность ничего не стоит. Но экспонировать мы должны Рембрандта в таких условиях, чтобы зритель понимал, что в той экономической и общественной обстановке, среди которой жил Рембрандт, именно гений типа Рембрандта и должен был расцвести, тогда как в любой другой обстановке ему бы не было дано возможности стать тем, чем он стал, и создать то, что он создал. Если, вместо того, чтобы выставить Рембрандта, мы бы выставили безвестного рядового художника, стремившегося к тому же, к чему стремился и Рембрандт, разрешавшего те же художественные проблемы, которые разрешал и Рембрандт, и если бы мы, вместо того, чтобы выставить длинный ряд холстов одного Рембрандта, выставили столь же длинный ряд холстов разных второстепенных художников того же типа,—выиграла ли бы ясность нашей постановки вопроса, или не выиграла? Ясно, что выиграла бы! Значит, там, где есть Рембрандт в большом количестве, как в Эрмитаже, там, где мы, следовательно, можем поставить специальную проблему о взаимоотношениях между общественностью и гениальным самородком (этот вопрос ведь не снимается и при марксистской постановке исторических проблем и не становится неважным, а только превращается из общего вопроса в специальный),—пусть там Рембрандт и остается на своем почетном месте; но там, где никаких Рембрандтов нет, там нам незачем

114

стремиться, во что бы то ни стало (X), заполучить хоть бы и подозрительный по части подлинности холст, обозначаемый именем Рембрандта, ибо менее знаменитые современники, ученики, подражатели Рембрандта, именно потому, что они не будут окружены ореолом личной гениальности, гораздо внятнее покажут музейному посетителю, в чем мы должны видеть суть Рембрандтовского художественного движения. В индивидуалистском буржуазном обществе понятно выдвигание на первый план индивидуальности художника; в наших по-революционных музеях, выражающих и внедряющих коллективистское, марксистское миропонимание, навязывать массам фетишистское преклонение перед гениальными личностями неподражаемых „великих мастеров“ и внушать им восторженное отношение к „непреходящим художественным ценностям“—было бы, по меньшей мере, непоследовательным рабством.

Многое из старинного искусства и сейчас еще не умерло, и сейчас еще нужно. Мы это видим в литературе, в музыке, в драме. Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова и многих других, уже не говоря о Достоевском и Толстом, мы в архив сдать не можем, не можем признать их и исключительным достоянием истории, пригодным лишь для демонстрирования роста русской литературы; вся музыка XIX века, начиная с Бетховена, а частично даже еще и XVIII века, жива и нужна по сей час; не можем мы отказаться от Шекспира, от Мольера, есть драмы XVIII века, которые то-и-дело всплывают в нашем репертуаре, а пьесами XIX века живет наш театр.

8*

115

Нет, следовательно, никаких оснований только в области живописи и скульптуры быть столь нетерпимыми, чтобы изгонять все то, что не порождено нашею эпохою и новым господствующим классом общества, особенно раз мы все еще живем и пользуемся постройками XVIII и XIX вв., для которых писались картины наших музеев и ваялись наши статуи. Запрещать кому бы то ни было совершенно искренне любоваться художественным наследием прошлого, изучать его и развиваться на этом изучении—было бы нелепостью; а нашим молодым художникам мы должны прямо рекомендовать очень близко познакомиться с достижениями былого искусства. Но, любясь картинами и статуями старых мастеров, надо помнить, что они обусловлены всем тем строем общества, которого больше нет, и, изучая достижения старых мастеров, надо помнить, что их можно использовать, но никак не повторять. Иначе накопленное в музеях художественное добро станет помехою для дальнейшего продвижения вперед, для создания нового искусства, которое сможет

выразить наше время; мертвый схватит живого и потянет за собой в могилу... в этом смысле совершенно правы были футуристы, которые проповедывали разгром музеев! Чем больше слава того или другого старинного художника, тем он опаснее. Музеи не должны тянуть назад к прошлому, а толкать вперед к будущему, к неизмеримо более великолепному, чем все виданное, искусству. А для этого в музейной экспозиции установка должна быть не на подчеркивание гениальности отдельных творцов и прославленности отдельных произведений, а на

116

показ исторического процесса. Тогда только вот эти знаменитые произведения, несколько не утратив, конечно, своей ценности, перестанут быть вредными... но тогда за ними так гоняться, как музейщики, сохранившие до-революционные оценочно-эстетические представления, это делают сейчас, будет незачем!

Но вернемся к распределительной функции музейной сети. С того момента, как будет установлено, что 1) музейные вещи принадлежат не каждому данному музею, а государству, и составляют общий музейный фонд, которым распоряжается музейный центр, и 2) музейные вещи абсолютной ценности не имеют, а должны быть там, где они в просветительных целях могут быть использованы наилучшим образом, в вопросы распределения экспонатов по музеям будет внесена необходимая объективная плановость. Вещи будут распределяться в соответствии с темами, темы же для каждого музея будут определяться в соответствии с местными возможностями и потребностями, а отнюдь не в зависимости от случайного наличия в таком-то месте—таких-то экспонатов, а в таком-то — таких-то.

И так как мы выше уже упомянули о том, что, благодаря музейной сети, можно будет организовать и обмен экспонатами между музеями, и сотрудничество музеев в деле снабжения экспонатами, и обслуживание ряда музеев специалистами высокой квалификации, для которых в каждом данном музее не нашлось бы достаточно постоянной работы, то мы могли бы сейчас и закончить рассуждения о музейной сети, упомянув только еще, для полноты, что

117

наличие организованной сети позволит образцово поставить дезинфекционные лаборатории, реставрационные, монтажные и пр. мастерские, непосильные для каждого отдельного музея, но возможные в республиканском масштабе. Однако, необходимо задержаться еще на одном—наиболее, может быть, жизненно важном—вопросе, который вне обще-музейной сети удовлетворительно разрешен быть не может: на вопросе о подготовке музейных работников.

Музейное дело у нас быстро развивается: старые музеи, которые мы получили в наследство от царского прошлого, обогатились и перестроились до неузнаваемости, и новые музеи совершенно небывалых типов и видов народились повсюду в огромном количестве. В настоящее время мы имеем целую армию музейных работников самой разнообразной квалификации и самых разнообразных специальностей. Из кого состоит эта армия, и кем она пополняется? Если принять во внимание, что музейное дело у нас перестраивается и устраивается на новых основаниях, ориентируется на иного потребителя, чем с каким имеют дело западноевропейские музеи, ставит себе иные цели, чем какие себе ставили музеи наши в царское время, и какие ставят себе западно-европейские и американские музеи, то будет ясно, что именно в настоящее время работа русских музейщиков является совсем особо ответственной, а следовательно—что личный состав русских музейщиков первого, так сказать, призыва имеет громадное значение, так как ему приходится налаживать новое дело.

118

И вот тут приходится сказать, что у нас с делом подготовки музейных работников обстоит далеко не благополучно. Они у нас подбираются, в самом лучшем случае, по признаку знания той специальности, которая представлена в каждом данном музее. Такая квалификация вполне достаточна для работы в научном музее, может быть—хотя уже не безоговорочно—и в учебном музее, но ни в какой мере не достаточна для управления публичным музеем. Вместе с тем, однако, без специальной подготовки музейному работнику не обойтись, и нет ничего более противного и вредного, как невежественный музейный хранитель, который становится посмешищем для всякого мало-мальски

подготовленного посетителя. Кто скитался по нашим музеям в последние годы, наверное сможет вспомнить множество примеров, когда ученый специалист губил свой же собственный музей тем, что никак не умел в своей работе увязаться с посетителем, никак не умел завоевать симпатий местных властей, или когда самозванный и случайный музейный работник в конце компрометировал свое учреждение нелепым размещением экспонатов и глупыми побасенками, какими пытался кормить посетителей. У нас на глазах за последние годы погибло не мало музеев, которые имели все шансы жить и плодотворно работать, только потому, что в них подбирался неудачный личный состав, не понимавший, что надо делать,— от учености или от невежества, безразлично.

Не будем говорить о музеях научных и учебных, относительно которых особо острых вопросов не возникает, а ограничимся музеями

119

публичными. Даже в естественноведческом публичном музее оправдывает себя только ученый общественник: не зная, не понимая и не любя того посетителя, ради которого в Советском государстве устраиваются музеи, специалист не сумеет ни тему для музейной экспозиции определить правильно, ни провести экспозицию, и без педагогической жилки специалист даже по благоустроенному музею не проведет экскурсию так, чтобы было ясно и понятно, что к чему. В обществоведческом же музее специалист—историк, археолог, этнограф, историк искусства — ничего путного не сделает, если будет только специалистом: как всякий педагог, музейщик и экскурсовод должны быть энциклопедически образованными людьми, видеть гораздо дальше своей узкой специальности и отнюдь не презирать тех людей, на которых работают.

До Революции устроители музеев рассчитывали на то, что в музей будет приходить публика, с детства усвоившая хотя бы начатки европейской эстетической культуры и знающая хотя бы основные исторические факты, публика, привыкшая видеть картины и статуи, хотя бы по иллюстрированным журналам научившаяся разбираться в художественных произведениях, публика, читающая или могущая прочесть и книжку по вопросам теории и истории искусства, беседующая или могущая беседовать между собою об этих вопросах. Такую публику можно было предоставить в музее самой себе: пусть походит, посмотрит, поинтересуется и сама поищет, если чего не будет понимать, ответов на те вопросы, которые

120

возникают при обходе музея. Над такую публику, если она порола чушь по поводу музейных экспонатов или не знала чегонибудь такого, что, по мнению специалистов, „всякий образованный человек" должен был знать, можно было издеваться, как над стадом „идиотов" (я уже выше говорил, каков первоначальный смысл этого слова, и как получился нынешний бранный смысл).

Надо сказать, что даже та сравнительно высоко-квалифицированная публика, для которой предназначались до Революции музеи, в общем очень мало удовлетворительно справлялась с тою работою, которую музеи ей задавали: было гораздо больше подражательных эстетических восторгов, чем понимания. Но та публика, на которую теперь рассчитываем мы, придя в музей, ничего кроме общего художественного чутья и здравого смысла, в лучшем даже случае, с собою не приносит, т. е. ни к произведениям западно-европейского искусства не присмотрелась, ни истории не знает даже в самых общих чертах. А для того, чтобы получить пользу и наслаждение в историческом или художественном музее, надо научиться ходить по тем путям мысли, о которых рабочий человек (и вовсе не только человек физического труда, а и представители целого ряда „интеллигентных профессий") очень часто и не догадывается, и нужно задеть такие „струны души", которые могут, без внешнего воздействия, молчать и до гробовой доски.

Музеи должны в наше время заняться пропагандою истории и искусства. Средствами пропаганды могут служить и разовые экскурсии,

121

и циклы лекций по истории, по истории искусства, по теории искусства, и издание печатных иллюстрированных музейных путеводителей, и выпуск в продажу непременно дешевых, но, вместе с тем, и непременно безупречно-четких воспроизведений музейных экспонатов. Подготовить экскурсоводов и лекторов и авторов путеводителей каждый отдельный музей не может— тут может помочь только руководящий всею работою музейной сети центральный орган.

Компетентный экскурсовод должен, прежде всего, показывать музей. Потребность в таких „показывателях" везде и всегда огромная: итальянские „чичерони" несут очень часто нелепейший вздор, но от их услуг не отказываются и многие просвещенные путешественники, потому что они своею болтовнёю обращают внимание на то, чего сам путешественник, не предупрежденный, может и не заметить; и в любом музее немедленно образуется толпа, как только где нибудь завяжется громкий разговор между двумя даже и никому не известными (т. е., следовательно, не представляющими никакой гарантии компетентности) посетителями музея по поводу той или другой картины или статуи; а всякая группа лиц, слушающих лектора, немедленно обростает целою массою посторонних. В „показывателях" существует очень сильная потребность.

Руководитель экскурсии должен в своих пояснениях исходить от наиболее общедоступного — от сюжета: что изображено на картине, что значит статуя, каково назначение предмета исторической или этнографической коллекции.

122

Никогда не следует полагаться на то, что посетитель, дескать, сам стоит перед экспонатом и потому все сам может увидеть, — нет; опыт показывает, что непривычному зрителю нужно своими словами рассказать то, что он видит, рассказать с указкою в руках. Указка для руководителя экскурсий — необходимейший инструмент. Когда произведение искусства со стороны предметной растолковано до конца, когда сообщены и имя автора, если оно существенно, и даже (если речь идет о знаменитости) в двух словах пересказана его биография, — только тогда можно ставить телеологические вопросы: для чего художник создавал свою картину или статую? что он хотел сказать? как он добился того, чтобы художественное произведение действительно выразило то, что в него вкладывалось художником? и для чего нам теперь все это рассматривать и изучать?

Лучше, чем кто нибудь другой, я знаю, как бесконечно трудно бывает о подобных вещах говорить с неподготовленною, незнакомою, разношерстою толпою случайных слушателей. Знаю я, какую бездну непонимания, незнания или предвзятых мнений приходится вскрывать, беседуя с экскурсантами, какие азбучные истины приходится доказывать и разжевывать, какие нелепые возражения приходится выслушивать. Испытал я, сколько требуется терпения, и сколько иногда требуется изворотливости, сколько требуется такта, чтобы кончать спор тогда, когда он переходит в скучное и бесполезное препирательство о словах, и когда большинству вопрос уже выяснился. Руководитель экскурсии, чтобы справиться со своею задачею,

123

должен быть очень тверд и в своих знаниях, и в своей теоретической подготовке, должен уметь и вызывать на разговор и даже на спор, не утрачивая ни на минуту полное руководство беседою. Только сознание нужности и важности делаемого дела может дать на все это нужное терпение.

Самое трудное для молодого руководителя, если он серьезно подготовлен по своей специальности, несомненно то, чтобы хорошенько забыть о самом себе и не вовсе забыть об экскурсантах. Если руководитель сам занимается историею всеобщую или историей искусства, у него обязательно есть свои излюбленные теории, есть собственные — может быть, вообще говоря, даже очень ценные — мысли и наблюдения, и он непременно хочет поделиться всем этим со своими слушателями. Беда тут только в том, что публике, в огромном большинстве случаев, до всех этих теорий, мыслей, наблюдений никакого дела нет и быть не может, потому что публике — пока — нужна всего-только азбука! И затем: всякий, кто занимается какою угодно специальностью) а следовательно — всякий, кто занимается историею или искусством, усваивает по необходимости целый ряд технических терминов, без которых потом ужасно как-то трудно обойтись: ну как же, — например, рассказывая ту или иную картину, не сказать, что „на первом плане мы видим", или не упомянуть о „перспективе", о „рак-курсе", об „общем тоне", о „дополнительных тонах", о „холодных" или „теплых" тонах, о „лессировках" и о многом еще другом подобном! -.л. - уже не говорю о людях глупых и при-

III

верженных к очковитательству, которые нарочито щеголяют маловразумительными иностранными словами, вычитанными из книжек, что почуднее, — среди авторов, пишущих об искусстве, есть такие поставщики иностранной терминологии. Экскурсант

тоже всякий бывает — он, быть может, даже и спросить не посмеет, если ему толковать очень авторитетным тоном, и только будет сокрушаться о своем собственном невежестве; но понять — он ничего в этих страшных словах, конечно, не поймет, и они могут его отвести от дальнейших попыток усвоить музейную премудрость, т. е. экскурсовод достигнет эффекта, прямо противоположного тому, ради которого его пригласили водить экскурсии. Если постараться и подумать, можно о самых трудных вопросах говорить вполне общепонятным русским языком, и экскурсант, может быть, особого трепета и не почувствует перед ученостью руководителя, изъясняющегося просто, но зато несомненно будет благодарен такому руководителю, который не цедит сквозь зубы сначала непонятные слова и лишь потом, снисходя к невежеству слушателей или даже с явною насмешкою, их переводит и объясняет.

И еще есть один подводный камень на пути руководителя: желая быть понятным и не надеясь на то, что сумеет растолковать трудные вопросы, руководитель может впасть в тривиальность и по существу (т. е. отделяется дешевыми биографическими анекдотами или еще более дешевыми „восторгами“, душит изречениями из азбучного учебника политграмоты и т. д.), и по форме (говорит „просто-

125

ним" или вульгарным языком, например). Тут очень легко может случиться, что руководитель нарвется на слушателей, которые примут это как издевательство еще горшее, чем злоупотребление иностранными или специальными терминами, и которые очень резко призовут экскурсовода к порядку; а кроме того, среди людей в рабочих блузах достаточно сейчас уже и таких, которые сами знают значительно больше, чем только обществоведческую азбуку, и которые с презрением отойдут от неумеренно и неумело элементарного лектора и экскурсовода.

Всем этим я хочу показать, что водить экскурсии— дело вовсе не такое легкое, и что к этому делу надо серьезно подготовиться. Поручать его местным „интересующимся" молодым людям или безработным педагогам и т. д., как это часто делается, отнюдь не годится. Но я хочу сказать еще и нечто другое: раз дело руководства экскурсиями — дело трудное и ответственное, то незачем всю ответственность за успех взваливать на плечи одних экскурсоводов, а надо заставить и организаторов музеев подумать все о том же успехе, т. е. озаботиться надлежащею экспозицией. „Научная" система экспозиции очень часто бывает наихудшею для музейного посетителя.

Я взял слово „научная" в кавычки, потому что думаю, что имею в виду систему лженаучную. В музее прикладного искусства, предположим, есть собрание фарфора XVIII и XIX веков: „научная" система будет заключаться в том, чтобы подобрать весь этот фарфор по фабричным клеймам в хронологическом по-

126

рядке, а фабрики сгруппировать в географическом порядке, — получится справочник по старинному фарфору, только не в картинках, а в натуре. Что делать посетителю в таком музее? у него зарядит в глазах от фарфора, он совершенно не поймет (если он не специалист-керамист), зачем ему все это видеть и знать. Ему будут говорить, что это—наука. Есть ли, однако, такая наука — „фарфороведение"? Разумеется, нет! Коллекционер может разрывать связь между явлениями; наука диалектична и именно занята установлением связей! Фарфор может оказаться очень желанным в музее быта, в музее художественном, в музее техническом — не только желанным для доказательства того или иного исторического положения, но желанным также и для того, чтобы внести разнообразие в подбор экспонатов, а разнообразие освежает посетителя и подстегивает его слабеющую восприимчивость. Но специальный публичный музей фарфора или специальный фарфоровый отдел публичного музея—совершенная нелепость: нельзя же смешивать в специалист-ском увлечении методы описания коллекций с методами экспозиции!

Я взял пример фарфора, потому что тут нелепость уж очень наглядна. Но я должен сказать, что ничуть не менее нелепа специальная картинная галерея, где живопись насильственно изолируется от всех прочих искусств и — главное! — от той жизни, от того быта, какой она обслуживала. Такая „абстрактная" экспозиция картин приводит ко всяким вреднейшим и бессмысленнейшим разговорам о чистом и самодовлеющем искусстве, об искус-

127

стве для искусства и т. д., т. е. к таким разговорам, которые никак не соответствуют мар-

ксистскому мирозерцанию. Когда-то можно было создавать специальные картинные галле-реи, когда картины были заместо обоев во дворцах и преследовали прежде всего декоративные цели. В наше время по коллекционерскому и по декоративному принципу мы музеи строить не можем. И если мы требуем обществоведческой подготовки от экскурсоводов, то мы, в еще значительно большей степени, должны требовать ее от музейных хранителей, которые системой экспозиции могут помогать экскурсоводам-общественникам, но могут сделать их работу почти невозможной.

Музееведов и экскурсоводов нужно где-то воспитывать и обучать. Мы привыкли очень строго осуждать всякий „дилетантизм" в науке, и мы требуем, чтобы всякий студент был непременно специалистом-крохобором; но мы несколько не возмущены, когда такой специалист-крохобор, став на работу в музей, окажется чистейшим и очень вредным „дилеттантом" в музейном деле! Пусть специалист обрабатывает коллекции — тут ему и книги в руки. Но за экспозицию пусть лучше уж возьмется человек, не слишком досконально разбирающийся в марках фарфора XVIII века, но зато разбирающийся в современной жизни и согласный обслуживать современных людей. Каждому отдельному музею воспитывать и обучать музейных работников не под силу; музейная сеть может организовать это дело в крупном масштабе, как она может уже готовых музееведов, в зависимости от их спе-

128

циальности, дарования и квалификации, направлять на работу в то или другое учреждение сети.

Наконец, не под силу каждому отдельному музею организовать свое издательство. А между тем, то, о чем руководители экскурсий и лекторы говорят своим слушателям, должно быть воспроизведено печатью. Посетитель музея должен унести с собою маленький „Путеводитель", в котором, как можно более сжато, в форме хотя бы афоризмов, были изложены основные положения той отрасли знания, которая представлена в данном музее, были бы объяснены наиболее ходкие термины, которые действительно надо знать, были бы перечислены наиболее значительные (не по своей редкости, а по существу дела) экспонаты. Такая книжечка будет служить справочником, если захочется вспомнить то, что забылось, будет давать темы для размышлений и для бесед, будет кусочком музея, перенесенным в жилище отдельного человека. Я не спорю, что написать вступительную теоретическую часть такого „Путеводителя" со всею нужною ясностью и точностью и, вместе с тем, в такой общедоступной и интересной форме, чтобы увлечь читателя, — дело чрезвычайной трудности. Сейчас вступительные статьи пишутся в порядке отсебятины. Но нет никаких причин полагать, что жителю каждого отдельного города необходимо читать именно местную отсебятину. Было бы целесообразно объявить конкурс, назначив щедрые премии, на составление образцовых введений для Путеводителей по музеям всех специальностей и всех

" Музейное дело

129

т*ипов. Премированные введения приобрет'анзтся музейною сетью и затем печатаются во главе всех Путеводителей, выпускаемых самыми разнообразными музеями. Посетители музеев от такой стандартизации, во всяком случае, много бы выиграли. Но это уже выходит за рамки настоящей книжки, которая ведь ограничивается вопросами экспозиции...

130

§ 4. ДВОРЦЫ-МУЗЕИ

Музей есть общественное учреждение, в котором посетителям показываются те или другие предметы. Содержание музея не только требует систематических затрат на научный и технический персонал, на помещение, на уход за вещами и т. д.; оно, кроме того, иммобилизует ценности, которые не могут, ставши экспонатами, быть ни использованы по своему непосредственному назначению (музейным плугом нельзя пахать, музейное ружье нельзя брать на охоту, из музейного кубка нельзя пить), ни обращены в товар для продажи. Самый показ музейных вещей, следовательно, должен представлять такую общественную (просветительную, идеологическую) ценность, которая оправдывала бы связанные с содержанием музея материальные жертвы.

Вопрос о существовании и размерах этой общественной ценности становится тем более острым, чем значительнее музей, чем больше имобилизованные в нем имущества, чем дороже обходится его обслуживание. Есть музеи, существование которых стало бесспорным в силу их давности и повсюдности: на Эрмитаж или Русский музей

9*

131

никто не покушается, так как известно, что и сами они основаны десятки лет тому назад, и подобные им музеи имеются везде. Но есть ряд музеев совершенно нового типа, в надобности которых нет еще твердой уверенности, и ликвидация которых сулит значительные выгоды, — все дворцы-музеи. Таковы в Ленинграде: Петергофские, Детскосельские, Гатчинский, Павловский, Ораниенбаумские, Елагинский пригородные дворцы... о целом ряде других (Стрельнинском, Ропшинском, Александровском в Петергофе, дворце Палей в Детском и многих менее значительных), равно как о городских (Зимнем, Аничковском, Юсуповском, Шуваловском и т. д.), вопрос больше не ставится, так как они давно распроданы.

В настоящее время Петергофские, Детскосельские, Гатчинский, Павловский, Ораниенбаумские и Елагинский дворцы-музеи находятся в ведении Главнауки Наркомпроса. Многие тысячи жителей Ленинграда ежедневно—и особенно по праздникам—направляются в пригороды, гуляют по паркам и, если дворцы открыты для осмотра, устремляются в них, чтобы, под руководством политпросветских экскурсоводов, пройти по их залам. В смысле посещаемости дворцы-музеи побили все рекорды. Спрашивается: что делают музейные работники для того, чтобы многотысячные массы посетителей из осмотра дворцов-музеев вынесли максимум политического и всякого иного просвещения? Что сделано для того, чтобы превратить дворцы в общественно нужные подлинные музеи, которые надо поддерживать ценою каких бы то ни было материальных затрат и жертв?

132

Есть три системы музееведческой работы: консервация, реставрация и экспозиция. Суть их, в применении к дворцам-музеям, следующая.

Консервировать значит: сохранять в неприкосновенности здание и находящиеся в нем вещи в том виде и порядке, в каком мы их после Революции приняли от Дворцового ведомства; все, что есть, только то, что есть, так, как есть. Предполагается, значит, что здание и имеющиеся в нем вещи—подлинный документ, всякое изменение которого было бы преступлением против исторической истины. Это предположение является, конечно, чистым недоразумением. О какой подлинности идет речь? Петергофские, Детскосельские и прочие императорские дворцы прожили долгую жизнь, многократно перестраивались, достраивались, переустроивались и т. д.; вещи увозились, заменялись одни другими, чинились, перedelывались, добавлялись, перемещались; в конце концов произошла Революция, после которой во многих из дворцов в обстановке достоверно произошли сильные изменения. Всякая подлинность, ясно, относится к какому-нибудь определенному хронологическому моменту. Какой же момент имеет первенствующее значение: тот ли, когда данное здание впервые было возведено, когда данное помещение было впервые отделано, когда данная мебель была изготовлена, когда мелкие предметы обихода были впервые внесены? или какой либо иной—например, момент переустройства, перedelки? или непременно и именно 1917 г.? Почему нужно отдать предпочтение перед всеми прочими тому именно моменту, когда здания и

133

никто не покушается, так как известно, что и сами они основаны десятки лет тому назад, и подобные им музеи имеются везде. Но есть ряд музеев совершенно нового типа, в надобности которых нет еще твердой уверенности, и ликвидация которых сулит значительные выгоды, — все дворцы-музеи. Таковы в Ленинграде: Петергофские, Детскосельские, Гатчинский, Павловский, Ораниенбаумские, Елагинский пригородные дворцы... о целом ряде других (Стрельнинском, Ропшинском, Александровском в Петергофе, дворце Палей в Детском и многих менее значительных), равно как о городских (Зимнем, Аничковском, Юсуповском, Шуваловском и т. д.), вопрос больше не ставится, так как они давно распроданы.

В настоящее время Петергофские, Детскосельские, Гатчинский, Павловский, Ораниенбаумские и Елагинский дворцы-музеи находятся в ведении Главнауки Наркомпроса.

Многие тысячи жителей Ленинграда ежедневно—и особенно по праздникам — направляются в пригороды, гуляют по паркам и, если дворцы открыты для осмотра, устремляются в них, чтобы, под руководством политпросветских экскурсоводов, пройти по их залам. В смысле посещаемости дворцы-музеи побили все рекорды. Спрашивается: что делают музейные работники для того, чтобы многотысячные массы посетителей из осмотра дворцов-музеев вынесли максимум политического и всякого иного просвещения? Что сделано для того, чтобы превратить дворцы в общественно нужные подлинные музеи, которые надо поддерживать ценою каких бы то ни было материальных затрат и жертв?

132

Есть три системы музееведческой работы: консервация, реставрация и экспозиция. Суть их, в применении к дворцам-музеям, следующая.

Консервировать значит: сохранять в неприкосновенности здание и находящиеся в нем вещи в том виде и порядке, в каком мы их после Революции приняли от Дворцового ведомства; все, что есть, только то, что есть, так, как есть. Предполагается, значит, что здание и имеющиеся в нем вещи—подлинный документ, всякое изменение которого было бы преступлением против исторической истины. Это предположение является, конечно, чистым недоразумением. О какой подлинности идет речь? Петергофские, Деткосельские и прочие императорские дворцы прожили долгую жизнь, многократно перестраивались, достраивались, переустраивались и т. д.; вещи увозились, заменялись одни другими, чинились, переделывались, добавлялись, перемещались; в конце концов произошла Революция, после которой во многих из дворцов в обстановке достоверно произошли сильные изменения. Всякая подлинность, ясно, относится к какому нибудь определенному хронологическому моменту. Какой же момент имеет первенствующее значение: тот ли, когда данное здание впервые было возведено, когда данное помещение было впервые отделано, когда данная мебель была изготовлена, когда мелкие предметы обихода были впервые внесены? или какой либо иной—например, момент переустройства, переделки? или непременно и именно 1917 г.? Почему нужно отдать предпочтение перед всеми прочими тому именно моменту, когда здания и

133

вещи находились в состоянии, определяемом падением Николая II? т. е. в состоянии достоверно не первоначальном,, не „подлинном"? Понятно, что мы не должны пренебречь всеми теми указаниями, которые мы можем извлечь из рассказов старых дворцовых служителей, как не должны пренебречь никакими другими источниками, позволяющими восстановить вид памятника в ту или иную эпоху, — записками современников, зарисовками, фотографиями, планами, архивными документами (счетами поставщиков, например, и т. п.), описями. Понятно, прежде всего, что мы тщательно должны зарегистрировать те дворцовые вещи, которые мы нашли на местах, заметить, где именно мы их нашли, принять все меры к их сохранению. Но когда все это сделано, обязанности консерватора кончаются: консервация есть необходимая предпосылка музейной работы, но сама по себе не есть музейная работа; архивист — не историк, дворец-музей—не жилой дворец, и Николай II не вернется с того света, чтобы убедиться, все ли так осталось, как он привык, чтоб было. Работа историка невозможна без подлинных архивных документов, но она не ограничивается публикацией подлинных документов, а заключается в их обработке: историк устраняет из документов все ненужные длинноты и повторения, посредством сличения их между собою устанавливает их правдивость или лживость, восполняет получающиеся пробелы, привлекая все возможные источники сведений, и, наконец, приспособляет весь имеющийся в его распоряжении фактический материал к той конкретной теме, которую он в каждом дан-

134

ном случае разрабатывает, — ибо всякая человеческая работа должна иметь определенную цель, и историческая наука, конечно, отнюдь не просто занимается изучением, что и как было, а стремится к общественно нужным выводам. Музеевед—тот же историк. Только, историк излагает результаты своей работы над архивными документами в книге, а музеевед показывает результаты своей работы над вещественными памятниками и ансамблями памятников в музейной экспозиции. Никто никогда не позволит архивисту подряд печатать в сотнях и тысячах томов все самые подлинные документы, случайно пощаженные

сыростью, огнем, крысами и прочими вредителями; и никто не позволит консерватору выставлять все те самые подлинные вещи, которые оказались не испорченными, не распроданными, не погибшими от ветхости и других причин. Вещи хранятся в складах — в музеях вещи показываются.

Реставрировать значит: привести в „первобытное состояние“, устранив заведомо-позднейшие перестройки, переустройства и заменив их первоначальными формами и устройством. Во многих случаях, когда идет речь о мелочах, и когда первоначальные формы и устройство могут быть установленными совершенно бесспорно и во всех подробностях, реставрация допустима при соблюдении обычных исторических предосторожностей (т. е. точной факсации уничтожаемых позднейших изменений и наслоений) — но допустима только в том случае, если она необходима для достижения именно тех целей, ради которых предпринимается вся вообще музейфикация данного ансамбля. Но всегда

135

надо помнить, что самая строго-научная реставрация — дело очень опасное: уже не говоря о том, что она в большинстве случаев невозможна без произвола, и что она на место достоверного ставит предположительное, — она всегда динамику исторического *процесса*, созидающего и разрушающего вещи, приносит в жертву статике исторического *момента*, уничтожая наглядные следы дальнейшей жизни памятника. Реставрация есть наиболее активный вид все той же консервации. Но если из истории можно сделать какой-либо совершенно бесспорный и, вместе с тем, чрезвычайно жизненно-нужный вывод, так именно тот, что „все течет, все меняется, ничто не остается“ неизменным“; и вот этот вывод, и без того уже постоянно забываемый людьми, которые цепляются за достигнутое и панически боятся всяких „колебаний устоев“,—этот вывод намеренно затемняется всякою реставрацией. Все те императоры, которые и впервые строили и устраивали, и впоследствии перестраивали и переустраивали и вновь отделявали ленинградские пригородные дворцы, — все они для историка являются лишь статистами исторического процесса, и ни один не заслуживает того, чтобы ради него останавливать время. В музейном деле и эстетическое, и историческое (археологическое) чистоплюйство совершенно недопустимо. Реставрация нужна только там, где она помогает показать, что река времен в своем течении уносит все дела людей и топит в пропасти забвенья народы, царства и царей.

136

Что же значит экспозиция? Приведение памятника, некоторой совокупности вещей, в вид, пригодный для общественно просветительного использования, для показа. Кому? Прежде всего, музей не устраивается для специалистов: специалистам нужны вещи-документы, нужны данные о вещах-документах, а не экспозиция вещей в той или иной арранжировке. В зависимости от темы, которую он разрабатывает, специалист потребует то одной, то другой экспозиции, и всякая чужая — т. е. не согласованная с его личною темою исследования — экспозиция будет ему только мешать. Музеи устраиваются не для одиночек-специалистов, а для массового посетителя, и в них поэтому должны показываться такие вещи и в таком подборе, чтобы массовый посетитель вынес из их рассмотрения нечто для себя ценное. Вещи должны громко и внятно и убедительно рассказывать даже и неподготовленному посетителю именно то, что этому посетителю непременно нужно для жизни, но чего он, массовый посетитель, именно потому, что он неподготовлен, не может узнать в достаточно впечатляющей форме никакими иными путями (например, из книг, из лекций и т. д.). В дворцах-музеях речь может идти, явно, только об истории.

История не есть сборник занятных анекдотов — ни персонального („о великих людях“), ни бытового характера; история также отнюдь не есть сборник хотя бы и строго проверенных фактов; ни ради анекдотов, ни даже ради фактов не стоило бы содержать Петергофские, Детскосельские и прочие дворцы-музеи. История должна быть системою фактов, из которых

137

вытекают какие-то нужные всем и каждому выводы. Научная формула диалектического материализма, в которую укладываются эти выводы, в своей отвлеченности и сухости доступна немногим — а между тем, именно на ней строится вся практическая политика СССР во всех ее разновидностях и разветвлениях, и она поэтому должна быть внедрена в сознание всех граждан Союза, через Советы управляющих Республикою. Если всякая кухарка должна уметь управлять государством, всякая кухарка должна усвоить основные выводы истории. А это возможно только так, чтобы всем гражданам все снова и снова, не

маловразумительными словами, а наглядными и осязаемыми вещами, втолковывались мысли, от которых они в повседневной жизни обычно очень далеки: при помощи все новых комплексов вещей должны быть показаны все новые, все более убедительные случаи проявления диалектического материализма, все новые конкретные примеры, недвусмысленно доказывающие закономерность развития экономики и общественности, необходимость классовой борьбы, неизбежность революций. Только тогда граждане привыкнут уже сами всякое явление понимать, как возникшее и обусловленное, как стадию дальнейшего развития, перестанут приходить в отчаяние от трудностей момента и временных неудач, с уверенностью будут смотреть в будущее. „Красивость“ царских дворцов и парков, „роскошь“ их убранства, „интересность“ исторических анекдотов— все должно быть использовано в качестве приманки в целях исторического просвещения самых широких масс,

138

Такова общая целевая установка музеефикации бытовых ансамблей императорских дворцов. Ею определяются в деталях методы работы.

Прежде всего нужно, чтобы вещи во дворцах для обозревателей перестали быть просто вещами и стали выразительными; чтобы по вещам обозреватели могли составить себе яркое представление о быте, а по быту—о том общественном укладе, которым быт, порожден. Всего этого экскурсовод добьется лишь в том случае, если ему поможет музеевед: не всякая подлинная вещь годится в музей, не всякое подлинное сочетание вещей пригодно для музейного показа—надо выбрать вещи, наилучше выражающие то, что в данном случае требуется, надо скомбинировать выбранные вещи наиболее красноречивым образом, надо дополнительной экспозицией предоставить в распоряжение посетителей все те данные, которые выясняют, что значат выставленные вещи, надо убрать все то, что только рассеивает внимание обозревателя, не давая ему ничего существенного. Музеевед должен в каждом отдельном дворце, в каждой отдельной комнате дворца иметь четко осознанную тему, которой должны быть подчинены и подбор вещей подлинных, и дополнительная экспозиция. Нельзя показывать „вообще“ какие то (пусть даже курьезные, редкостные, прекрасные и какие угодно другие) предметы, пока неизвестно, чего ради они показываются, на что надо обратить внимание, в чем надо видеть то органическое единство, которое их всех связывает в один ансамбль. Личность императора или „просто“ эпоха такого то императора

*

*

139

в качестве руководящего начала годились тогда, когда, в царские времена, дворцовые лакеи за двугривенный показывали благоговейным верноподанным реликвии великих самодержцев,—но не для политпросветительных экскурсий по-революционного времени. Нам нужно другое: внедрять диалектический материализм. Нам, значит, надо показать, что дело решительно не в личностях монархов, что жизнь меняется независимо от их желаний или нежеланий, в силу объективной закономерности и необходимости всего совершающегося. Надо убедить в том, что монархи—марионетки истории, и что они всегда таковы, какими их делает исторический процесс. А вместо этого мы показываем слишком часто, находясь во власти музейных вещей, а не господствуя над ними, именно личности, показываем героев (нам приходится их искусственно мазать сажею, чтобы они непременно были героями отрицательными) и, против воли, насаждаем культ личностей. Почему-то принято царей Романовых характеризовать сплошь самыми отрицательными чертами: и дураки-то они были круглые, и пьяницы, и развратники, и бесчестные лжецы, и т. д. Я, к сожалению, никогда не изучал биографий Романовых—возможно, что они иных характеристик и не заслуживают. Но, если это так, то, с политпросветительной точки зрения, об этом надо пожалеть. С политпросветительной точки зрения было бы, несомненно, очень хорошо, если бы можно было показать, что Романовы, по своим природным задаткам и по вое питанию, были не хуже и не лучше всех прочих людей своего времени и своего класса, самые

140

обыкновенные люди,' и что недаром на молодого Александра I, на молодого Александра II, даже на молодого Николая II именно передовые общественные круги

возлагали определенные надежды! и было бы очень хорошо, если бы можно было показать, что все Романовы потом обманывали эти надежды, становились действительно и дураками, и пьяницами, и мерзавцами и т. д., потому что не могли не стать ими. Ведь нам надо показать что не самодержцы, сами по себе, были плохи (подумаешь: роковая случайность!), а что самодержавие, сначала законный продукт такого-то уровня общественного развития, со временем разлагалось, путалось в неразрешимых противоречиях и делало венценосцев тем, чем они все становились, по необходимости и независимо от природных данных. Только так мы можем бороться с тем обывательским отношением к царям и к Революции, которое ведь и сейчас еще живо и выражается в экскурсантистских замечаниях вроде: „вот, если бы Николай II в 1905 году дал конституцию!" или: „вот, если бы у наследника Алексея да не эта гессенская болезнь!" или: „вот Александра-то Феодоровна их всех и погубила!" То, с чем больше всего надо бороться в истолковании дворцов,—это 1) мещанская установка на „как жил и работал" и 2) учительская (хоть и не свыше первой ступени) установка на безотносительное „знание истории", т. е. годов, имен, фактов. И соответственно с этим, в области экспозиции надо энергично бороться со всеми чисто-консерваторскими и реставрационными тенденциями. Два примера из петергофской практики. 1) Есть та-

141

кая заводная парижская игрушка: клоун раскачивается между двух стульев под звуки марсельезы. Подарена игрушка императрицею Марьею Феодоровною императрице Александре Феодоровне; хранилась в Зимнем дворце; при упразднении царских комнат Зимнего дворца передана в Госфонд; извлечена оттуда и помещена в гостинной Александры Феодоровны в Нижней даче в Петергофе. Казалось бы: игрушка достоверно подарена старую императрицею молодой, в назидание, достоверно великолепно выражает политические симпатии обеих женщин—ясно, что ее надо использовать, чтобы показать, как „августейшие" дамы издевались над французскою Революциею, когда разгоралась русская Революция 1905г. Но оказывается: никак нельзя! Ибо на Нижней даче в Петергофе *этой* вещи не было! Но ведь, если стать на такую „консерваторскую" точку зрения, то придется вообще отказаться от показа чрезвычайно красноречивой игрушки, так как, после упразднения царских комнат Зимнего дворца, в которых она была, ее, выходит, выставлять негде? Правильно: негде! и пусть она, как обезличенный и бессмысленный „предмет" пойдет в Госфонд в продажу, лишь бы не „фальсифицировать" бытовую ансамбль! 2) В большом зале Монплезира в том же Петергофе достоверно нет и не было (об этом свидетельствует роспись потолка) свисающей с потолка люстры над столом; а между тем, столь же достоверно, что люди там пировали и, конечно же, в темноте не сидели,—следовательно, на столе стояли канделябры (подсвечники); в петергофских запасах нашлись два

142

Медных канделябра конца XVII или начала XVIII в. (примерно, значит, именно времен Петра I, хозяина Монплезира), украшенные царскими двуглавыми орлами; их поставили на стол Монплезира, потому что, если и нельзя доказать, что стояли там именно они, они могли стоять там, и какие-то на них похожие канделябры там стояли наверное, если уже стояли не именно эти. Опять оказывается: никак нельзя! Оказывается, важна не эпоха, не быт важен, не посетитель - экскурсант, а важна „высочайшая особа"—не дворец-музей, учащий русской истории, а дворец-реликвия!.. Правильно администрация Петергофских дворцов-музеев, не обращая внимания на протесты консерваторов, оставила и заводного клоуна на Нижней даче, и канделябры в Монплезире. Ибо, если столь последовательно приводить консерваторскую точку зрения, то недолго довести дело и до полного упразднения дворцов-музеев: „персональная" экспозиция, насаждающая культ императоров, у одних должна питать контрреволюционные химеры, а у других холопскую завистливость и нездоровое любопытство к „тайнам Петергофского двора", и становится совершенно непонятным, чего ради государство должно дворцы сохранять! Несомненно, если дворцы не будут рассадниками высокопробного политического просвещения, лучше распродать вещи, раз уж за них любители за границую дают шальные деньги, а здания обратить в

санатории и детдома, которые будут свидетельствовать если уж не об исторической необходимости Революции, как должны были бы свидетельствовать дворцы-музеи,

143

то хоть о непреложном факте торжества Революции над царским самодержавием Романовых.

Итак: нам нужна в дворцах-музеях целеустремленная экспозиция, выражающая определенное историческое мирозерцание и рассчитанная на массового посетителя. В каждом отдельном дворце, в каждой отдельной части дворца, в зависимости от наличествующего вещественного материала, должна быть наглядно разработана та или другая конкретная тема, нужная и посильная массовому посетителю. Все эти темы вместе должны составить некое гармоническое целое, так чтобы посетитель, делая все новые экскурсии, и не скучал от повторений, и не смущался противоречиями.

Петергоф. В Петергофе на значительной территории, занятой старинным (но в разных частях устроенным в разные времена) парком, разбросано множество дворцовых построек, возведенных русскими императорами на протяжении двух столетий: есть группа зданий еще Петровского времени (Монплеизир, Эрмитаж, Марли), есть Большой дворец, начатый при Петре, расширенный при Елизавете, перестроенный и переустроенный при Екатерине II и ее приемниках, есть относящиеся к временам Николая I Коттэдж, Собственная дача, Бельведер (Бабигон), Розовый павильон, павильоны на Царицыном и Ольгином островах и т. д., есть Фермерский дворец Александра II, есть Нижняя дача Николая II, и есть находящийся несколько на отлете покинутый и заколоченный Английский дворец Александра I.

144

За исключением этого последнего да еще некоторых из павильонов Николая I, перечисленные дворцы не только сохранились, как здания, но сохранили даже в большей или меньшей целости и свое внутреннее убранство и свою обстановку.

История их разная. В Петергофе есть дворцы, прожившие долгую и очень интенсивную жизнь,—Монплеизир, Большой дворец; есть дворцы, наполненные одним царствованием, одною „эпохою",—Коттэдж, Фермерский, Нижняя дача; и есть дворцы - однодневки, дворцы - капризы, в которые иногда наезжали, но в которых не жили,—Собственная дача Николая I, его же помпезные павильоны и т. д. Это глубочайшее различие надо учесть в экспозиции. Нельзя повсюду и всегда выдвигать на первый план пресловутую „эпоху", и из нее делать фетиш, точно „эпоха" и знание „эпохи" есть какая-то абсолютная ценность. Особенно: нельзя под „эпоху" понимать царствование, а царствование подменять личностью императора! Конечно, так легче всего совладать с материалом: есть груды фактов и фактиков, есть кучи анекдотов, которые можно рассказать по поводу вещей, и все это так просто сгруппировать вокруг героев, поименно как-то всем еще памятных и достаточно колоритных... и так привычно рассказывать русскую историю по рецепту Иловайского или, если угодно, Алексея Толстого:

Веселая царица
была Елизавет!
поет и веселится—
порядка ж нет как
нет!

10 Музейное дело

145

Совершенно ясно, что такая постановка вопроса по линии наименьшего сопротивления 1) только с величайшим насилием и над зданиями, и над вещами, и, конечно, над посетителями может быть проведена и в дворцах многолетнего типа, где каждый император становится в ряд своих предков и своих потомков, и в дворцах - однодневках, и 2) даже в дворцах второго типа может быть проведена только с прямым вредом для того дела, ради которого предпринимается вся вообще музей-фикация дворцов. Достаточно с экскурсиею пройтись по Большому дворцу, чтобы убедиться, что никакой цельной и впечатляющей характеристики веселой царицы Елизавет не получается, раз золотую „Купеческую" залу тут же перебивают „Чесменская" и „Петровская"; и что и „северная Семирамида" Екатерина II отнюдь не получается, раз следом за ее залами и в перемежку с ними идут Елизаветинская „Статсдамская", китайские и Петровские комнаты! Одного Петра I в Монплеизире, объединенном с Марли и Эрмитажем, показывать можно потому только, что из всей совокупности усадьбы насильственно и искусственно вырывается средняя часть,—

но ведь, на самом деле, в Монплеzure есть целое Елисаветинско-Екатерининское крыло (западное), а вся средняя часть другого (восточного) крыла принадлежит Александру II! Однодневки Николая I и его же „исторические комнаты" в Большом дворце при установке на анекдотическую историю отдельного монарха вообще показываемы быть не могут, потому что целый дворец, показываемый только как место для летних пик-

146

ников царской семьи, лишается всякого конкретного содержания. А при таком показе Александровских дворцов Николай I выступает в роли романтического рыцаря Белой розы— и ни звука ни о чем, что напоминало бы о Декабристах, о Бенкендорфе, о венгерском походе, о крымской кампании! Александр II оказывается провинциальным помещиком, генералом Бетрищевым в отставке, который увлекается Чичиковскою „Историю о генералах"! а Николай II буржуа-дачником, который имеет больше денег, чем потребностей!

Два сотрудника Петергофских дворцов-музеев гг. Гейченко и Шеманский сделали попытку превратить Нижнюю дачу Николая II в подлинный музей, в конкретную повесть о том, как последний из Романовых пытался бороться с Революцией, и как Революция сломала его. У самого входа, в бывшей камердинерской (освобожденной от „подлинной", но не представлявшей никакого показательного интереса, обстановки) выставлены наглядные материалы об организации охраны царской особы и о покушениях, которые на нее готовились,—и посетитель сразу получает яркое представление о том шкурном страхе за свою жизнь, под гнетом которого с детства жил Николай II, так же, как его отец и его дед,—страхе ежедневном и ежечасном, который загнал Николая II в самый дальний угол Петергофа и совершенно отрезал его от всего мира и, более всего, от собственных „верноподданных". В этой дополнительной экспозиции дана с самого начала тема, которая затем разворачивается во всем дворце. Выйдя из ка-

10*

147

мердинерской, мы поднимаемся по лестнице средней руки буржуазного особняка (тесного, куда, даже при желании, нельзя напустить много чужих=страшных людей) и попадаем в кабинет Александры Феодоровны—только через эту комнату можно пройти в кабинет царя. Кто же такая Александра Феодоровна? Ее комната, художественно убогая и по-дешевому уютная (Мельцеровский уют стиля „модерн"!), чрезвычайно красноречива; только, имея в виду все дальнейшее, что предстоит увидеть посетителю, тут следовало бы, может быть, не полагаться слишком на тонкость эстетического чутья экскурсанта, а показать в вещах и документах воспитанную при дворе английской королевы Виктории Алису Гессенскую—только тогда станет ощутимой вся чудовищность перемен, которые уже на русском престоле превратили германско-английскую принцессу крови в героиню „Заговора императрицы"... я думаю, что тут необходимы, в качестве дополнительной экспозиции, какие нибудь фотографии, документы (может быть, германский „докторский диплом" Алисы Гессенской!), сувениры. Как бы то ни было, из кабинета императрицы (момент: женитьба Николая II) мы проходим в кабинет Николая II и, вместе с тем, в 1905 год со всеми его кровавыми событиями. Тут даны материалы по теме: Николай II и его гвардия, которая ревностно усмирляла „мятежи", и за которую поэтому царь всячески ухаживал. И когда мы переходим из кабинета в столовую, скопированную со столовой царской яхты Штандарт, то мы уже понимаем, что это символично: да, на Штандарте царская семья

148

только и чувствовала себя в безопасности, на пути в даль—в эмиграцию, не внутреннюю только (в призрачный Феодоровский городок Детского Села), а в настоящую, заграничную. После 1917 года родственники и приверженцы Николая II использовали этот путь в даль. Но сам Николай во-время не бежал. И раз он отказался от этого единственного пути к спасению, и раз он продолжал жить все в кругу одних и тех же идей и симпатий, о которых свидетельствует следующая за столовую гостиница Александры Феодоровны, трагедия неотвратимо надвигается. Мы идем в спальню— На стенах—богородицы, Серафимы Саровские, всевозможные иконы и иконки, дешевенькие подношения „на память", собранные во время всяких поездок „на богомолье"; тут же рядом благочестивые картинки „с настроением" протестантского толка; и тут же, в витринах дополнительной экспозиции, письма и фотографии—юродивые и знахари, русские „святые" и иностранные „ученые" шарлатаны

(сколько их!), спиритические сеансы у соседней Николаевичей с их черногорками, флигель - адъютант улан Орлов и, наконец, Григорий Распутин. Чтобы укрепить династию, нужен наследник престола, во что бы то ни стало! Так думают и император, и императрица. Но все против Николая и Александры—даже сама природа, т. е., говоря их языком, сам бог. Надо не только укрепить за собой любовь армии (которую они отождествляют с офицерством) посредством смотров и приемов, посылки икон, освящения знамен, дарования новых форм одежды и т. д., но надо умоли́ть бога. Все делается для этого.

149

И все-таки—рождаются одна за другою только девочки. И мы проходим через тесные и бедные комнаты этих бесчисленных, нежеланных, нелюбимых дочерей. Наконец, рождается давно жданный наследник. Но он неизлечимо болен, болен гессенскою болезнью—явно, по вине матери! Мальчику одному отводится жилплощадь такая, как всем дочерям вместе, уход за ним образцовый, к нему выписывают всех врачей, которые как нибуть обещают его вылечить. Все напрасно! помочь может только чудо! Чудо—Распутин, который умеет „заговаривать" кровь гемофилетика. И в XX веке немка, протестантка, доктор философии, принцесса крови с жадностью припадает, как последняя баба-кликлуша из сибирского захолустья, к грязной руке проходимца... Трагедия кончена: Революция, еще не совершившаяся „де-юре", не оформившаяся в великие дни Октября, уже „де-факто" изломала, исковеркала до неузнаваемости, изуродовала, морально убила своих последних противников, победила и убила последнего русского самодержца, потому что подточила и сокрушила самодержавие.

По всему вероятно, экспозицию Нижней дачи, проведенную тт. Гейченко и Шеманским, можно усовершенствовать в деталях: что нибуть прибавить, что нибуть убавить, что нибуть уточнить. Но суть дела не в мелочах. В целом работа тт. Гейченко и Шеманского блестяще удалась и доказывает, что 1) дворец-реликвия в дворец-музей превращается лишь тогда, когда четко продумана та специфическая тема, которая может и должна быть

150

выявлена данным вещественным ансамблем; 2) для выявления темы необходимо устранить все лишние вещи, хотя бы они достоверно принадлежали к дворцовой обстановке, и добавить из иных фондов все нужные для показа вещи; 3) наряду с вещами необходимо тут же, где осматриваются вещи, выставить и те документы, фотографии и пр., которые надобно не только устно, во время экскурсии, процитировать посетителю, но требуется показать в натуре, чтобы достигнуть полной ясности и убедительности повести; 4) маршрут самой экскурсии должен быть составлен так, чтобы последовательность обзриваемых комнат соответствовала последовательности развития основной темы, и чтобы весь показ не превышал того промежутка времени, в течение которого посетитель способен напрягать свое внимание, т. е. часа с небольшим.

Мне сейчас приходится иногда слышать, что-де экспозиция Нижней дачи — дело легкое и почти-что само собою разумеющееся: ничего иного, кроме того именно, что сделали тт. Гейченко и Шеманский, там и сделать было нельзя. Но я должен сказать, что еще летом 1925 г. вся Нижняя дача находилась под угрозой полной ликвидации, потому что никто не знал, что надо с нею делать. И сами тт. Гейченко и Шеманский, у которых теперь вышло так просто и естественно, долго ломали голову над тем, что показывать и что выбросить, прежде чем решились выбросить из плана экспозиции, напр., весь третий этаж с „Корабельною" комнатою Николая II (где его можно бы было показать в нетрезвом виде—какой „эффектный" и какой

151

дешевый номер!) и с вышкою - бельведером, прежде чем отказались от показа „Классной" комнаты детей Николая II, где на черной доске еще написана последняя диктовка, прежде чем уяснили себе ту драму, которую вещи могут показать и рассказать. И надо добавить, что в любом дворце-музее экспозиция может дать такую же сама-собою разумеющуюся драму, только ее нужно угадать—и каждый может попробовать в еще необработанных дворцах, насколько это легкое или трудное дело. Бесценный и единственный в своем роде дворец Палей в Детском Селе, для сохранения которого надо было пойти на какие угодно жертвы, ликвидирован был исключительно потому, что никто не догадался, как его превратить в музей! а это было не легче и не труднее, чем превратить в музей Нижнюю дачу Николая II.

Попытаемся приложить очерченный метод экспозиции к Большому Петергофскому дворцу. Мы уже сказали выше, что тут невозможна разбивка на отдельные „царствования“: Большой дворец жил долго и непригоден для почти статического демонстрирования сравнительно небольших отрезков исторического процесса. Если в каждом дворце следует показывать именно и только то, что в нем может быть наглядно выявлено, то от Большого дворца надо потребовать того, что в нем есть,— *смены* форм, диалектики и динамики развития: Петр I построил то-то, украсил так-то; Екатерина I, Елисавет Петровна прибавили то-то, разукрасили так-то; Екатерина II доделала то-то, переделала так-то; за Екатериною — Павел, за

152

Павлом—Александр I, за Александром—Николай I, а там Александры II и III, а там, наконец, Николай II. То, что делал предшественник, уже не нравится непосредственному наследнику, и тем менее нравится потомкам; каждое поколение без церемоний разрушает и, на месте разрушенного, строит свое, приспособленное к новым нуждам, к новым вкусам, к новым временам. Наконец, Николай I уходит вовсе из Большого дворца—жить он будет в Александрии, за крепкою стеною, где ворота охраняются надежными часовыми, веселиться он будет во всевозможных павильонах-капризах, а в Большом дворце он будет царствовать, т. е. выполнять все помпезные обрядности, к которым его обязывает сан... быт эпохи Николая I уже так далеко отошел от быта XVIII века, что Большой дворец становится необитаемым. Совершенно разрушив все устройство восточного крыла, Николай I внедряет туда т. н. „Исторические покои“ — это последнее проявление жизни Большого дворца. После этого и для самих императоров Большой дворец становится своего рода археологическою древностью, корою можно еще, при случае воспользоваться для просмотра кино-фильма, для приема Германского императора или президента Французской республики, для балалаечного концерта, для праздничного обеда с иностранцами, но никак не для будничной жизни. Несколько позже перестал жить Монплеизр. Постройка особняка для императрицы Марии Александровны при Александре II была последнею попыткою сделать Монплеизр Петра I, уже расширенный Ассамблейною залом Анны Иоан-

153

новны и другими пристройками, жилым для нового поколения, требовавшего интимного жилья для царя-буржуа; и попытка эта, несмотря на примененное насилие над памятником, отнюдь не удалась—мертвецы хватили за горло живых. Революция, превратив и Большой дворец, и Монплеизр в официально признанные и всем доступные музеи, только доделала то, что без всякого ущерба для себя могли бы сделать и частично сделали — тоже с политпросветительною, но только в духе культа самодержавия, целью—сами императоры уже во второй половине XIX века.

И можно сказать наверное, что императоры, если бы они сознательно задались целью использовать дворцы, как музеи, проявили бы по отношению к своим предкам гораздо меньше пietetа, чем сейчас проявляют наши музейные работники. Ведь первое правило всякой музейной экспозиции заключается в том, чтобы не было пустых мест, чтобы все, что выставляется в музее, что-то „говорило“: никто не станет заполнять залы музея бесконечными повторениями одинаковых, да к тому же еще и безразличных вещей. И если бы императоры захотели превратить Большой дворец в музей, они бы, конечно, сохранили залы западной части (Купеческую, Чесменскую-Пикетную, Петровскую, Статсдамскую, Белую) и среднего корпуса (две китайских, кабинет Петра I, Гал-лерею, Елисаветинско-Екатерининско-Николаев-скую гостинную, парадную спальню) в неприкосновенности, но решительно упразднили бы все эти скучные, невыразительные, однообразные Николаевские гостинные восточного крыла,

III

наполненные случайными и никак с данными покоями не связанными вещами, какими-то второсортными раритетами. Раз уж эти комнаты безнадежно испорчены Николаем I, раз уж они даже для характеристики эпохи Николая I не нужны (ибо эта эпоха тут же рядом блестяще представлена „Историческими покоями“),— то сама собою напрашивается мысль, что мы имеем право использовать их по собственному усмотрению, не считаясь ни с какими консерваторскими возражениями. А ведь нам — и именно тут!—такие залы нужны, где бы мы могли заполнить тот значительный пробел в последовательности исторического рассказа, который охватывает эпоху Павла I и Александра I. Оба эти императора заведомо в

Петергофе жили, устраивались, и только Николаю I мы обязаны тем, что во дворце никаких следов от их пребывания в Петергофе не сохранилось. Как мы будем рассказывать посетителю при осмотре парка об обширной деятельности именно Павла в деле устройства ныне существующих фонтанов, когда посетитель вообще в Петергофе нигде не имеет случая вспомнить о самом существовании Павла I? Ясно, что мы этот случайный исторический пробел имеем право и обязаны заполнить, раз мы взялись дать почувствовать смену форм жизни за 200 лет. Разумеется, нам не приличествует „реставрировать" комнаты Павла I и Александра I в Большом дворце, хотя бы даже мы нашли в архивах достаточные для этого данные. Мы должны без всяких подделок выставить в николаевских пустых гостиных восточного крыла подлинное комнатное дворцовое убранство, вещи имею-

155

щиеся в кладовых Петергофского же дворца; и мы должны развесить по стенам портреты людей времен Павла I и Александра I, в ограниченном числе, но в наиболее типичных образцах, которые бы наглядно показали, как все изменилось от Екатерины к Павлу, от Павла к Александру, от Александра к Николаю I, не только вещи, но и люди, самый физический облик людей—несмотря на то, что формально Россия оставалась все по-прежнему самодержавною империю, управляемую формально все такую же кучкою всевластных дворян-помещиков, украшенных все такими же голубыми и красными лентами высших орденов и все такими же странными не русскими титулами и чинами и фамилиями.

Дополнив экспозицию Большого дворца, мы получаем возможность показать в неоспоримой форме на подлинном материале на протяжении без малого двухсот лет непрерывную текучесть архитектурных замыслов, дворцового быта, художественных вкусов, взаимоотношений монархов с окружением и с „верноподданными". Разумеется, чтоб все это показать наглядно, нам надо не сопоставлять, а противопоставлять, надо отнюдь не восстанавливать в „первоначальном виде", а подчеркивать и усиливать все происшедшие изменения „первоначального вида", все искажения, все стилистические невязки и противоречия, все разрушения, добавки, вставки: отнюдь не следует убрать из золотой Статсдамской неуклюжий поставленный Александром II бронзовый на тяжелом каменном постаменте памятник адмиралу Лазареву, никак не следует выбрасывать из Белой залы мебель

156

Середины XIX века, не следует переобивать мебель в Петровской зале; и не надо бояться поставить тронное кресло на ступенчатом возвышении в конце той же Петровской залы, расположить Павловскую и Александровскую мебель в пустых Николаевских комнатах с золотыми Елисаветинскими дверными обрамлениями, сохранить в „Исторических комнатах" устроенный для французского президента Пуанкаре гостиничный „номер". Надо оставить все как есть, лишь кое-что добавив, — тогда станет ясно и наименее подготовленному экскурсанту, что исторический процесс непрерывно течет, непрерывно уничтожает старое и создает на его месте новое, непрерывно меняет и внешнюю оболочку, и самое существо даже такого косного учреждения, как российское самодержавие, и ведет это самодержавие к вырождению и неотвратимой смерти через ряд совершенно точно определенных и законосообразных этапов. Можно даже в дополнительной экспозиции вразумительно показать, что неудовлетворительность российских императоров признавалась самими же российскими императорами, из которых ведь (по крайней мере, в XVIII веке) почти каждый брал на себя роль палача по отношению к своему наследнику или предшественнику, побежденному в борьбе общественных противоречий. Основными поворотными хронологическими моментами исторического процесса за последние двести лет оказываются 20-ые и 80-ые годы XVIII века и 40-ые годы XIX века —и эти моменты не совпадают с концами царствований, независимы, следовательно, от личностей императоров, под-

157

Линяют себе императоров. Вот это важно и нужно показать.

Ораниенбаумский дворец „герцога Ижорско-го" Меншикова (строенный 1712—1720), петергофские Монплезир (1716 —1723) и Большой дворец, дворец в Стрельне, позднейшие дворцы в Сарском селе, в Гатчине, в Павловске—все они представляют варианты одного и того же архитектурного бароккового замысла, в типе „покоя"

(буквы П). Тем не менее, Меньшиков-ский дворец и Монплеизр резко отличаются по исполнению от заложенного тем же Леблонем Большого Петергофского дворца и, тем более, от прочих перечисленных построек. Тут мы имеем еще скромные сравнительно по размерам и по внутренней отделке дома (даже не дворцы) патриархальных богатеев, для которых зажиточный голландский купец является законодателем роскоши. Но одновременно, когда строится Монплеизр,—закладывается уже Большой дворец, и уже имеется представление о том, что царский дворец должен быть как-то иначе построен и устроен, чем Монплеизр; перелом намечается. Однако, пока еще личность Петра I настолько сильна, что и новый Большой дворец строится большим только в потенции: Версаль маячит перед Петром, как некий идеал, в сущности—обязательный и для российского самодержца, но не слишком для него привлекательный. Большой дворец становится по настоящему большим только впоследствии. Именно сравнительно скромное Петровское начало не дало Елисавете развернуться в Петергофе так, как ей хотелось бы, и как она развернулась в Сарской (ныне Детскосельской) мызе, где

158

она ничем не была связана. Но надо помнить) что задуман и начат северный Версаль был все-таки именно при Петре, и что он свидетельствует (между прочим, роскошными резными деревянными панно Петровского кабинета) о переломе, произошедшем именно при Петре, около 1720 г. Елисавета придает Большому дворцу и тот наружный вид, и ту планировку, которая соответствует новой эпохе, новому этапу в развитии самодержавной власти,— нет больше патриархального единоличного владыки, который на правах помазанника божия и не ища сознательно поддержки ни в ком, противопоставляет себя всему народу, потому что он лучше знает, что надо делать...

но у меня есть палка, и я вам всем отец...

Елисавета —• самодурка - помещица, которая, в обществе таких же самодуров - помещиков, весело проводит свое праздное время, показною прихотливостью роскоши выявляя неограниченную власть благородного сословия над всеми прочими людьми. Характерно, как старые узкие галереи, которые и в Ораниенбауме, и в Мон-плеизре расширяют фасады и, вместе с тем, увеличивают полезную площадь дворца, переосмысливаются при Елисавете и в Петергофском Большом дворце, и в Сарскосельском дворце и превращаются в своеобразные мосты, по которым, на недостижимой не только для „подлого народа“, но и для дворянских низов, высоте, можно было показывать пышные шествия — „высочайшие выходы“ в церковь или в „корпус под гербом“ („корпус под гербом“

159

еще в Гатчине является непременною составною частью дворцового ансамбля). Екатерина II начинает с того, что полностью принимает Ели-саветинское рококо. Только, так как Екатерина II менее первобытна, чем Елисавет Петровна, она тотчас же по вступлении на престол построила себе — все по тому же плану в виде буквы П— более интимный и более изящный „Китайский дворец“ в Ораниенбауме с „Катальной горкою“, в точности аналогичной Петергофскому Петровскому Эрмитажу, но в самом веселом стиле рококо, более легком и утонченном по сравнению с Елисаветинским. Проходят годы. И та же самая Екатерина II, позднее, в семидесятых годах, совершенно отказывается от столь любимого в молодости рококо, переделывает Елисаветинские залы Большого дворца во вкусе Фельтена, а в 80-ых годах поручает Гваренги постройку строгого классического Английского дворца в Старом Петергофе посреди Английского парка, где о причудах рококо нет и воспоминания. Явно изменился самый характер царской власти, изменилось самое представление монарха о самом себе. Екатерина 80-ых годов уже не желает быть ни балованною женщиною-кумиром (хотя страсти в ней вовсе не успокоились), ни помещицею-самодуркою; она представляется самой себе в роли „северной Семирамиды“, государственного мужа, законодателя, устроителя Вселенной. И вместе с тем, Екатерине уже становится холодно от собственного величия: она стремится отделить интимные покои для себя от тех грандиозных и пышных зал, в которых выступает императрица (Сарскосельская „табакерка“ это ясно

160

показывает). Намечается та линия, которая Николая I удалит впоследствии в Александрию,

а Николая II—сначала на Нижнюю дачу в Петергофе, а потом в Феодоровский городок в Царском селе. Что все это вызвано не какими-то индивидуальными изменениями, случайно или не случайно происшедшими в одной Екатерине, а общим изменением строя общественной жизни, доказывает лучше всего то, что, как ни ненавидел Павел свою мать, а продолжал идти по путям, ею указанным, и убийца Павла Александр I дальше развивает то, что делал его отец. В Гатчине есть удивительно показательная „парадная спальня" Павла I, устроенная им по образцу спален королей Франции: Павел присутствовал в Париже при торжественном „вставании" короля („le lever с!и Коу") и захотел ввести и в России эту уже отжившую (и в Париже державшуюся только давней традицией) церемонию, которая ему показалась очень величественною,—дело не вышло, так как встретила непреодолимое даже для Павла I сопротивление. С конца XVIII века царство есть уже не „состояние", а должность, которую „исправляют" уже не в любом костюме (хотя бы и в халате!), а в присвоенном этой должности мундире. Классический мундир Екатерины незаметно переходит в ампирный мундир Александра I; царство есть бремя—и если Павел I, даже в своих личных покоях в Гатчине, ставит мраморную фигурку мальчика-, сгибающегося под тяжестью огромного камня с надписью „Baис! leушз гарибНсае ропо!из" („не легче и бремя государства"), то он выражает такой взгляд на вещи, который не был бы понятен

11 Музейное дело

161

ни Елисавет Петровне, ни молодой Екатерине, но который стал совершенно приемлемым для Екатерины 80-ых годов. Екатерина удаляется в неслужебное время в личные маленькие комнаты, отделанные Камероном не в официальном стиле. Павел и Александр I пытаются жить в ампирной обстановке. Но ампир со временем застывает в такой ужасающей казенной мертвечине и сухости и пошлости, что Николай I бежит из дворца в Коттэдж (соНа{ге=помещичий дом, дача) и строится в каких угодно заимствованных стилях-фальшивках — ложной готике, ложном рококо, ложной антике, сохраняя официальный ампирный стиль лишь для больших okazji. Опять перелом совпал не с концом одного и началом нового царствования — он произошел с полной необходимостью в пределах одного царствования, подчинив себе императора. После этого перелома надо было или разрушить Большой дворец Петергофа (что Николай I частично и сделал, когда устраивал свои „Исторические комнаты"), или уйти из него. Императоры ушли: сначала в Александрию, а потом, когда, в начале уже XX века, снова обозначился исторический перелом, попытались, в лице Николая II, уйти в утопию, в Феодоровский городок, в исчезнувший Китеж-град русского самодержавия. И тут их смела Революция, не дав им даже закончить это последнее предприятие.

Между Большим дворцом и Нижнею дачею Николая II существеннейшая с экспозиционной точки зрения разница заключается в том, что в Большом дворце охватывается неизмеримо больший промежуток времени, но, зато, не

162

имеется никаких интимных бытовых деталей. Эти два свойства великолепно вяжутся одно с другим, именно если иметь в виду те требования, которые мы предъявляем к экспозиции. Если бы в Большом дворце было много мелких деталей, его бы нельзя было одолеть зараз в течение часа с чемнибудь — и тогда вся та программа экспозиции, которую я только-что изложил, стала бы утопическою. Но таков, каков он есть, Большой дворец великолепно поддается показу: только надо, чтобы и музейщики, и экскурсоводы дали себе точный отчет в том, что водить по Большому дворцу нельзя так, как необходимо водить по Нижней даче,— „стиль" экскурсии другой! В Большом дворце надо большими мазками суммарно набрасывать большую историческую, „декоративную", стенную композицию, тогда как на Нижней даче надо кропотливо, мозаично, мелкими точками выписывать станковую картинку. В Большом дворце нельзя останавливаться на мелочах, на истолковании отдельных предметов, а Нижняя дача требует именно мелочного изучения всех подробностей обстановки, ибо там каждая мелочь значительна.

Что же надо сделать в Большом дворце в смысле экспозиции? Вот что:

1) Надо, в качестве введения к экскурсиям по самому дворцу и по паркам, подобрать чертежи и виды и документы, показывающие непрерывно и рост, и изменения в Большом дворце и в парке: как первоначально весьма малый дворец стал большим, как императоры XIX в. боролись с анфиладностью, пытались первоначально исключительно парадный, крайне неудоб-

ный для повседневной семейной жизни дворец превратить в жилище, как стриженный „французский" парк при Екатерине должен был превратиться в романтический „английский" (запрещение стричь липы, посадка деревьев перед фасадом) и т. д.

2) Надо установить в Николаевских гостин-ных восточного крыла гарнитуры мебели Павловского и Александровского времени, имеющиеся в запасе, и развесить по стенам картины, которые бы давали достаточное представление о переменах, происшедших и в костюмах, мужских и дамских, и в обычаях и нравах по сравнению с предшествующим периодом (костюмы эпохи рококо прекрасно представлены в портретах Петровского зала), причем совсем не важно, чтобы на стенах висели именно те портреты членов „августейшего" семейства, которые там повешены сейчас.

3) Надо выставить, как это сделано в Нижней даче, особые вертушки со всеми теми документальными материалами, которые наиболее ярко и наглядно могут дать представление о течении исторического процесса, об изменениях в экономической и общественной структуре Российской империи в XVIII и XIX веках и о соответствии этих изменений тем переменам в художественных вкусах, которые посетитель констатирует, знакомясь с убранством комнат и с прочими выставленными вещами.

4) Надо, наконец, установить общий маршрут так, чтобы посетитель, начав с наиболее старинных комнат западной части дворца, продвигался на восток, прошел через вновь устроенные залы Павла и Александра I, попал в „Исто-

164

рические покои" Николая I, увидел комнаты, отделанные накануне объявления войны 1914 г. для президента Пуанкарэ, и кончил осмотр дворца церковью—этою изумительною Елисаветин-скою церковью, в которой неразрывный союз самодержавия с богом запечатлен с цинически-откровенным легкомыслием.

В Большом дворце Петергофа речь идет не о том, чтобы добавить немного анекдотического материала, которым шеголяют обычные дворцовые „чичерони", а о том, чтобы тщательно проштудировать всю историю материальной культуры 1716—1914 в ее диалектическом закономерном развитии, и чтобы показать конкретные результаты этих штудий посредством подбора вещей. Работники Петергофских дворцов-музеев уже весьма успешно и энергично приступили к этой работе. Когда они ее доведут до конца, у нас будет монументальная история России за последние двести лет, в которой „всякая кухарка", собирающаяся управлять государством, сможет без непосильного напряжения усвоить премудрость исторических выводов. Большой Петергофский дворец, при надлежащей экспозиции, может и должен стать основным наглядным пособием при изучении „императорского периода" русской истории и—вступлением к изучению всех прочих дворцов Ленинградских окрестностей.

Ибо, если Большой Петергофский дворец будет „сделан", совершенно не надо будет дублировать его где нибудь в другом месте, и все другие дворцы будут по отношению к нему тем же, чем исторические монографии являются по отношению к „общему курсу" истории.

165

В Монплеzure, при таких условиях, можно и следует показывать Петра I; ассамблейная зала Анны Иоанновны и ее кухни, жилые комнаты и „бани" Екатерины II, каменный корпус, устроенный для Александра I, особнячек императрицы Марии Александровны— все это может быть восстановлено, может служить темами отдельных историко-бытовых экскурсов, не претендуя ни на общеобязательность, ни на объединение в какое нибудь целое. Маленькие Эрмитаж и Марли доставят посетителям такой же материал для повторения и закрепления „пройденного". Seriously продумать придется ту тему, которая подлежит экспозиционной разработке в Петровском корпусе Монплезира— я по этой части не имею готовых предложений, так как Петр стоит в центре множества интереснейших тем, и трудно определить, ка-какая именно наиболее пригодна для тех вещей, которые имеются в Монплеzure.

Что касается экспозиции парка, она еще не начата: Управлению Петергофских дворцов тут предстоит еще громаднейшая работа по приведению парка и его фонтанов в надлежащий вид и по изучению самого парка в натуре (по чертежам его изучить очень просто, но по чертежам никогда не видно, что тут—только проект, и что было выполнено в действительности)! Общая программа ясна, и мы ее выше уже очертили.

Остаются Николаевские павильоны - однодневки и дворцы Александрии. Николаевские виллы, как памятники жилья и быта, совершенно невыразительны. Поскольку они повторяют друг друга, их можно и—в интересах

166

экономии—пожалуй, даже нужно упразднить: правильно Бельведер (Бабигон) отдан Академии художеств под общежитие для живописцев, т. е. сохраняется лишь как декоративное пятно на фоне парка; и правильно Розовый павильон и павильон на Ольгином острове упразднены, как дворцовые музейные энтерьеры. Достаточно будет сохранить Собственную дачу и помпеянскую виллу на Царицыном острове. Какие там можно разработать темы?

Именно со времен Николая I начинается в России в искусстве верхов господство иллюзионистских стилей-фальшивок и подделок под подлинный материал. Архитекторы начинают строить одинаково ловко и в „русском“ (прекрасный пример — Петергофский „Тонов-ский“ собор; будет очень жаль, если, как поговаривают, он будет сломан на материал), и в „готическом“, и в „помпеянском“, и в каком угодно ином стиле, а при случае копируют и рококо- Своего собственного стиля эпоха Николая I не имеет; ее стиль—эклектическое „бесстилие“. Вместе с тем, Николай I—„великий строитель“, запоздалый представитель западно-европейских ранне-барокковых строительных увлечений. Но у Николая I уже есть желание строить подешевле. Строил он напоказ, как он все делал напоказ: декорация—его империя, декорация—его армия, декорация—его рыцарская доблесть (турнир „белой розы“!), декорация—его семейное счастье и супружеская верность, декорация — его постройки. В этом стремлении к показу—путь к катастрофе Крымской кампании и ко всем ее последствиям; в иллюзионистской 'декорацион-

167

ности, в глубочайшей лживости всего Нико" лаевского искусства—социологический смысл музеефикации Николаевских дворцов-однодневок. Собственную дачу Николая I и Царицыну виллу не следует распродать не потому только, что за всю их обстановку, именно как за подделки, никакие коллекционеры существенных сумм не дадут, а прежде всего потому, что с их ликвидацией) будет утрачен вещественный материал для характеристики одной из самых существенных сторон того, чем было русское самодержавие середины XIX века. Без Собственной дачи и Царицына павильона станет непонятным, что произошло дальше. Фальшивка и подделка делают доступным всякому то, что в подлинной форме и в подлинном материале доступно самым лишь избранным; посредством фальшивки и подделки аристократическое искусство становится буржуазным, а скоро станет штампованною дешевкою; место индивидуального мастера-творца занимает мастерская, а место мастерской со временем должна занять фабрика. Фабричное художественное производство начинает с тщательных подделок под прославленные традиции формы и материалы, но понемногу освобождается от навязанных образцов и вырабатывает идеал производственного искусства, всецело подчиненного требованиям техники и поэтому, в конечном счете, приходящего к „выявлению материала“ в самой форме, к подчинению формы материалу. В этом смысле именно Николаевские однодневки-капризы, насквозь поддельные, наполненные подделками, доставляют любопытнейший материал для изучения начала

168

того диалектического процесса, который развивался в течение всей второй половины XIX в. и заканчивается только теперь, в наши дни, когда Революция снова поставила перед художником громадные общественные задачи, наполнило искусство захватывающим содержанием и, синтезируя накопленный производством формальный и технический опыт, создает новый органический стиль.

Намечаемая тема не принадлежит к наиболее элементарно-простым темам, и над соот-ветствующею экспозициею придется поработать. Но о ней в настоящее время уже можно говорить: за истекшие годы дворцы-музеи проделали громадную просветительную и воспитательную работу, и музейный посетитель 1929 г. будет уже, в среднем, совсем иным, нежели музейный посетитель первых по-рево-люционных годов,—его дворцовые вещи вовсе не ослепляют своим блеском, он уже привык разбираться в стилях; а кроме того, именно те вопросы, которые предполагается обсуждать при показе Николаевских дворцов-капризов, очень понятны рабочему человеку, который в своей профессиональной работе постоянно сталкивается с вопросами и материала, и техники, и стиля (только, он думает,

что это— „мода", просто, и сначала пугается незнакомого слова). Собственную дачу и Царицыну виллу надо трактовать как художественно-промышленные музеи для середины XIX в., но только такие, в которых продукты производства выставлены не отвлеченно (как это, к сожалению, слишком часто делается в наших художественно-промышленных музеях), а в их быто-

169

вом сопоставлении и в их диалектический соотносительности. Таков именно проект экспозиции, который в настоящее время разрабатывается сотрудницею Петергофских дворцов-музеев К. А. Большевою.

Остается сказать еще несколько слов об экспозиции Коттэджа Николая I и Фермерского дворца Александра II. При показе Большого дворца в комнатах Петра I нужно сделать ссылку на Монплеизир, на Летний дворец; в залах Елисаветы надо сослаться на Детское Село; Екатерининские залы требуют указания на Ораниенбаумский Китайский дворец, на Детское Село, на Английский дворец; для Павла I необходимо сослаться на Гатчине и Павловск; для Александра I столь же необходимо назвать опять Александровский кабинет в Большом Детскосельском дворце и Александровский дворец там же; когда же пойдет речь о Николае I, то придется сказать, что исчерпывающе этого многоликого человека и эту многоликую эпоху в одном месте показать нельзя, и придется предупредить экскурсанта, чтобы он не верил ни „Историческим покоям" Большого Петергофского дворца, ни дворцам-капризам, ни даже Коттэджу, а непременно побывал предварительно в Гатчине и уж потом только судил, сочетав воедино все виденное.

Коттэджу верить можно только в определенных рамках: от Петра I до Екатерины II императоры и императрицы были сами собою; Екатерина II стала играть роль государственного мужа,—но она, по своему времени, и была им; Павел играл,—но роль, которую он играл, была его навязчивой идеею; лишь Александр I

был первым холодно-рассчетливым актером на русском престоле—но его игра сводилась больше к тому, чтобы скрываться, чем к активному актерскому творчеству; Николай I был вдохновенным актером-творцом, который сам придумывал разные роли для себя и с увлечением, сам любясь собою, их разыгрывал. Когда посетитель обозревает Коттэдж, он должен почувствовать Николаевскую „игру в рыцарей", в которую он и жену свою втягивал, и детей, и двор, и, в конце концов, государство—ведь именно в Коттэдже хранится султанская „тугра", снятая с городских ворот Варны и долженствовавшая представить Николая I в качестве чуть ли не рыцаря-крестоносца! Коттэдж—маскарад, но маскарад, продолжавшийся много лет и, именно в силу этого, ставший подлинною жизнью.

От этого, повидимому, надо исходить при экспозиции Коттэджа. Всякая попытка сделать Коттэдж исчерпывающим памятником Николаевской эпохи обречена на неудачу. Но если в дополнительной экспозиции руководствоваться принципом противопоставления, если в каждой комнате в намеках, хотя бы, показывать все то, что скрывалось за театральною декорациею, то между рыцарем без страха и упрека и жандармом Европы получится такой чудовищный контраст, который сделает Коттэдж неизмеримо более поучительным, чем все Петергофские павильоны и чем все Гатчинские залы.

Фермерский дворец Александра II... Альбомы и альбомы, заполненные собственноручными изображениями офицерских и солдатских

171

обмундирований, стены увешанные военными картинками из истории обоих Наполеонов и, только в другой комнате, из франко-прусской войны, соблазнительные женские тела в уборной, художественно-убогая мебель, холодная пустота... Это ли легендарный „освободитель крестьян", „реформатор Российской империи", „человек на престоле"? Тут нет никаких „шестидесятых годов", как их нет в Детском селе, как их нет в Гатчине. Царь перестал быть вождем. Еще Николай I мог претендовать на то, чтобы быть цензором Пушкина; Александр II—не стал бы! Общество ушло вперед, без царя, вопреки царю. Петр I, по образному выражению Посошкова, тянул в гору; Екатерина II шествовала во главе; Александр I и Николай I хотят возглавлять, но это им не всегда и не слишком блестяще удается; Александр II тащится в хвосте и, наконец, безнадежно отстает; Александр III тормозит изо всех сил; Николай II вылетает из седла. Вот, может быть, и тема для Фермерского дворца: экспозиция должна показать, чего тут нефи так как верхний этаж, некогда занятый Александром III,

пустует, места хватит. Тогда Фермерский дворец станет предисловием к Нижней даче, настолько ярким, что отсутствие Александра III (ведь его комнаты в Фермерском дворце разрушены, а его изумительная церковь у Ленинградского шоссе на берегу Царицына озера, к сожалению, не признана как музейная единица) станет почти-что незаметным. Впрочем, о Фермерском дворце мне предстоит еще сказать несколько слов в заключительной части настоящей главы.

172

Гатчина. В нашу задачу, конечно, никак не входит дать здесь обзор всех существующих дворцов и намечать для них все возможные темы экспозиции. Мы хотим только указать на огромное возможное разнообразие тем и на ту изобретательность, которую должны проявить музейщики и, под их руководством, экскурсоводы, чтобы дворцы стали подлинными музеями и дали все то, что они могут дать массовому посетителю. Именно поэтому мы остановимся, после Петергофа, еще на обзоре Гатчинского дворца, представляющего, именно с точки зрения изложенных выше и показанных на Петергофской практике экспозиционных принципов, совсем особенные затруднения.

В Гатчине не множество дворцов, как в Петергофе, а только один громадный дворец. Представлены там Павел I, Николай I, Александр II и Александр III. Александр I, естественно, не чувствовал никакой симпатии к любимой резиденции, созданию Павла I, и Александра I поэтому в Гатчине вовсе нет и не было. Николай I приезжал в Гатчину на время Красносельских маневров. Александр II приезжал сюда охотиться. Александр III, так же, как и Павел I, не только подолгу жила в Гатчине, но предпочитал Гатчину всем прочим местам жительства. Николая II в Гатчине опять нет. Значит — хронологический охват Гатчинского дворца ограничивается столетием с небольшим; за это столетие есть пустые и полупустые промежутки времени; от тех эпох, когда Гатчина была в фаворе, там сохранилось множество интереснейшего показательного материала, который стоит того, чтобы его

173

изучать и показывать во всех подробностях. Ясно, что в Гатчине нужно применить какие-то совсем другие экспозиционные методы, нежели в Петергофе.

Прежде всего, тут нельзя вести одну сквозную экскурсию, как в Большом Петергофском дворце: и потому, что тут будут хронологические скачки, которые для экскурсантов-не-историков очень опасны, и потому, что при сквозной экскурсии, которая сколько нибудь использует наличный исторический материал, на осмотр дворца потребуется столько времени, сколько ни один человек не в состоянии напрягать свое внимание, — не менее 3 или даже 4 часов. Но дворец-то один! Значит, надо его искусственно разбить на несколько дворцов, показ разделить на несколько совсем отдельных экскурсий, для того, чтобы Гатчинский дворец стало возможным использовать в качестве музея. Иначе он всегда останется реликвиею.

При определении тем нужно считаться еще с одним обстоятельством: Гатчина отстоит сравнительно далеко от Ленинграда (45—46 км.) и имеет с ним очень дурную железнодорожную связь (70—80 минут езды по Варшавской или 80—85 минут по Балтийской жел. дороге), а потому экскурсанты не в большом количестве ездят в Гатчину—все предпочитают более близкое к городу Детское Село (23 км. в 28—30 минут). Привлечь посетителей Гатчина может только при условии, что экспозиция представит совсем особый интерес и для самих экскурсантов, и для Политпросвета.

Гатчинский дворец состоит из трехэтажного главного корпуса и двух „каррэ“ (Кухонного

174

и Арсенального), которые с трех сторон обрамляют обширную прямоугольную площадь. Главный корпус содержит в нижнем этаже личные покои Павла I, в среднем парадные его залы; Кухонное каррэ ничем не замечательно, кроме только церкви в северо-восточном углу; в нижнем этаже Арсенального каррэ жили Николай I и Александр II, на антресолях помещались личные квартиры Александра III и его детей, в верхнем этаже сохранились парадные комнаты Александра III; весь третий этаж Главного корпуса и корридоры и галереи Арсенального каррэ увешаны бесчисленными портретами русских и иностранных деятелей XVIII и XIX вв. Ко всему этому надо добавить, что Главный корпус выстроен Екатериною для Гр. Орлова, а потом переустроен ею же для Павла I, и что оба каррэ целиком принадлежат Николаю I. Вот и все, что есть в Гатчинском дворце, если не считать

чудесный, обширный парк с его огромными Серебряным и Белым прудами (во времена Павла I на них маневрировал особый флот!) также за объект музейной экспозиции, представляющий особую показательную ценность.

Сохранность разных частей Гатчинского дворца разная. Безупречно сохранились Павловские комнаты и залы: после Павла осталась вдова, которая приняла все меры к тому, чтобы все в мелочах оставалось таким, каким было в момент убийства императора, Александр I не имел ни малейшего желания прикоснуться к тому, что принадлежало Павлу I, а для Николая I Павловское убранство было уже реликвией, которую надо было беречь именно

175

как память, как экспонат. Чрезвычайно сильно пострадал Николай I: часть его квартиры в нижнем этаже была превращена в приемные залы Марии Федоровны, супруги Александра III, и теперь опустошена, так как мебель Марии Федоровны, как „не стильная“, пошла в продажу; в комнатах детей Николая I Александр III устроил свои парадные покои; в прочих комнатах Николая I, не вовсе уничтожая их убранства, устроился Александр II („Арсенальная зала“); так что, собственно говоря, в подлинном виде от Николая I сохранились только его три „военных кабинета“. Квартира Александра II в нижнем этаже, примыкающая к квартире Николая I, стоит не тронутая, но она, как и все оставшееся от этого императора, лишена значительности. Великолепно сохранились, со всеми мельчайшими предметами убранства, на антресолях—личные комнаты Александра III, а в верхнем этаже—его же приемные официальные залы. Наконец, парк запущен, но не составит большого труда восстановить и „собственный сад“, непосредственно примыкающий к личным комнатам Павла I, и „голландские“ верхний и нижние сады, разбитые перед окнами Николая I, и привести в порядок большой английский парк и его продолжения—Сильвию и Зверинец.

Таковы материалы, которыми музейвед распоряжается в Гатчине, и из которых он должен извлечь все, что можно извлечь. В настоящее время за эту работу взялся И. И. Галич. Намечается следующая планировка.

Портретная галерея... В Гатчинском дворце нетрудно освободить от остатков (распро-

176

данного Госфондом) бытового убранства хоть целый этаж Арсенального каррэ, длиннейший ряд зал, комнат, корридоров, и развесить по стенам в хронологическом порядке все те бесчисленные портреты, которые в Гатчине скопились. Систематика получится блестящая — но каковы будут последствия? Да такую портретную галерею показывать будет невозможно, потому что нет ничего более утомительного, чем однообразный набор предметов: у посетителя будет рябить в глазах от лиц, мундиров и лент, он просто перестанет слушать имена и даты и биографические факты—к чему? Портретную галерею, ясно, надо использовать в общих экспозиционных целях, но отнюдь не как самодовлеющее целое, а как материал для тематической экспозиции. Наличие собрания портретов, в связи с уже подчеркнутой выше необходимостью четко разбить показ дворца на несколько совершенно отдельных эпизодов, определяет всю планировку экскурсии.

Тема первая: Павел I—император. Надо сказать, что нет ничего труднее для показа, чем Павел I: чудачества этого безумца сделали его притягательным центром для всевозможных анекдотов, а трагическая гибель застряла в памяти даже таких людей, которые историческими знаниями вообще не блещут. Другими словами: личность Павла, рисуемая воображению под видом всевластного и злого шута, заслоняет исторический процесс. В целях пропаганды здравого исторического материализма с таким представлением о Павле нужно энергично бороться: не цари делают историю,

12 Музейное дело

177

а история делает царей. Личное чудачество и безумие Павла определяют собою, как он делал то, что делал; но делал он не то, что ему взбрело на ум под влиянием случайного стечения обстоятельств или болезни, а то—и только то, что объективно было необходимо по ходу исторического процесса. Мы уже видели, что в 80-ых годах XVIII в. произошел некоторый перелом в развитии русской общественности: кончилась сословно-аристократическая фаза, началась какая-то иная, новая жизнь, появляются новые люди в руководящей роли, пробуждаются новые общественные слои. Павел погиб не от руки соперника, как Петр III, и не по прихоти преторианцев-гвардейцев: убийство Павла есть акт социальной контрреволюции, совершенный побежденною кастой, и кристаллизовавшиеся вокруг его имени „жестокие“ анекдоты имели назначение оправдать личным безумием царя

это царубийство, совершенное дворянством. Музейный показ Павла I имеет целью разрушить дворянскую легенду о Павле-шуте и продемонстрировать Павла-императора. Этого нельзя сделать в Павловске, роскошном и романтическом; это можно сделать только в Гатчине, излюбленной резиденции Павла, где он не мечтал и наслаждался, а жил и страдал и работал—готовился стать императором и „служил" императором.

Для того, чтобы понять анекдотического Павла, достаточно рассмотреть его портрет: маленький курносый уродливый человечек с короною на бекрень, в страшно чванной позе, в страшно пышном маскарадно-царском одеянии и с комически-импозантным выражением

178
на лице. Все несчастное, оставившее неизгладимые следы, детство этой жертвы неумеренной нежности Елисавет Петровны и ненависти Екатерины II достаточно объясняет характер анекдотического Павла. Тут не надо никакой дополнительной экспозиции — разве-что несколько портретов: Елисавет Петровны, Екатерины, Панина или еще когонибудь. Но чтобы понять и оценить по достоинству Павла-императора, надо дать себе отчет в общем ходе русской истории за XVIII в. Вот тут нам может пригодиться портретная галерея Гатчинского дворца: в верхнем — сейчас пустом — этаже Главного корпуса мы должны показать эту историю правящих верхов XVIII в. в лицах. Осмотр Павловских зал нужно начинать именно с этого верхнего этажа, где, кроме русских предшественников и современников, найдут себе место также и иностранные современники Павла I—прежде всего его знаменитый австрийский аналог Иосиф II (1780—1790), типичный представитель „просвещенного абсолютизма", в интересах торговли и промышленности стремившийся к бюрократизации государства и боровшийся с привилегиями дворянства и церкви, и сестра Иосифа Мария-Антуанетта, погибшая на эшафоте королева Франции. Все эти портреты позволяют наглядно показать исторические условия и предпосылки, среди которых пришлось действовать Павлу I.

Отсюда надо спуститься в официальные залы среднего этажа. Теперь Павел I—с его высокотожественными тронными залами, с его парадными спальнями, с его роскошными го-стинными, в которых красуются бесценные

12*

179

гобелены,—уже не будет казаться смешным. Несоответствие природных данных, физических и умственных, той исторической задаче, которую он, разумеется, ясно не осознает, но которую чувствует всем своим существом и пытается разрешить всеми своими поступками, усугубляет трагическое, а не комическое, впечатление, которое остается от парадных зал Павла. Вся роскошь этих зал—какая-то напряженная: она не украшает жизнь (как в Павловске), а только должна импонировать. В течение всей своей жизни Павел не покоился на розах — и не давал покоиться другим; сам „служил"—и заставлял „служить" других.

Наконец, вниз, в личные комнаты. Без них не будет вполне убедительного образа. Тут—портрет Петра I, портреты французского короля Генриха IV (трижды: гипс, мрамор, гобелен) и его министра Сюлли (дважды: мрамор и гобелен), мраморная статуэтка мальчика, несущего каменную глыбу, о которой выше была уже речь. Тут тесная спальня с походною складною кроватью, тут кабинетик с любимыми книгами (опять: Сюлли!), тут рядом знаменная, кордегардия, будка для часового... Павел остается императором даже у себя „дома", даже в свободное от служебных занятий время, даже в халате.

Экскурсант, который внимательно прошелся по всем трем этажам Главного корпуса, заслужил того, чтобы мы его пожалели, наконец, и дали ему отдохнуть. Кстати тут есть выход наружу—в „собственный садик" Павла: цветочные клумбы, затейливые трельяжи, высокая терраса, с которой открывается прекрасный

180

вид на Карпийпруд. Лучше всего отпустить экскурсанта вовсе в парк—пусть гуляет на свободе.

Тема вторая: Гатчина как штаб-квартира Николаевской военщины. Выше уже было сказано, что от времен Николая I остались построенные при нем два „каррэ" и убранство нескольких комнат в нижнем этаже „Арсенального каррэ"—столовая, ванная, спальня и „военные кабинеты". Нечего и думать о том, чтобы тут восстанавливать полный бытовой ансамбль. Да это и не нужно: бытовых ансамблей Николая I предостаточно в Петергофе, и никаких дальнейших Николаевских спален нам вовсе не нужно. Совершенно ясно, что надо

доделать то, что начал Александр III, и ликвидировать и столовую, и ванную, и спальню—несмотря даже на то (или: потому), что досужие люди проследили на половике спальни особую стоп-танность вдоль стен и рассказывают— шопо-том!—легенду о том, как Николай I зимою 1854 г. тоскливо и в полном отчаянии метался перед смертью по спальне и сам стоптал половику... Наличие „военных кабинетов" и Арсенальной залы, в которой наслаивается на Николая I Александр II, точно указывает, какая тема должна быть разработана в Гатчине.

Экскурсанта надо ввести в Николаевскую половину через тот самый, конечно, подъезд во дворе Арсенального каррэ, которым пользовался и Николай I. Экскурсанта попадет в переднюю и камердинерскую (и тут же, что не лишено практического значения, есть уборная), а через них в опустошенные и обезличенные личные комнаты. Во всей анфиладе нужно раз-

181

вернуть тематическую экспозицию, которая представит, прежде всего, в документах, чертежах и старинных акварелях всю строительную историю Гатчинского дворца — от замка Гр. Орлова до казармы Николая I; здесь же можно выставить акварели Гаука, воспроизводящие Николаевское убранство тех комнат, куда мы вводим экскурсанта. А затем должна идти портретная галерея деятелей Александровского и Николаевского времени, данные об организации армии от Павла I до Николая I, данные о Красносельских лагерных сборах и маневрах (в 15—20 км. от Гатчина). Тогда станет вполне понятным тот, уже подлинный, „военный" кабинет, куда мы в дальнейшем попадаем: на стене в глубине комнаты огромное полотно—Павел I на коне в сопровождении целой толпы генералов (картина слывет под названием „Павел I и его убийцы", так как среди свиты нетрудно узнать Александра I, Зубова, Палена и др.), у другой стены символическая (ибо рядом была вполне оборудованная спальня императрицы, а на антресолях, на которые тут же ведет винтовая лестница, была устроена настоящая спальня императора в непосредственном соседстве с комнатами фрейлины Нелидовой) походная кровать, по середине комнаты суровый большой письменный стол, покрытый куском зеленого сукна, и почти никакой мебели—тут не сидели, а стояли. Николай I играет „в поход".

Затем еще две комнаты, убранные так же скупно и сурово, как и большой кабинет. На стенах—все одинаковых размеров и в одинаковых обрамлениях—сплошные ряды картинок,

182

изображающих российские военные формы обмундирования. Тут некогда дежурили адъютанты и ординарцы. На всем этом материале легко подвести посетителя вплотную к катастрофе Крымской кампании, которая была роковой и для Николая I, и для всего Николаевского режима. С этим мы вступаем в Арсенальную залу.

Арсенальная зала—одна из наиболее благодарных для показа частей всего Гатчинского дворца. Собственно говоря, это даже не одна зала: ее своды опираются на два ряда столбов, которые ее делят на три нефа; только один средний неф—сплошной во всю длину залы, а боковые кое-где перегороджены, так что распадаются на комнаты, которые не имеют четвертой стены, будучи открыты со стороны среднего нефа. Как показывают аква-рели середины века, отделка Арсенальной залы была (или, может быть, была задумана только—я этого не знаю) в примерно том же нарочито-строгом и простом стиле, в каком выдержаны „военные кабинеты". Николай I тут, у себя во дворце, играл „в лагерь".

Александр II превратил Арсенальную залу в сборную для своих охотничьих экскурсий. Наша вторая тема переходит в третью: Гатчина как средоточие царской охоты. Повсюду, где только можно было их приладить, появляются охотничьи трофеи—рога убитых оленей и лосей, чучела волков и медведей. На стенах развешиваются бесчисленные акварели венгерца Зичи, бытописателя Александровских охот. Тут же выставляются разные диковины—магнит, который поддерживает пятипудовый

183

якорь, разработанная во всех мельчайших подробностях модель корабля. Тут же и забавы—качели, полированная горка для съезжания на „собственных подушках", маленькая, но вполне оборудованная сцена, два заводных органа со множеством валов для разных музыкальных номеров (эти органы немного позднее получают широкое распространение во всех трактирах столицы), мраморная голая женщина в позе

„полной неги“, которую можно рассматривать во всех поворотах (Александр II был любитель „клубнички“)… Явно, в Арсенальной зале с воцарением Александра II закипела совсем новая жизнь, жизнь совсем нового типа, которая была положительно невозможна при Павле I, при Александре I, при Николае I: произошел перелом, появился царь нового образца.

Этот царь нового образца предстает перед нами в Гатчине в виде страстного охотника, как он в разных других видах проявляется в Петергофском Фермерском дворце и в Детскосельском Большом дворце. Его личные комнаты в Гатчине будут непонятны, если, прежде чем ввести в них посетителя, мы не дадим в дополнительной экспозиции исчерпывающие данные о царской охоте, поглощавшей ежегодно громадные суммы и занимавшей целый штат не только низших, но и очень высокопоставленных служащих (обер-егермейстера, егермейстеров и т. д.). Царскую охоту, кроме как в Гатчине, показывать негде, равно как нигде нельзя так хорошо показать Николаевскую игру „в солдатики“, как в Гатчине,—и думается, что ради этого показа стоит сохранить Николаевскую и

184

Александровскую половины, как экскурсионные, а следовательно — экспозиционные темы. Четвертая тема: Гатчина как убежище Александра III. В глубине двора Арсенального каррэ экскурсант входит в вестибюль парадной Николаевской лестницы, поднимается до антресолей и вступает в длинный—днем полутемный, а вечером скудно освещенный редкими электрическими лампами—корridor с однообразными низкими дверями по обе стороны. Стены корридора увешаны наклеенными на картон картинками, вырезанными из популярных иллюстрированных журналов 80-ых и 90-ых гг. и другими „художественными произведениями“ того же калибра. У первого поворота корридора—вход в интимные, т. е. жилые комнаты Александра III. Комнаты небольшие, кроме спальни, низкие и, главное, до такой степени заставленные всевозможною мебелью, заваленные фотографиями и безделушками, что продвигаться по ним, ничего не задев, даже малочисленная экскурсия может с трудом. Чисто технически эти комнаты представляют почти непреодолимые препятствия для показа—а не показывать их, или не показывать их именно во всех подробностях было бы чрезвычайно жаль: здесь в этом мешанском тепле и уюте, здесь в этой тесноте и дешевке только и становится понятной общественность последних двух десятилетий XIX в., породившая Александра III и не только терпевшая его черносотенно-реакционный режим, но поддерживавшая этот режим, олицетворяемый Победоносцевым, Иоанном Кронштадтским и другими, в разных областях деятельности им подобными.

185

Показать непременно надо, а вводить людей никак нельзя. Я не вижу иного способа разрешения дилеммы, как раздвинуть комнаты и создать между ними пустые промежутки, где бы могли сгрудиться экскурсанты, чтобы, в каждую комнату одновременно через три двери, с трех разных сторон, не заходя заглядывать и видеть все то, на что будет обращать внимание экскурсовод. Это возможно потому, что в некогда густо заселенных антресолях в неприкосновенном виде комнаты детей Александра III не сохранились, и комнат, следовательно, в нашем распоряжении сколько угодно. А по другую сторону корридора, в более тесных помещениях, где когда-то жили адъютанты, фрейлины и прочая дворцовая челядь, можно дополнительно экспонировать все те материалы, которые будут признаны нужными для впечатляющего освещения царствования Александра III.

Из жилого кабинета Александра III на антресолях нужно по винтовой лестнице (она достаточно для этого широка и удобна) подняться в его официальный кабинет, где он функционировал как император. Если свою квартиру на антресолях Александр устроил как раз в тех комнатах, где когда-то его дед имел свою личную спальню, и где жила фрейлина В. Нелидова, то свои официальные покои он устроил там, где жили дети Николая I. Поднимаясь по винтовой лестнице, надо обратить внимание экскурсантов на то, что эта лестница находилась, конечно, в исключительном или почти исключительном пользовании лично Александром III: из своих антресолей он по ней

186

спускался вниз в „военный кабинет“ Николая I и, через него, в Арсенальную залу, где

резвились дети, или в гостиные Марии Феодоровны и в столовую; и по той же винтовой лестнице он поднимался вверх непосредственно в свой парадный кабинет... декорирована лестница в нижнем своем отрезке „художественно украшенными" меню (т. е. расписаниями кушаний) особенно, очевидно, понравившихся императору обедов, а в верхнем отрезке бесчисленными женскими портретами, без обрамлений повешенных картинка к картинке, целая галерея „граций"—экскурсант, который помнит по Петергофскому Большому дворцу или по Гатчинскому Павловскому корпусу, как императоры XVIII в. понимали подобные „галереи граций", оценит сразу всю дистанцию огромного размера, отделяющую Александра III от Екатерины II и Павла I. Александр III ни в какой области—и менее всего, может быть, в области художественных вкусов—не идет не только во главе, но и сколько нибудь в уровень со своим временем.

Официальный кабинет Александра III и идущие за ним (с точки зрения тех лиц, которых царь принимал,—предшествующие ему) комнаты уставлены очень дорогою подлинно-ампирною, но разрозненною мебелью, которая сюда частью была привезена из Таврического дворца, частью куплена у какого-то частного лица. Все эти — частью прекрасные—вещи никак не согласованы одна с другою и с картинами и гобеленами на стенах, с богато переплетенными томами дешевеньких иллюстрированных журналов, разложенными по столам для развлечения

187

ожидающих „высочайшего приема". По пестроте и безвкусию официальные комнаты Александра III не имеют себе равных—они похожи на какие-то аукционные залы, но сам-то Александр III, устраивая их, желал, очевидно, поразить своих гостей царственною роскошью, Александр III хотел играть „в императоры", но ему это не удалось.

Из официальных приемных Александра III, отнюдь не задерживаясь в Китайской и Японской галереях, мы должны пройти к парадной лестнице Николая I, мимо прекрасного бюста работы Витали, через весь парадный этаж Павла I, через Чесменскую галерею, вниз по лестнице, ведущей в „Кухонное каррэ". Непосредственный контраст всего того, что экскурсант уже знает из прежних осмотров и теперь припоминает, быстро проходя в церковь, с тем, что он только-что видел у Александра III, должен произвести сильное впечатление даже на наименее подготовленных людей: вырождение царской власти и вырождение ее носителей, выхолощенность и призрачность самодержавия конца XIX в. станут очевидными даже для слепых.

Попав на нижнюю лестничную площадку, мы можем подняться двумя новыми лестницами—справа и слева—в церковь. Церковь эта была построена Николаем I, в каком-то фантастическом „византийском" или „романском" стиле; она — изящная и светлая, с оштукатуренными и слегка окрашенными сводами и стенами. В эту церковь впоследствии внедрил Александр III: стены были обиты красным сукном и сплошь увешаны дешевыми (хотя иногда и в очень доро-

188

гих окладах) иконами и пасхальными расписными яйцами из папье-маше — подношениями разных верноподданных. Существует намерение разбить эту церковь по длине на две строго симметричные половины, одну из них восстановить в том виде, который она имела при Николае I, а другую в том, какой ей придал Александр III. Правда, оклады с икон, если они были из драгоценного металла, давно сняты и пошли в госфонд, так что Александровская половина церкви после реставрации получит несколько менее богатый вид, чем какой она имела лет тридцать тому назад, но пестрота и безобразие будут подлинными. Благочестивые люди придут в ужас от такого противопоставления Николаевского благочестия „под Европу" и чисто азиатского благочестия Александра III; строгие стилисты, которые полагают, что вещи существуют не ради людей, а ради себя самих, будут негодовать по поводу столь неприемлемой „эстетически" комбинации... но ведь мы устраиваем музеи не для богомольцев, и не для стилистов, чтущих память Александра III, а для советской общественности. Советского экскурсанта мы не можем лучше научить, какой путь пройден самодержавием за вторую половину XIX в., чем вот таким противопоставлением, синтезирующим все, что он увидел в Арсенальном каррэ. Под впечатлением этого синтеза мы его прямо из церкви выпускаем во двор Кухонного каррэ на свободу — пусть гуляет дальше один и передумывает все виденное.

189

Петергофом и Гатчиною не исчерпываются ни наличные в Ленинграде и его окрестностях дворцы-музеи, ни, тем менее, дворцы-музеи и музеи быта, имеющиеся в разных местах СССР. Мы остановились на Петергофе и Гатчине, чтобы показать все возможное разнообразие тем и методов показа материала. Каждому музееведу, устраивающему где бы то ни было какой бы то ни было историко-бытовой музей, придется, так же как и петергофским и гатчинским музееведам, вырабатывать в соответствии с наличествующим в каждом данном случае особым материалом свои особые темы и свои особые методы экспозиции. Важно во всех случаях одно: чтобы музеевед не насиловал вещей, и чтобы он не был в плену у своих вещей.

Если он начнет насиловать материал, он может погубить все свое дело. Пытаясь извлечь из вещей то, чего в них нет, он начнет сочинять диаграммы, схемы, таблицы и подсказывающие плакаты—и посетитель, который пришел смотреть, и которому, вместо этого, предлагают читать длинные тексты или слушать лекцию по политэкономии или по социологии, сбежит от экскурсовода. Как часто экскурсант ропщет на все эти ужасные „объяснения“, которые вовсе не помогают понять то, что видно, а содержат множество совсем постороннего, внутренне с вещами не связанного материала! Как часто экскурсант мирится с таким „показом“ только потому, что „без этого, видно, нельзя“!

И хорошо еще, если стена щитов с 'диаграммами, схемами, и пр. только приводит в уны-

190

ние экскурсанта: вещи, в конце концов, все-таки, будут сохранены, показаны и сделают свое дело. Но бывает, что неумелое использование вещей в конце компрометирует все учреждение. Вот весьма актуальный пример.

В западном крыле Детскосельского Александровского дворца имеется целая анфилада комнат, в которых Александр III жил, будучи еще наследником престола; в этих комнатах родился Николай II. В Детском Селе имеется также Сельскохозяйственный Институт, расположившийся в Феодоровском городке, в непосредственном соседстве с Александровским дворцом. Институт этот, может быть, действительно нуждается в еще большем расширении своих владений, а может быть—просто, по-русски, привык к экстенсивности владений... я этого не знаю, и судить не берусь. Как бы то ни было, Институт возбудил дело о передаче ему Александровского дворца. Ему отказали: хотя Александровский дворец и не музейфицирован, а только консервирован, но сто лет истории Российской империи, которые в нем потенциально имеются, пересилили все домогательства агрономов. Тогда они сжались и потребовали отвода именно только-что упомянутого западного крыла, в котором, кроме комнат будущего Александра III, параллельно им, по другую сторону широкого коридора, имеются совсем никому не принадлежащие, отделанные по-английски в 90-ых гг. XIX в. для гостей („Запасная половина“) комнаты. Предположите, что защитники интересов музея вздумали бы утверждать, что нельзя трогать „исторических“ комнат Александра III, потому что

191

тут можно и нужно развернуть Показ *императора* Александра III! Политпросвет просто расхохочется, и вопрос будет решен сразу, окончательно и совсем не так, как хотели бы музейщики. Да тут нет никакого *императора* Александра III! Александра Александровича устроили в комнатах, в которых когда-то жили Александр I, а позднее Николай I: высокие, просторные, не комнаты, а залы, расположенные анфиладою (чтобы получить кабинет, который соответствовал бы его вкусам, Александр Александрович велел заложить большую дверь из столовой в кабинет и пробить маленькую подальше от окна), во всей мебелировке только намечается теснота и „уют“ (в кабинете, в гостинной императрицы), вазочек и прочих безделушек ограниченное количество, на стенах картины, а не вырезки из иллюстрированных журналов и не приложения к „Ниве“, фотографии родственников почти отсутствуют—ничего характерного, ничего интимного, ничего такого, к чему бы дополнительная экспозиция могла прицепиться без явного насилия над вещами! Конечно, кто хорошо знает Александра III по Гатчинскому и Аничковскому дворцам, тот его угадает и в Детскосельских комнатах: тут уже есть два гигантских дивача („тахты“), на каких так любил валяться Александр III, тут есть разрозненные великолепные экземпляры ампишной мебели, которые, ни к селу, ни к городу, стоят в таком окружении, к которому они

решительно не подходят (например, чудесное бюро в столовой!), тут есть дикие сочетания кресел, стульев, шкапов, принадлежащих к разным гарнитурам,
192

стилям, эпохам (точно в аукционном зале!)... Что же? ради показа всего *этого* сохранять покои будущего Александра III и не давать Сельскохозяйственному Институту помещения, в которых он, повидимому, нуждается, хотя и занял уже все здания Феодоровского городка? Резолюция может быть только одна: ликвидировать обстановку Александра III и, вместе с нею, конечно, и обстановку запасных комнат, совершенно ничем не замечательную.

Стиль Александра III характеризуется полным „бесстилием“. Мы о „бесстилии“ говорили выше по поводу Николая I, но там это было явление другого порядка: эпоха Николая I имела очень определенное чувство выдержанного стиля, но только не имела своего стиля. Александр III именно выдержанного стиля не понимает и любит хаотически-безразличное сопоставление вещей совершенно различных и стилистически непримиримых. Такого рода „бесстилие“ возможно только там, где есть неразбериха—экономическая, социальная, бытовая, в так называемые „эпохи безвременья“. Какая-то фаза русской истории приходит к концу в последние десятилетия XIX в.; формы самодержавия еще по инерции сохраняются, но их сохранение возможно уже только насильственное; надо искать опоры в каком то новом классе, который бы сумел взять власть и цепко ее удержать. Дворянство, как класс, разложилось и разорилось; разночинная интеллигенция не есть класс; но настоящей крупной буржуазии еще нет. Александр III взял курс на „православие, самодержавие и народность“, на мещанство — он стал

13 Музейное дело

193

изумительно цельным представителем итога черносотенного мещанства, невежественно®, косного, пьяного, живущего утробой, семейственного, богомольного. Александр III резко разошелся с Западной Европой: там предвидят надвигающуюся опасность со стороны рабочего класса, младший современник Александра III германский император Вильгельм II (1888—1918) объявляет „новый курс“ социальных реформ сверху, во Франции и в Англии революционное движение втискивается в парламентские формы, социалдемократия направляется на путь реформизма — Александр III ничего не признает, кроме грубых репрессий. Николай II идет по стопам отца и объявляет „бессмысленными мечтаниями“ всякие надежды на реформы в России. Николай II — такой же мещанин, как его отец, и даже его жена, хоть она и англо-германская принцесса, становится темной русскою мещанкою на русском престоле. Судьба русского самодержавия решена: у нас невозможен реформизм, единственным выходом у нас делается Революция. Вот социологический смысл Александровского художественного „бесстилия“. А тем временем Запад, переживавший во второй половине XIX в. такой же период шатаний и эклектизма в искусстве, в 90-х гг. обрел, наконец, свой стиль — так называемый згу!е тойегпе, возродивший в момент перехода в новую фазу развития старые барокковые традиции; и это возрождение барокко точно позволяет поставить диагноз—к финансовому капитализму, к империализму, к реформизму, к фашизму. Вот в этой связи две параллельных анфилады комнат—Александра III и запасной поло-

194

ВИНЫ—приобретают совсем неожиданное значение: у Александра—начинающееся бесстилие и* мещанство, в запасной половине — намечающийся европейский „модерн“. Распутье, на котором оказалась самодержавная Россия в конце XIX в., непосредственно в вещах не может быть показано на более ярком примере. Ценность этого примера еще возрастает от того, что у нас именно для конца XIX в., не сохранилось никаких крупных буржуазных обстановочных ансамблей европейского направления: единственный экземпляр, который в Ленинграде был в распоряжении Музейного ведомства, немного более поздний и изумительно цельный дворец княгини Палей, все в том же Детском Селе, совсем недавно перестал существовать, и показывать для контраста с мещанскими об-становками Александра III и Николая II нам рабочему экскурсанту нечего, а без показа все разглагольствования совершенно тщетны. Дет-скосельские комнаты надо сохранить. Еще один пример. Где-то должен быть показан тот кризис русского самодержавия, который

известен под названием „эпохи 60-х гг.“, „эпохи великих реформ“ и т. д. В Гатчине, как мы видели, имеется царская охота; нельзя туда вклинить то, чего там нет и не было. Есть комнаты Александра II в Детскосельском Большом дворце: тут Александр II жил каждое лето в течение чуть ли не всего своего царствования; но тут он жил, как показывает всякая мельчайшая деталь обстановки и деко-ровки, исключительно как военный,—в Детском Селе была красносельская лагерная штаб-квартира Александра II, подобно тому, как для

195

Николая I такую штабквартирою была Гатчина. Можно ли показывать в Детском Селе царя— „преобразователя“? Только при условии, что мы выбросим то, что там есть, ради того, чего там никогда не было: выбросим армию 1854 — 1877 и азиатскую завоевательную политику Александра II, которые только тут и могут быть продемонстрированы в вещах. Но где же показать „шестидесятые годы“? Комнаты Александра II в Зимнем дворце разорены. Может быть, „шестидесятые годы“ подлежат показу просто вне дворца и вне связи с личностью императора? Жаль будет — из всех Романовых Александр II в широких обывательских кругах наиболее популярен, потому что окружен легендою о „царе-освободителе“ и об „эпохе великих реформ“, и только вещи мо¹гут опровергнуть эту легенду. Я полагаю поэтому, что надо использовать Фермерский дворец в Петергофе. Мы о нем в обзоре Петергофских дворцов упоминали и сказали, что это—пустое обрамление, куда можно вложить любое содержание: ибо коронованный генерал Бетрищев, парадирующий перед Павлом Ивановичем Чичиковым, — как будто недостаточно значительное содержание. Вот я и полагаю, что пустой верхний этаж Фермерского дворца может быть использован для наглядного показа того материала, которым можно всесторонне охарактеризовать ход русской истории 50-х, 60-х и 70-х годов.

196

§ 5. МУЗЕИ СОВРЕМЕННОСТИ

Если музеи вообще имеют назначение быть школами политпросвещения для тех людей, которые уже вышли из школьного возраста, то мы, во что бы то ни стало, должны устроить музеи не только по всем отраслям техники, науки и искусства, но непременно и по современности, т. е. такие, в которых посетитель мог бы осведомиться о том, что у нас делается, и понять, почему делается именно это, а не чтонибудь другое и не какнибудь иначе. О том, что вокруг делается, граждане осведомляются, как будто, и из ежедневного своего личного опыта, из газет, и всевозможные доклады „по текущему моменту“, как у нас иногда выражаются, и всевозможные газетные и журнальные статьи помогают осмыслить все доходящее до сознания граждан. Но в массе мы ленивы и нелюбопытны, а кроме того — доклады и статьи и не до всех доходят, и недостаточно наглядны и убедительны для непривычного и усталого от своей повседневной работы человека. Тут только музей может помочь.

Юбилейные Октябрьские торжества заставили нас в этом отношении сделать большой шаг

197

вперед: был устроен целый ряд временных выставок наших достижений за десять лет, и некоторые из них собрали настолько ценный и показательный материал, что сами собою превратились в выставки постоянные, т. е. в заправские музеи: статистические диаграммы, модели, фотографии, машины, приборы и т. д. Такие постоянные выставки являются естественным и дополнением, и продолжением тех исторических музеев, о которых мы говорили в предшествующей главе. Распространяться специально о методах их экспозиции — незачем. Можно бы>о бы высказать только одно пожелание, которое однако относится вовсе не к ним одним, а и ко всяким иным музеям: чтобы везде, где это только возможно, - наглядность стала динамическою —зоологический сад неизмеримо лучше, чем зоологический музей с его мертвыми чучелами и спиртными препаратами; и где есть машины, они должны быть показаны в действии, а не в виде консервов... говоря выше о дворцах-музеях я просто не решился предложить одеть надзирателей в мундиры соответствующих эпох и устраивать инсценировки дворцовых церемоний и празднеств, потому что серьезным музейщикам такой маскарад покажется нестерпимым легкомыслием. Но оставим дворцы-музеи: мы перешли к современности, а современность в драматическом показе не нуждается.

Итак, хотим мы этого, или не хотим, но музеи современности у нас уже родились, и нам

надо только позаботиться о том, чтобы они как можно нагляднее отвечали на те вопросы, которые граждане имеют право обращать

198

к такого рода музеям. Опять, пока речь идет о технических успехах, о научных изобретениях и открытиях, все обстоит более или менее благополучно. И опять, как только мы делаем попытку показать наши художественные достижения, дело идет из рук вон плохо: все наши художественные выставки „за десять лет" единодушно были признаны совершенно неудачными по материалам и по устройству, и они не только не превратились в постоянные музеи, но некоторые из них были даже преждевременно закрыты. Если исходить от того основного положения, которое я уже выше развивал, что нет неинтересных вещей, а есть только глупые или неумелые люди, которые не в состоянии сами понять значение вещей, а потому не умеют придумать надлежащую экспозицию вещей,— то вопрос о художественных музеях современности не должен быть признан неразрешимым, а только должен стать предметом обсуждения. Есть ли у нас современное искусство, которое не являлось бы перепевом русского искусства XIX века и современного западно-европейского искусства? как это наше современное искусство связывается с прошлым русским искусством и с современным западно-европейским? каковы перспективы нашего современного искусства на дальнейший рост? Когда мы эти вопросы обсудим и разрешим, показать наше решение в вещах, т. е. устроить музей современного советского искусства, не представит никаких чрезмерных затруднений. Музейная экспозиция не есть вопрос техники, а вопрос существа дела: если существо выяснено, то экспозиция получается сама собою и без всяких мудрований.

199

К десятилетию Октября Социологический Комитет Г. Института истории искусств собрал некоторое количество произведений художественной агитации и пропаганды (в дальнейшем, для краткости, все эти слова мы заменим тремя буквами: ХАП), какие в таком огромном количестве были порождены нашею Революциею, и устроил выставку „искусства Октября". Следует ли в этом предприятии видеть проявление невинной общечеловеческой слабости собирать всякие вещи „на память" и составлять коллекции курьезов, кунсткамеры „интересных", диковинных предметов? или наша выставка ХАП имеет некоторое практическое назначение, как собрание образцов, которым следует или вовсе, может быть, не следует подражать в дальнейших случаях, когда понадобится, по ходу событий, усиление художественной агитации и пропаганды? или, наконец, материалы ХАП имеют научное значение, как исторический материал, и подлежат серьезному научному исследованию, которое сможет нам доставить ценные в каком либо отношении выводы? Собственно говоря, раз коллекции составлены исследовательским учреждением— Институту истории искусств, было бы естественно заключить, что мы-то, во всяком случае, приписываем нашим материалам именно научное значение. И мы, действительно, стоим именно на этой последней точке зрения, ибо мы уверены, что, во-первых, история вовсе не кончается на каком-то определенном хронологическом рубеже, так что наш Институт должен заниматься только отдаленным прошлым, а во-вторых—самое изучение истории только

200

в том случае ценно и почтенно, если история нам дает ключ к пониманию современности и предвидению будущего; мы считаем, что творимое сейчас искусство может и должно быть изучаемо историками ничуть не меньше, чем искусство прошлого, и что, следовательно, мы должны собирать материалы для изучения с тою же тщательностью и любовью, с которой собираем материалы по искусству XVII или какого угодно другого века. Но мы не можем похвастать тем, что уже вполне и сами уяснили себе, чего в точности стоят материалы нашего кабинета ХАП, и как к ним надо приступить, чтобы использовать их в научных целях. А потому мы не можем пока сказать наверное, следует ли из этих материалов создать публичный постоянный музей. Но явный и неоспоримый провал художественных юбилейных выставок, где дело демонстрации наших достижений на поприще искусства, начато было с противоположного конца, и явный (хоть и не для всех) провал попыток устроить залы „современного искусства" в наших больших художественных музеях, покупающих произведения наших штатных художников, — все это побуждает поставить вопрос о том, не следует ли искать выхода из наших музейных затруднений просто в совер-

шенно другом направлении, на которое мы и напали по случаю годовщины Октябрьской Революции.

В то время, как замкнувшиеся в традициях определенного класса и отгородившиеся от живой жизни словесными крепостными стенами теоретики XVIII и XIX вв. упорно хотели видеть в искусстве лишь выявление „совершенства”,

201

„красоты”, „абсолюта” и прочих высоких материй, создавали сложные и хитроумные „эстетические” терминологические построения и претендовали на руководство художественною продукцией лишь высокаторжественных академий, капиталистическая практика, всячески и почтительнейше приветствуя „высокое искусство” и восхваляя его многодумных теоретиков, в своих действиях обнаруживала прямо противоположную расценку искусства, которая нигде не фиксировалась и не формулировалась: для практиков жизни искусство было не отвлеченным отражением жизни, ее чаяний и идеалов, еще менее было выявлением каких либо потусторонних сущностей, а было самым настоящим и действенным фактором общественной жизни, и всякий, кто хотел руководить общественной жизнью в своих интересах, должен был овладеть искусством, финансировать его, покупать его, так сказать, „на корню”, чтобы использовать его в собственных—отнодь не идеальных и не отвлеченных, а весьма конкретных и материальных—целях.

Наряду с теоретиками-эстетиками были и кабинетные теоретики-социологи искусства. Пока они продолжали катиться по тем рельсам, которые были проложены эстетиками, пока они, следуя эстетическим традициям, гуляли по золоченым залам музеев отвлеченного „высокого” искусства и по буржуазным выставкам „чистой” живописи, рассуждали о зависимости художественных тем, форм и приемов от хозяйственно-экономических форм „бытия” и с: высоты своего кафедрального величия вовсе не замечали и не признавали искусством все то, чем капи-

:202

талисты обрабатывали общественное мнение и подчиняли его своей власти,—эти последние тратили огромные деньги на политическую и коммерческую художественную рекламу, проявляя и в этом деле привычку к власти, к управлению, к организации масс, свое великолепное знание живой, а не книжной, общественной жизни.

Историки искусства шли следом за эстетиками или за социологами, но во всяком случае—на поводу у капиталистов: у историков искусства прочно укоренилась привычка строить всю свою работу на собирании и изучении лишь максимальных формальных достижений „великих мастеров” каждой данной эпохи (в строгом соответствии с буржуазным культом индивидуального „сверхчеловечества”), т. е. тех именно памятников, которые обслуживали господствующий класс, и даже не весь этот господствующий класс, а только его верхушку, и действительно только выражали идеологию этого класса или его верхушки, а не проповедывали массам то, что угодно было господствующему классу. Кроме того, даже в истории, основанной на тех памятниках, которые только „выявляли” с наибольшим возможным совершенством вкусы, идеи и идеалы общественной верхушки, историки останавливались на какой-то произвольной предельной дате, утверждая, что ясно можно видеть только тогда, когда уже получилась известная „историческая перспектива”, т. е. Что в современности может разбираться разве-что „критика”, но не „наука”... хотя при такой постановке дела становилось совершенно неясным, зачем вообще нужна столь странная

203

I

наука, никак к вопросам практической жизни не приложимая! Но не в этом сейчас дело... История искусства стала похожа на географическую карту, на которой линиями обозначены высокие горные цепи и совершенно опущены не только все нивелировочные данные о предгорьях и грядах более или менее высоких холмов, но даже разрывы между кряжами и цепями гор—через эти разрывы историки искусства перебрасывали мостики „абсолютной хронологии”. По такой карте никак нельзя объяснить ни различие климатов, ни течение рек, ни распределение почвенных пластов, и никак нельзя себе представить все то, что должно находиться за рамкою карты, т. е. такая карта решительно непригодна ни для каких

практических целей. И история искусства, действительно, ни для каких практических целей и не была пригодна: она показывала, что такие-то гениальные творцы, и именно только в силу своей гениальности, создавали новые формы в искусстве, изобретали новые приемы выражения, выдвигали в своей работе новые темы, пользуясь в своей работе покровительством таких-то единоличных или коллективных меценатов—Екатерины II, Александра I, Морозова, Щукина, церкви, двора, буржуазии и т. д. А о том, как создания этих гениальных творцов были обусловлены и подготовлены— не идеологически только, а художественно и общественно — всею тою средою, которая вскормила и мецената, и художника, и—главное!—о том, как вершинные творческие достижения единоличных художников просачивались в массовую жизнь и становились обиходною

204

разменной монетою человеческого общения среди низов правящего класса и среди управляемых классов, как „высокое" искусство формировало художественную среду, из которой потом выросли новые художественные вершины,—обо всем этом историки искусства или ничего не говорили, или сквозь зубы роняли пренебрежительные замечания в стиле знаменитого горациева „осИ рго {апига уо1 §;из е1 агсео". Даже в области доисторического искусства, где никаких знаменитых мастеров мы не знаем, весь массовый материал пренебрежительно предоставлялся „археологам".

Опрокинув власть буржуазии, Революция произвела переворот вовсе не только в общественных классовых взаимоотношениях, но заставила по-новому поставить и обществоведческие вопросы, в том числе—вопросы истории вообще и истории искусства в частности. Нам вовсе не следует отказаться от всего того, что сделано в области истории искусства: вершинная линия максимальных достижений ведь не выдумка, она существует в действительности, ее изучение вскрывает перед нами рост художественных возможностей и средств выражения, смену структур образного мышления в их закономерной последовательности. Но мы должны обратить внимание и на другую сторону дела: весь этот рост происходит не в абстрактном пространстве, а непременно в среде художественного быта, он не бесцелен и не довлеет сам себе, а целесообразен и обусловлен, искусство создается жизнью и для жизни, а общественная жизнь есть борьба общественных группировок и объединений—от наиболее расплывчатых

205

„Слоев", „прослоек", „сословий", „народностей" и т. д.—до четко противопоставляющих себя один другому классов. Как географ только тогда объяснит свою карту, когда внесет в нее рельефы всех плоскогорий и низменностей, поймет намывные напластования низин как продукт разрушения далеких альпийских кряжей и проследит пути, какими эти напластования образовались; так и историк искусства станет общественно-полезным и нужным работником, указаниями которого смогут руководствоваться политики - практики, лишь тогда, когда он сумеет приложить свой метод стилистического анализа к бытующему искусству народных масс, объяснить генетику форм и содержания этого бытования и предсказать художественные нужды сегодняшнего и завтрашнего дня не на основании своих „вкусов" и „взглядов", а на основании точно познанных исторических законов.

Парадные памятники искусства, созданные для того или иного господствующего класса в эпоху его расцвета, всегда сохраняются в большом количестве, тогда как об искусстве массовом мы обыкновенно имеем далеко не полные сведения, а иногда не имеем вообще никаких или почти никаких сведений. Тем ценнее для нас, при новой постановке научного вопроса, должны быть всякие материалы, которые позволяют на значительных количественно и связных сериях памятников проследить процесс просачивания достижений „высокого" искусства в низы, процесс соиздания художественно-насыщенной общественной среды, процесс выростания из этой среды новых художественных вершин, нового искусства, выражающего новый

206

добившийся власти класс. Десятилетний опыт Октября недвусмысленно выяснил безусловную правильность мысли Ленина, что без усвоения и переработки всей, накопленной развитием, мировой и национальной художественной культуры невозможно создать новое искусство, которое сделало бы шаг вперед по отношению к культуре сошедшего на-нет класса. Следовательно, если мы хотим заниматься не наукою для науки, а наукою для жизни, то изучение тех путей, какими художественная культура усваивается

массами и проникает к массам, есть ударная задача историков искусства. Наш Социологический Комитет эту именно задачу четко поставил в двух своих секциях—секции ХАП и секции Крестьянского искусства.

Октябрьскую Революцию сделали не прекраснодушные филантропы, а практики, великолепно знакомые с методами управления, выработанными западно-европейской буржуазией. Этим практикам, конечно, не могли ввести в заблуждение высокоинтеллигентные разговоры о „материализации" прекрасного в искусстве, об „эстетических ценностях", создаваемых гениальными „прозорливцами"—художниками— для „возвышенного наслаждения" избранных душ, и обо всем прочем, о чем принято говорить и даже писать по поводу искусства. Они в точности знали, что искусство во все времена было могущественным орудием организации (а не только выражения) „психики общественного человека", могучим проводником общественно-действенных идей в массы, и они правильно решили, что искусство может быть не только средством угнетения трудящихся

207

и их подчинения господствующему классу, но и средством раскрепощения трудящихся. Советская власть, сразу же после Революции, монополизировала искусство в своих целях, т. е. взяла на себя не только контрольно-политические (цензурные) и административно-педагогические функции, но и функции единственного заказчика. Не разрушая—до поры—унаследованных от прошлого. музеев, библиотек, театров, концертных зал, по возможности мало нарушая их традиционную деятельность—пусть даже, для начала, и обслуживающую лишь сравнительно немногих избранных!—и сохраняя художественные учебные заведения, революционная Власть немедленно стала отправлять на передовые позиции гражданской борьбы „команды" актеров, музыкантов, лекторов, ставила на улицах и по площадям городов памятники героям и жертвам общественного переворота, украшала залы и улицы в праздники красного календаря, устраивала массовые шествия и зрелища, использовала для своих заданий всю наличную армию художников всех специальностей—и Власть не разбирала, каковы убеждения и симпатии тех художников, которым она давала работу, и художники, став безработными вследствие гибели привычного заказчика, буржуазии, приучились смотреть на себя, как на профессионалов-исполнителей, не отвечающих за политическое содержание выполняемых заказов. Из тиши выставочных зал, из замкнутости императорских театров и филармоний, из редакторских кабинетов искусство было вытащено на улицы, в массы, изъято из ведения утонченных знатоков и записных критиков

208

и отдано на суд тому „чумазому", которого оно до тех пор панически боялось. Оно обрушивалось -на этого пресловутого „чумазаго"— на победивший в гражданской войне рабочий класс!—тысячами речей, плакатов, музыкальных громов, газетных листов, книжек, лекций, тормоза и оглушая свою невиданностью и не-бывалостью, свою показною авторитетностью и своею техникою, своим разнообразием и своею шумливостью. Ибо, чем меньше уверены были в себе и в самой возможности своей работы в новой обстановке ошарашенные этою самою обстановкою художники, тем самоувереннее они выступали.

Я не помню, к сожалению, в точности, когда именно у нас появился новый оценочный термин „халтура". Может быть, он появился уже до Революции—не знаю. Но достоверно, что он распространился именно после Революции и характеризует огромный процент той художественной продукции, которою ознаменовалось нашествие буржуазного искусства на народные массы. Я беру слово „халтура", разумеется, отнюдь не в том презрительном или даже бранном смысле, который иногда в него вкладывают. Халтурою следует называть такое оптовое художественное производство, на которое мало затрачивается творческой энергии, мало времени, мало даже технического труда; халтура—то, что создается художником-профессионалом (или даже человеком, художественно неквалифицированным) не по собственному почину, ни в какой мере не для себя, а только на заказ, создается для неприятельного и неуважаемого (как ценитель) заказчика безы-

14 Музейное дело

209

мянным и неуважаемым „поставщиком"—таким поставщиком, который не несет и не желает нести за качество художественной продукции никакой личной ответственности, а обыкновенно и не может отвечать за качество, потому, что он задавлен совершенно

непосильным количеством продуцируемого „искусства". Халтура заслуживает презрения, когда она злостная, т. е. когда человек мог бы работать художественно-добросовестно, или когда человек выдает свою халтурную продукцию за подлинное искусство; но именно в первые годы Революции халтура была совершенно честная, т. е. ни за что иное и не выдавалась и покупалась совершенно сознательно именно в качестве халтуры.

У всякого профессионала со временем вырабатываются автоматические движения, автоматические моторные приемы, в которых его воля почти не участвует. Это—привычные рефлексy, иногда очень сложные на вид, иногда целые системы многочисленных и разнообразных мускульных сокращений, одновременных и последовательных. Такие именно моторные навыки вырабатываются и у художников всех видов. В такой же автоматический вид постоянная профессиональная практика приводит и накопленный опыт, знания: профессионал не может, при таких-то обстоятельствах, не поступить так-то — чтобы знать, как надо поступить, ему не приходится ни вспоминать, ни размышлять, ни колебаться. При наличии автоматизированных моторных навыков и технических знаний художник может действовать с минимальной затратой физических и душевных сил и, не истощаясь, разви-

210

вать в течение долгого времени энергичную про* дукцию. Это и значит—халтурить. Халтура—оторвавшийся от творчества, от содержания, от формы, почти отвлеченный прием художественной продукции, прием наиболее дешевый и общедоступный, перенимаемый по наглядке и прилагаемый безразлично к чему.

Когда в общественной борьбе, составляющей все содержание истории, на первый план выдвигается новый класс, победивший своего предшественника, он в своем искусстве стремится с максимальной ясностью и убедительностью выразить то новое содержание, которое принес с собою, тот новый комплекс представлений и эмоций, которыми живет. Для этого нового содержания создаются соответствующие формы, изобретаются соответствующие технические приемы, избираются соответствующие материалы и инструменты, при чем безжалостно сдаются в архив старые формы, приемы, материалы, как бы они в прошлом ни прославились, к каким бы знаменитым памятникам искусства ни были применены. Создается стиль, как результат напряженного художественного изобретательства, преследующего цель наиболее адекватного выражения содержания. Со временем, однако, класс-победитель стареет, и то содержание, которое казалось таким бесконечно важным и нужным в начале его господства, утрачивает прелесть новизны, становится привычным и скучным от вечных перепевов. Тогда художественное изобретательство превращается в виртуозность, т. е. из средства превращается в самоцель; к искусству устанавливается новое—знаточеское — отношение, и важным ка-

14*

211

жется уже не то, что сказал художник, а Лишь то, как он это сказал. Всякий новый стиль непритязателен в формально-техническом отношении, стареющий стиль с каждым днем все выше ценит самодовлеющее „мастерство". „Мастерство", в конце концов, отрывается от содержания, переходит в беспредметное экспериментаторство, понятное только либо профессионалу, либо дилеттанту-меценату. В эпоху молодости класса искусство было выразителем многих, было средством пропаганды нового класса-победителя; когда класс состарился, искусство утрачивает этот свой массовый агитационный характер, становится предметом роскоши для немногих. Но вот, появляется на исторической арене новый претендент на власть, новый класс, и ему нужно новое по содержанию искусство—новый художественный стиль, который бы выражал то новое отношение ко всем вопросам жизни, ту новую структуру общественности, в которой все видят панацею от ставшего нестерпимым разложившегося и насильственно разрушенного строя. Класс-победитель имеет содержание—но у него нет технических средств и умений для выражения этого

содержания. Откуда сразу взять в готовом виде то, что нужно теперь *же*, сейчас же, немедленно? Единственный выход в том, чтобы, не слишком пристально вглядываясь, не предъявляя строгих требований, использовать то—уже оторвавшееся от содержания—мастерство, которое оставлено в наследство побежденным классом, и использовать, разумеется, не утонченное мастерство одиночек-экспериментаторов, а дешевое мастерство халтурщиков.

212

Я повторяю, я никак не согласен вкладывать в термин „халтура" бранный смысл; если бы— у меня лично нет такого ощущения—бранный смысл оказался неразрывно связанным с этим словом, нам надо будет изобрести новый термин для обозначения того именно явления, о котором я говорю. С точки зрения людей ренессанса, барокко есть не что иное, как отвратительная халтура, использовавшая и приспособившая для своих потреб целый арсенал форм и приемов ренессанса без надлежащего понимания их смысла и значения и, очень часто, с явным искажением в извращении их смысла и значения; с точки зрения ренессанса, рождение барокко есть, конечно, показатель полного упадка и разложения искусства. И сам ренессанс, искусство мирян-горожан, с точки зрения кастово-жреческой мистики готического искусства, само собою разумеется, есть такая же халтура, использовавшая изобретения готики для совершенно нехудожественных, пошлых, вредных художественных заданий людей, не доросших до возвышенного понимания жизни! Мы можем взять любой исторический перелом, каких так много приводится в учебниках истории искусства, и мы повсюду найдем, что предшественник горько жалуется на преемника, что тот отрывает прием от содержания, извращает прием, халтурит, и, вместе с тем, мы найдем, что именно благодаря художественной халтуре связность развития не нарушается, несмотря на скачкообразность диалектики развития искусства. Халтура для историка искусства представляет величайший интерес и значение, как объект для пристального изучения.

213

Историческое значение халтуры тем больше, что только она позволяет подытожить действительно все достижения целого стиля, как бы разнородны они на вид ни были. Никакое общество не продвигается вперед сплошной стеною, так, чтобы все члены этого общества в каждый данный момент находились в точности на одном уровне развития. Всегда есть передовые группы, и есть группы отсталые; всегда господствующий класс старается подчинить себе другие классы, старается втянуть их в какой-то мере в свою культурную орбиту. Искусство господствующего класса, в момент его торжества, есть единственное наличное в данном обществе хорошо развитое искусство, средствами, которого вынуждены пользоваться и сегодняшние угнетенные, завтрашние победители. В день своей победы новый класс, захвативший власть, привычками (если не масс, то вождей) связан с уходящим искусством, не мыслит иного искусства; и низы общества находятся все в большей или меньшей степени под властью того же уходящего искусства, но на разных ступенях его развития; все эти общественные слои и прослойки обслуживаются художниками, столь же разнообразными по содержанию, формам и техническим приемам, как и их заказчики. Все это столпотворение нужно, для использования его⁴ в целях создания нового стиля, прежде всего синтезировать, т. е. привести к одному знаменателю: нужно амальгамировать несоизмеримое и непримиримое, нужно объединить то, что расплывается врозь и кричит о противоречиях, раздражающих общественность. Именно такой синтез насиль-

214

ственно, революционно достигается в халтуре, подготавливающей выработку нового стиля. А сама халтура становится возможною именно потому, что, к концу господства стиля, его искусство утрачивает свою общественную значимость, к нему устанавливается несерьезное отношение, как к „сладкому блюду", и на художника начинают смотреть—вовсе не думая его этим унижить!—как на наемного забавника, который должен разгонять заботы и тоску, должен доставлять приятный отдых, наслаждение, развлечение для часов досуга, отнюдь не обязан „глаголом жечь сердца людей", учить людей смыслу жизни и увлекать их на подвиги самоотвержения.

Все это легко показать на конкретном примере современности. Именно сейчас, когда мы

только-что вышли из полосы юбилейных торжеств по случаю Десятилетия Октября, мы можем пойти учиться на всевозможных выставках отчетного характера. Есть ряд выставок „командных высот" народного хозяйства, где показываются „наши достижения": эти выставки организованы по принципу показа максимальных достижений, всего того, что создано в плане желанного будущего и предназначено для того, чтобы это будущее стало в возможно скором времени настоящим. Электрификация, рационализация, механизация. На этих выставках, разумеется, не показано, как еще бесконечно далека наша действительность от осуществления всего того, что уже признано нужным, что уже вводится в жизнь, но для полного своего осуществления, при громадных размерах нашей Республики, при нашей бедности и отсталости,

215

потребуется колоссальных напряжений и долгого времени. На этих выставках мы видим трактор, но не видим сохи, еще вовсе не сданной в археологический музей, видим электрическую лампочку, но не видим не собирающейся умирать лучины, видим текстильные станки новейших образцов, но не видим традиционной прялки. Четко обозначена цель, к которой идет победоносный класс, его мечта, его идея—власть советов плюс электрификация, механизация, рационализация, коллективное производство, коллективная культура и коллективное благосостояние, для всех трудящихся; это—все то, что будет выражено грядущим искусством.

Обратимся теперь к любой художественной выставке „За X лет". Не будем останавливаться здесь на неполноте: там не представлены вовсе мастера и течения, которые для развития русского живописного и скульптурного искусства имели и имеют большое значение, там очень слабо и неудовлетворительно представлены другие, не менее важные, мастера и течения, там почти вовсе отсутствует вся наша работа в области архитектуры, и т. д. Неполнота и однобокость выставок никем не оспаривается и только по-разному объясняется разными наблюдателями. С той точки зрения, на которую хотел бы стать я сейчас, достаточно констатировать неполноту юбилейных выставок и установить, что эта неполнота неминуемо должна бы умалять их стилистическую пестроту. Однако, стоит пройтись по выставке, чтобы убедиться, что и сейчас ее пестрота— чудовищна. Все те стилистические образования, которые историк привык рассматривать в их

216

хронологической последовательности, когда изучает развитие русской живописи за последние 60—70 лет,— все они представлены на выставке, т. е., оказывается, фактически вовсе не сменили одно другое, а сосуществуют еще и в настоящий момент. Тут есть вещи, которые могли бы появиться на первых передвижных выставках, и тут есть вещи, отражающие новейшие экспериментаторские искания; все художественные битвы, о которых мы привыкли читать исторические повествования, вовсе, оказывается, не кончились ничьей решительной победой, враги и сейчас стоят одни против других, страсти не утихомирились, и если бы им дать волю, то немедленно началась бы всеобщая свалка. В нашей критической печати словесная свалка, в которой каждый кроет каждого, как умеет и чем может, не прекращается.

Мыслимо ли чтонибудь подобное на наших , выставках „командных высот народного хозяйства"? Мыслимо ли, чтобы нашлись поклонники сохи, лучины, прялки, которые бы пошли войной на поклонников трактора и плуга, электрической лампочки, текстильной машины? Конечно, нет! Неужели наши художники утратили всякую чуткость? или они все—хоть и в разной мере—повинны в контрреволюции? Мало это правдоподобно! Хотя бы уже по одному тому, что тогда в разряд контрреволюционеров или лишенных революционной чуткости людей нам пришлось бы зачислить таких революционеров 96 пробы, которые стоят—именно в смысле величайшей и истинной революционности—выше всяких подозрений. Я тут имею в виду обще^

217

известные, много раз и внушительно высказанные, взгляды Ленина. Ленин выражался очень жестко. На I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, в мае 1919 г., Ленин заявил, что одним из первых и самых серьезных препятствий для правильной постановки дела политического воспитания масс трудящихся является некое наследство „от старого капиталистического общества, которое до сих пор держит нас, тянет нас книзу тысячами и миллионами нитей, канатов и цепей". Беда наша— перенесение „выходцами из буржуазной интеллигенции" в образовательные учреждения рабочих и крестьян своих

„личных выдумок". „В области философии или области культуры... сплошь и рядом самое новейшее кривлянье выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхестественное и несуразное". Значит—Ленин реакционер в искусстве? значит, можно быть Лениным в области политической борьбы и реакционером в области художественного строительства? Тут что-то не ладно!

Если подобрать все высказывания Ленина об искусстве, нетрудно установить, что он к нему подходит в разных случаях с разных сторон. Когда речь идет о массовом искусстве, оно, для Ленина, прежде всего, если не исключительно, средство пропаганды—в этом именно смысле составлена резолюция VIII съезда РКП (б), весной 1919 г. Но в том же 1919 г., когда в СНК был поставлен вопрос о сохранении Акттеатров в Москве, Ленин, как вспоминает П. Н. Лепешинский, решил вопрос в по-

218

\
ложительном смысле простым замечанием: „Мне только кажется, что тов. Галкин"—тов. Галкин предлагал прекратить отопление театров за недостатком топлива—,имеет несколько наивное представление о роли и назначении театров. Театр нужен не столько для пропаганды, сколько для отдыха работников от повседневной работы. И наследство от буржуазного искусства нам еще рано сдавать в архив". Ясно—и искусство, как средство пропаганды, и искусство, доставляющее развлечение и отдых, должны в первую голову быть понятными; понятным должно быть всякое искусство, предназначенное непосредственно для потребителя. И раз „левое искусство", оторвавшееся от общепонятного содержания и отвлеченно экспериментирующее, непонятно, оно попадает в категорию „выдумок". Безусловно ли, однако, должны быть осуждены эти „выдумки"? Да ничуть! Ленин может приехать в общежитие ВХУТЕМАСа, может дружески беседовать со студентами, которые „ничего правее конструктивизма в искусстве, как полагается, не признавали", указывает на необходимость понятности искусства для рабочего, но вовсе не разносит студентов *Государственных* мастерских за то, что они-то занимаются именно экспериментированием, а не производством на массового потребителя. И Ленин, резко порицавший людей, пытающихся выдать художественный эксперимент за художественное производство, конечно, и не мог громить студентов - экспериментаторов. Ведь Ленин, как никто, умел мыслить диалектически: он имел очень точное представление о генезисе нового—пролетарского—искусства.

219

На III Всероссийском съезде КомСоМола Ленин ясно и точно сказал: „Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкою людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят и продолжают подводить к пролетарской культуре". Тов. Я. Яковлев так суммирует взгляды Ленина на генезис нового искусства: „Рождение пролетарской культуры надо мыслить диалектически. Суть этого процесса в том, что миллионы людей усваивают завоевания буржуазной культуры в условиях Советского государства". А. В. Луначарский вспоминает: „Владимир Ильич питал большой страх перед одним, как будто бы, логическим рассуждением: бытом определяется сознание, стало - быть—буржуазная идеология определялась буржуазным бытом, и стало-быть—долой все наследие буржуазии! Исходя отсюда, надо было бы отбросить и всю нашу технику. Совершенно ясно, что здесь коренится огромная ошибка. Буржуазный быт заключал в себе целый ряд проблем, которые стоят и перед нами, и которые были разрешены буржуазиею более или менее удовлетворительно, для решения которых мы не имеем сейчас более удовлетворительных способов. Владимир Ильич до крайности боялся, что мы забудем это и, отбросив ценное в наследии буржуазии, на-

220

Чнем выдумывать свое". Тут все совершенно ясно.

Не на голом месте вырастают новые художественные стили, не из пальца они высасы-

ваются. Чтобы создать новое искусство, нужно синтезировать все, что сделано предшественниками. В нашем случае: все, что сделало и делает буржуазное искусство. А буржуазное искусство родило и передвижников с их сегодняшними последователями, и наиболее „левых“ экспериментаторов и исследователей, художников завтрашнего дня. Все это надо использовать „в условиях Советского государства“, использовать как материал, как навык и знание, для достижения новых целей. Крайности „выдумок“ выходцев из буржуазной интеллигенции должны сгладиться, уравновесить одна другую, а получившаяся амальгама, в которой даже нельзя будет отличить „правое“ от „левого“, позволит художественно оформить то новое содержание, которое уже четко обозначилось, как идеология нового класса-победителя.

Где изучать этот процесс амальгамирования? На выставке ИЗО „За X лет“? Конечно, нет! Пусть там эпигоны, как говорят критики; пусть там, как утверждают те же критики, кое-кто спекулирует на Революции. Там, во всяком случае,—художники, которые на первый план выдвигают свое личное „я“, вовсе не растворились в массах и не желают раствориться в них, думая только о „социальном заказе“ и о коллективном заказчике, классе. Там, может быть, уже чувствуются „сумерки богов“ и даже весьма второстепенных „божков“; но буржуаз-

221

ный фетиш—так называемая личность, анархическая личность художника—отнюдь еще не уничтожен. Добровольным самоубийством он вовсе не намерен кончать. Художники на выставке ИЗО „За X лет“ все еще верят в пресловутую буржуазную „свободу искусства“, все еще в себе ценят и, в меру сил, стараются выработать и показать именно свою индивидуальность, то, что каждого из них выделит из среды ему подобных. Такова природа представленного на выставке ИЗО „За X лет“ станкового, интимного искусства. Ясно, что станковая картина обречена на вымирание, потому что она вся рассчитана на сбыт в частные руки любителей, а у частных людей сейчас нет и впредь не будет тех квартир, которые можно украшать картинами, сейчас нет и впредь не будет средств, чтобы оплачивать станковые картины, сейчас нет и впредь не будет тех настроений, того склада жизни, которым соответствует станковая картина, и которые ее делают нужной. На первый план выдвигается в области „большого искусства“— монументальная изобразительная живопись, предназначенная не для уютной гостиной и не для парадной залы барского особняка, а для общественного здания; наряду с нею вырастает новое декоративное искусство, опять-таки направленное не в сторону изящной безделушки для знатока-любителя, а тоже в сторону обслуживания широкой общественности; для частных лиц, для интимного обихода остается воскресающая графика, не только не убитая, как можно было думать лет двадцать тому назад, фотографиию и фотомонтажей, а оживившаяся

222

рядом с фотографиию, которая выявила всю художественную ценность интимной графики. Процесс, я повторяю, совершенно ясен: индивидуально-именная по содержанию и по формам и приемам станковая картина вымирает, общественно-значительное содержание становится обязательным для художественного производства, это содержание требует артельно-монументальных живописных средств и установления некоего— хотите: „халтурного“? хотите: „стандартного“?— репертуара общеприемлемых, ходких, отнюдь не утонченно-изысканных форм и приемов. Кто смотрит в будущее, тому на выставке „За X лет“ интересно очень немногое; тому надо пойти на нашу „выставку ХАП, как бы неполна и мала она ни была, ибо только тут он найдет произведения, характерные для первых шагов нового искусства,—плакат, как эмбрион монументальной общественно-значительной изобразительной живописи, и праздничную деко-ровку, как эмбрион общественно-значительного убранства городов будущего.

Когда индивидуальный живописец работает для индивидуального заказчика, между ними существует частный уговор, и никто не имеет права вмешиваться в их взаимоотношения. Искусство—„свободно“. Государство заинтересовано лишь в том случае, когда картины, предназначенные для кабинетов и гостинных буржуа, появляются временно на публичных выставках, или когда они покупаются для музеев: тут государство присваивает себе контрольные (цензурные) права. Но широкой и цельной художественной политики

буржуазное государство не ведет или, во всяком случае, не обя-
223

зано вести. Потому-то в буржуазных государствах и искусствоведение остается в рамках „науки для науки“, в пределах музейного знаточества, т. е., употребляя ходкий в настоящий момент термин, в пределах „социального заказа“. Ведь и наука подчиняется общему и общеизвестному закону спроса-предложения, который регулирует всякое производство. У нас с Революцией) все и в этом деле изменилось. Само государство, в лице руководящих деятелей коллективов разных размеров и разного характера, является единственным идущим в счет заказчиком; для государства не обязательны „вкусы“ этих руководителей, и заказывает оно не потому, что так хочется; оно оплачивает лишь то, что ему нужно, оно руководит работой своих поставщиков. Как тут быть? как решить, что нужно, что хорошо, что приемлемо? На место личных произвола, вкуса, чутья должна стать объективная наука. Во всех резолюциях, которые органы ответственной за СССР партии выносили по вопросам художественной политики, неизменно подчеркивается, что надо непременно усилить искусствоведческую работу, и неизменно с сожалением констатируется, что эта работа стоит не на должной высоте, не дает тех практически-нужных в повседневном обиходе выводов, которые должна бы давать. История искусства, конечно, наука весьма почтенная, вообще говоря; но на практике, особенно в нашем далеко не богатом Союзе, почтенность всякой науки прямо пропорциональна приложимости ее выводов к проблемам строительства общественной жизни. 224

Революция выдвинула на первенствующее место у нас пролетариат. Наряду с пролетариатом, однако, продолжают существовать и другие классы и обломки классов, которые со временем *будут* перевоспитаны, но которые пока живут старыми представлениями, придерживаются старых вкусов и идей. Крепко наше крестьянство, довольствовавшееся до Революции „народным“ искусством; крепко и мещанство, мелкая буржуазия городская, которая привыкла питаться теми крохами, которые падали со стола „господ“. Попадая в Красную армию, попадая на завод, попадая в крупные города, представители крестьянства и мещанства отрываются от той художественной среды, которая их вскормила, но обыкновенно бывают бессильны осознать и осмыслить новые ритмы жизненной среды, куда они попали. „Назад к Островскому“, „назад к передвижникам“ и прочие „назад“ — свидетельствуют о полном непонимании того, каким социальным прослойкам нужен возврат к устарелым уже и для передовой буржуазии художественным формам и темам: крепким крестьянам все эти „назад“ не нужны, потому что для них легче перескочить прямо к новым формам и темам, порожденным текущею жизнью, чем первоначально, в качестве перехода, усваивать дворянско-интеллигентское искусство XIX века; а крепким оседлым в захолустных Чухломах и прочих дебрях мещанам дворянско-интеллигентское искусство в подлиннике тоже не нужно — с них довольно и олеографий; и самое простое наблюдение показывает, что на самом деле требуются всякие „назад“ только уцелевшим в ка-

Музейное дело

225

честве „спецов“ и совслужащих в значительном количестве обломкам старой служилой интеллигенции, оторвавшейся от некогда задававшей тон заграницы по „независящим обстоятельствам“, бессильной итти вперед собственными силами, брезгающей всем тем весьма еще неприбранным искусством, которое создается новою общественностью СССР. Вот эти-то обломки на „выставках за X лет“ выставили передвижнические холсты—и надо было слышать, как пренебрежительно и даже прямо враждебно об этих холстах отзывалась даже городская (т. е. в значительной мере мелкобуржуазная) посетительская масса! чуть ли не еще более пренебрежительно и враждебно, чем к чудачливым произведениям тех экспериментаторов, которые пробуют пропагандировать в СССР последние „достижения“ вырождающегося и выхолощенного западно-европейского искусства, идущего под крикливыми знаменами всяких — „измов“! И в то время, как идет братоубийственная склока между „левыми“, и „правыми“ - „истами“ всех мастей и наименований, в пока все еще в значительной мере халтурной ХАП рождается новое, всем понятное, всем нужное, хотя и мало кому мило искусство будущего, усвоившее элементы и приемы всех

школ и направлений, не установившееся, не сформулировавшее своего теоретического вероисповедания (некогда!), ничуть не чарующее внешним благообразием, но именно по всему этому жизнеспособное и располагающее неограниченными возможностями роста и развиваться и выростать в новый могучий стиль.

1 226

Если все это так, то нам, конечно, прежде всего нужно теперь, пока не поздно, планомерно и упорно собирать в научно-исследовательских музеях все документы ХАП за „Хлет“, какие только уцелели; нам нужно собрать, если что найдется, из всего того искусства „низшего сорта“, которое готовляло и у нас, и еще более за границую возможности ХАП; нам нужно приложить ко всему этому материалу самые совершенные методы описания и репродукции, чтобы спасти документы для будущих историков. И нам надо приложить весь огромный накопленный нами на художественном материале прошлого исторический опыт, все выработанные нами на памятниках прошлого методы стилистического и социологического анализа к творимому сегодня и в нашей стране искусству, надо добыть критерии для точного и безошибочного понимания того, что у нас сейчас происходит, и надо использовать результаты всей нашей работы для создания основ прикладного искусствоведения, пригодного для руководства нашим художественным производством, т. е. для художественной политики.

А когда вся эта работа будет хоть вчерне какнибудь выполнена, нам надо будет подумать и об устройстве публичного музея ХАП. В этом музее, во всяком случае — вначале, очень мало будет парадных экспонатов; в этом музее совсем или почти совсем не будет „чистого“ искусства—экспонаты будут или целиком относиться к области художественной промышленности и прикладного искусства, или находиться очень недалеко от границы, проходя-

15*

227

щей между „чистым“ и „прикладным“ искусством; в этом музее будут вещи, сделанные из непривычных для музейных зал материалов и непривычными техническими приемами. Нужды нет: когда мы этот музей устроим, к нам повалят историки искусства, которые тут найдут разгадку ко всем эпохам, когда рождались стили,—ибо мы знаем давно, что стили рождаются не в мастерских гениальных отдельных художников, а в ремесле, в массах.

228

§ 6. КРАЕВЕДЧЕСКИЕ МУЗЕИ

Можно было бы продолжить наши рассуждения. Можно было бы отдельно говорить о музеях естественных, производственно-экономических, исторических, ведомственных и т. д. Несомненно, что в каждом из этих видов наличествуют специальные экспозиционные проблемы. Но раз установлены общие принципы всякой музейной экспозиции—строгое различие научных и публичных музеев, четкое определение темы каждого музейного учреждения, учет психологии внимания и предельной утомляемости посетителей, выжиманье из вещей всего, что они могут дать, отказ от насилия над вещами, объединение всех музеев в единую сеть, руководящую распределением экспонатов и организацией музейной работы,—то стоит ли разжевывать, как эти основные принципы должны быть в повседневной практике осуществляемы в каждом отдельном случае? Всех случаев, все равно, не предвидеть! и музееведу, который, имея готовые принципы, никак не справится без указки с каждым данным конкретным случаем, лучше бросить заниматься делом, к которому он, все равно, не

229

способен. Я счел необходимым заговорить только о бытовых дворцах-музеях и о музеях ХАП, потому что это—дело новое, не имеющее прецедентов ни у нас, ни за границую, и настолько, вместе с тем, трудное и ответственное, что сообщить накопленный в одной из рабочих ячеек музееведения опыт показалось полезным. Нужным кажется мне еще и совсем краткое обсуждение вопросов об организации музеев краеведческих: правда, краеведческие музеи имеются уже давно—и прекрасные!—кое-где за границею, о краеведческих музеях существует целая литература также и у нас, но это дело настолько актуально именно сейчас, что книжка о музейной экспозиции была бы неполна, если бы в ней совсем не было речи о том именно виде музеев, который находится в центре музееведческого и общественного внимания, Кроме того, надо сказать, что в смысле сложности и трудности именно краеведческие музеи занимают в ряду других, может быть, первое место—по двум причинам. Прежде всего, классификационно краеведческие музеи

не могут быть признаны ни типичными научными музеями, ни учебными, ни публичными: задача их—и быть центрами активного всестороннего изучения „местного края“, и служить учебным целям, и втягивать широкие круги не-специалистов в общую работу, одновременно. Следовательно, требуется научно-исследовательская работа, но такая, которую бы вели отнюдь не ученые специалисты своими силами и для себя, а массовые любители-добровольцы под общим руководством специалистов; требуется выставка, но такая, в кото-

230

рой фигурируют самые обыкновенные вещи, всем и каждому хорошо известные каждая в отдельности, но исполненные нового смысла именно в музейном сопоставлении; требуется пропаганда, но не каких либо отвлеченных и общих принципов и положений, а программы и перспективы насущно, немедленно необходимой работы самого практического свойства; требуется собрание вещественных доказательств для планирования работы на местах.

Во-вторых: краеведческая работа должна вестись одновременно по линиям всех наук. Необходимо изучить и конфигурацию земной поверхности, и земные недра в их геологическом строении, со всеми их свойствами и возможными полезными ископаемыми, и климат, и растительность, и животный мир, и основную производительную силу—общественного человека, с его прошлым и в его настоящем. Очень часто разнородность всего подлежащего собиранию материала приводит к тому, что и в экспозиции краеведческий музей дробится на ряд совершенно между собою не связанных „отделов“ — геологический, климатологический ботанический, зоологический, экономический, художественный, исторический. При такой постановке дела краеведческий музей, уже и без того достаточно хаотический вследствие неясности его типа (то-ли исследовательский музей, то-ли учебный, то-ли публичный) и не имеющий выдержанной установки на посетителя определенной квалификации, становится еще и лоскутным по самой своей структуре. Каждый, кто интересовался краеведческими музеями, несомненно, вспомнит о таких учре-

231

ждениях этого рода, где даже опытный посетитель совершенно теряет всякую путеводную нить и всякое представление о внутреннем единстве „содержания“.

Для того, чтобы краеведческий музей не разваливался на отделы и не являлся насильственным объединением под общую крышу ряда между собою органически ничем не связанных специальных музеев, часто вовсе в отдельности и непонятных, и неинтересных, именно тут более строго, чем где бы то ни было, должна быть продумана общая тема всего музея, и должно быть проведено полное подчинение всего плана экспозиции этой заранее установленной общественно-нужной и общественно-понятно изложенной теме. Все, что с этою темою не вяжется, все, что перегружает ее изложение, должно безжалостно быть изгнано из публичной части краеведческого музея, как бы дорога „ни была та или другая серия экспонатов сердцу данного специалиста-хранителя, и как бы она ни была ценна с какой нибудь специфической точки зрения.

Выше уже было указано, что краеведческий музей устраивается для определенной цели: дать материал для планирования всей работы на местах. Не пресловутою „любовью к родине“, не местным патриотизмом должны руководствоваться устроители такого музея, не желанием представить милый по воспоминаниям детства уголок во всем его бытовом своеобразии, унаследованном от—канувшего в вечность и осужденного на гибель—прошлого. Речь, конечно, должна идти не о прошлом, а о будущем, без всяких романтических увлечений!

Прошлое есть та почва, на которой произрастает настоящее и вырастет будущее, и прошлому, конечно, должно быть дано место, даже очень видное иногда и почетное место, но не в ущерб настоящему. Тот, кто докажет, что в деревне прежде носили бабы такие-то повойники и такие-то кофты, сделает менее полезное дело, чем тот, кто покажет, как и почему в современной деревне городское платье вытесняет старую кофту; тот, кто собирает старинные, уже забытые молодым поколением, песни, делает менее полезное дело, чем тот, кто исследует, какие новые песни сейчас в ходу в деревне, и как новая жизнь вызывает новые формы в искусстве самообслуживающейся в художественном отношении деревни, как в деревню проникают и как в деревне усваиваются городские песни; тот, кто соберет материалы по экономике данного края в XVII в., сделает менее полезное дело, чем тот, кто сумеет в точности осветить экономику 1928 г. Знание старины нужно лишь для того, чтобы измерить пройденное расстояние, чтобы уловить скорость, направление и отдельные этапы

развития.

Не давать воли коллекционерскому увлечению специалиста и историческому романтизму местного патриота—это, пока, характеристика отрицательная. А что же надо делать положительно?

Я помню один довольно богатый краеведческий музей, где мне прежде всего показали исполненную в большом масштабе настенную карту „местного края“, на которую посредством раскраски, условных знаков и надписей были нанесены энциклопедические сведения и о ге-

233

ологическом строении почвы, и о климате, и о растительности, и о рельефе, и об этнографическом составе населения, и т. д. Музейные работники очень гордились громадной работой, которая была синтезирована в этой карте,— и они были правы: было чем гордиться, если (в чем я не имею никаких оснований сомневаться) карта соответствовала действительности, т. е. была составлена на основании и полных, и бесспорных данных. Прекрасная карта—но прекрасный ли музейный экспонат? Ведь при показе всех дальнейших собраний „по отделам“ мои руководители все время ссылались на карту, которую они-то знали, конечно, в подробностях наизусть, но которую даже я, при всей тренированности моей зрительной памяти, запомнил, разумеется, лишь в общих чертах. Когда мне показывали образцы сельско-хозяйственных культур из разных мест, я не умел связать более или менее пышные или убогие букеты колосьев ни с почвою, ни с племенным составом, ни с отдаленностью от железной дороги, ни с уровнем грамотности населения, и я видел только более или менее пышные или убогие букеты колосьев, не имевшие никакого смысла. Когда я попал в этнографический „отдел“, я увидел костюмы, в которые одеваются по праздникам женщины в разных местах края, и ничего кроме бессмысленных пестрых тряпок я не увидел, потому что музейщики мне только их и показывали. Человек одевающийся оторвался от человека трудящегося, трудящийся оторвался от земли, на которой он трудится, земля не имела ничего общего с растениями, которые на ней произрастают, и т. д. Конечно,

234

если много раз бывать в музее и выучить наизусть все то, что в нем показано, так чтобы в воображении комбинировать экспонаты, как угодно, и как требуется в каждом данном случае,—тогда все хорошо: старые монастырские вышивки и колосья ржи, торф и бабьи кофты, резанные счетные бирки и калиевые залежи—все найдет свое место в общей картине. Музей *собрал* все элементы картины. Но задача музея не ограничивается собиранием материала: задача музея—*показ* материала. И вот с этою-то задачей музей не справился. И когда мне сотрудники музея потом горько жаловались, что местный исполком мало сочувствует музею, видит в музее праздную затею, режет штаты и с величайшею неохотою отпускает средства на самое только необходимое, я был вынужден этим музейным работникам сказать, что я преклоняюсь перед их самопожертвованием и любовью к делу, умиляюсь, глядя на то, как они в очень трудных условиях собирают ценнейшие материалы, но что я, будь я на месте исполкома, не давал бы им, быть может, на *такой* музей даже тех грошей, которые исполком им, все-таки, отпускает!

Вещи не ради вещей, а ради людей, которым эти вещи должны быть показаны. Знание не ради знания, а ради строительства той жизни, которая людям нужна. Такие, казалось бы, азбучные истины, а как их легко забывать, и как, повидимому, трудно их осуществлять! Краеведческий музей или вовсе не нужен, или он нужен только для того, чтобы показать нам данного общественного человека в данной конкретной обстановке, чтобы можно было

вплот-

235

ную подумать о том, как эту конкретную обстановку изменить на пользу данного общественного человека, так чтобы и этот человек изменился, повысился в своей умственной, технической, экономической, общественной квалификации. Почва, климат, растительность и все прочее—все это важно не само по себе, а лишь в отношении к тому человеку, который на этой почве и среди этого климата живет, возвращает эти растения, ездит по данным рекам и ловит рыбу или стреляет уток, и т. д.

В начале 20-ых гг. Киево-Печерскую лавру преобразовывали в музей из монастыря: свезли, туда собрания б. киевской Духовной академии из Братского монастыря на Подоле, свезли туда всякие древности, изъятые из ризниц других церквей и монастырей, передали музею

несколько частных собраний, библиотеку митрополита Флавиана и т. д. Приехал в Киев тогдашний ПредСНК Украины тов. Х. Г. Раков-ский и пожелал посмотреть, какой из всего этого выходит исторический музей. Въезжает во двор Лавры—а навстречу, как на грех, несколько монахов, длинноволосых, длиннорысых. Большинство монахов за годы Революции и Гражданской войны разбрелось, кто куда, но несколько черных привидений, которым деваться было некуда, так в Лавре и остались. Лица, сопровождавшие т. Раковского, как бы извиняясь, объяснили, что монастыря, конечно, больше нет, но что некоторое количество монахов все-таки на месте осталось. Тов. Раков-ский, со свойственной ему живостью, запротестовал—да если бы, говорит, тут ни одного монаха не осталось, то вы бы специально на-

236

нять должны были бы людей, которые бы отращивали бороду и одевались в черные монашеские рясы: ведь это же живые экспонаты! и как понять Лавру, как понять все старинное искусство, которое сплошь было церковным, да и не могло не быть церковным, как понять всю экономику крестьян на монастырских латифундиях, если не представить себе совершенно конкретно, если не видеть монахов!.. Вот—это правильная музейная точка зрения. Киевская Лавра непонятна без монахов, Гатчина сразу станет живою, если охранника-сторожа нарядить в форму Павловского солдата, краеведческий музей должен показывать человека в его быту. Если нам не по средствам устраивать краеведческие музеи-заповедники, как это устроено где-то в Швеции, где бы в подлинных домах разных местных типов жили подлинные уроженцы этих разных местностей, говорящие на подлинных своих языках и наречиях и работающие при помощи подлинных своих земледельческих, охотничьих и пр. орудий,— то, во всяком случае, принцип таких музеев-заповедников мы должны выдержать в любом краеведческом музее: стержнем экспозиции должен быть человек, и все, что есть в музее, должно группироваться не по признакам геологии, ботаники, климатологии, искусствоведения, техники и т. д., а по признаку антропологическому. Более, чем где либо, в краеведческом музее „человек должен быть мерой всему“. Только при этом условии музей заживет.

Конечно, все мы знаем, что собрание чучел и скелетов очень нужно и очень ценно, но неизмеримо менее показательно и поучительно,

237

чем зоологический сад, что гербарий понятен и нужен лишь избранным, тогда как ботанический сад производит впечатление на наименее подготовленных; и само собою разумеется, что, в краеведческом музее, в качестве главного экспоната должен фигурировать тот человек, ради которого выставлены все вещи, без него мертвые. Но вовсе даже не обязательно, чтобы он тут фигурировал в натуре: если средств не хватит, достаточно, чтобы только лица, руководящие посетителями, собою умели этот основной экспонат заменить хоть по отношению к орудиям производства: нельзя соху вешать на стене, благо она весит меньше плуга,—нужно дать кусок почвы, чтобы было видно, как соха ковыряет землю! нельзя прялки или ткацкие станки выставлять наборами—нужно, чтобы показывающий знал, как при помощи этих инструментов работают! нельзя коллекционировать глиняную посуду абстрактно—нужно тут же показать и гончарный круг, и запас глины, и печь для обжига! нужно уметь показать, как плетутся рыбацьи сети, как тешутся доски, как печатаются набойки, как плетутся корзины и т. д. В музее краеведения, другими словами, должна царить динамика производства, а не статика готовых вещей.

Ведь на какого посетителя рассчитаны краеведческие музеи? это не места для созерцательных прогулок восторженных любителей и важных знатоков, отнюдь не места простого отдыха—пусть: культурного. Сюда непременно нужно водить школьников, чтобы для них ожили и стали понятными сухие рисунки-схемы учебников природоведения и истории; посещение

238

музея должно им заменить путешествия или закрепить приобретенные во время экскурсий „в природу“ знания, пробудить и обострить внимание и наблюдательность, поставить вопросы для предстоящих экскурсий, дать материал для обобщений, вовлечь ребят в собирательскую, исследовательскую работу. В музее краеведения, поскольку

он рассчитан на детей, очень скупно нужно пользоваться запретительной надписью: „руками не трогать"! Если экспонаты не редкостные уники (могут быть и такие), их *надо* дать трогать, ибо дети только то и „видят" по-настоящему, что им дали в руки: дети—и вовсе не только дети!—воспринимают активно-моторно, а не оптически. Конечно, экспонаты особенно долговечными не будут, раз их дают в руки школьникам,—но ведь и экспонаты-то грошовые, и их стоимость в большинстве случаев значительно ниже ценности того интимного ознакомления с вещами, которое получается у ребят именно путем движения и осязания. Краеведческий музей, в котором вещи опутаны колочкою проволокою, и где детей то-и-дело пугают окриком „не трогать!"— не выполнит своей педагогической функции, как бы красноречивы ни были объяснители-руководители.

Но в краеведческий музей надо водить отнюдь не только школьников, но и, в еще большей мере, взрослых трудящихся—вот тех советских граждан, которые организованы в профсоюзах, и которые через производственные совещания, через месткомы, через советы фактически управляют страной. Для них краеведческий музей должен быть живою энциклопедией

239

в которой они учатся управлять страной. Только тут советские граждане могут узнать в впечатляющей и потому легко запоминаемой форме, что у них где есть, как плохо использовано то, что есть, почему местные богатства не использованы лучше, что надо сделать для поднятия общего благосостояния. Я опять возвращаюсь к виденной мною и упомянутой выше энциклопедической карте: на ней показаны, например, богатейшие залежи таких-то минеральных веществ, которые могли бы снабжать удобрением чуть ли не всех земледельцев всего Союза,—а остаются нетронутыми, потому что дорог, по которым можно было бы вывозить массовые грузы, не имеется... так-вот это отсутствие дорог на карте и не отмечено! а если и отмечено, то без указания связи между отсутствием дорог и неиспользованностью минеральных месторождений. Однако, вся суть именно в связях между явлениями самого разнообразного характера! и только, когда эти связи не только известны, но выявлены в ярко бросающейся в глаза форме, можно рассчитывать на то, что люди захотят сделать все, что нужно, чтобы создать новые благоприятные условия для правильного использования всех своих богатств.

И вот это приводит нас еще к одному категорическому требованию, которое мы должны предъявлять к экспозиции именно краеведческих музеев. Обыкновенно они довольствуются показом лишь того, что есть. Этого совершенно не достаточно: надо показать еще и то, что должно быть, что могло бы быть. Если у нас, при таком-то климате, при такой-то почве

240

урожай выражается таким-то количеством пудов с гектара, надо поискать, нет ли где подобной же почвы, которая при тех же климатических условиях, но при иной организации труда, при иных методах обработки, при ином удобрении, при иных сортах или иной чистоте посевов дает двойное количество пудов урожая; а если окажется, что это именно так, то надо тут же, где показаны жидкие произведения нашей почвы, показать и пышные произведения чужого земледелия, и надо тут же показать, почему у нас так, а у других людей иначе, и что мы должны сделать, чтобы быть не хуже людей.

Но помилуйте: наша отсталость! наша некультурность! наша бедность и деньгами, и людьми!.. Не верю я всему этому. В наших провинциальных городах пустырей много, и устроить зоологические и ботанические (правильнее: зоолого-ботанические одновременно) сады, раз вовсе не требуется показывать выписанные за большие деньги от Гагенбека экземпляры, можно и без большого труда, и без больших затрат—в Москве пустырей оказалось для этого довольно! И даже если бы краеведческий музей потребовал для еврей работы увеличения ассигнований, неужели бы за ними дело стало, если бы ясно ощущалась полезность музея? Но, конечно: для того, чтобы эта полезность была совершенно ясна, необходимо, чтобы музей прочно и интимно связался с жизнью, участвовал и мог инициативно (а не только нехотя и по приказанию и, по директивам свыше) участвовать во всех тех агит-кампа-ниях, которые проводятся, и которые в наших

16 Музейное дело

условиях являются неизбежным и незаменимым средством массового общественно-политического и даже технического внешкольного просвещения. Где лучше может быть показана необходимость займа индустриализации, как не в краеведческом музее? где с наибольшим успехом может быть развернута антиалкогольная кампания, как не в краеведческом музее? где более убедительно можно проповедывать необходимость укрупнения и коллективизации сельского хозяйства, как не в краеведческом музее? Нет такой жизненно-нужной темы, которую бы краеведы-музейщики не смогли разработать неизмеримо успешнее, чем где бы то ни было на специальных выставках, куда никто не ходит. Только сами-то музейщики для этого должны быть, во-первых, живыми людьми среди людей, а не отшельниками, и во-вторых, подлинными музейщиками-общественниками, т. е. педагогами-специалистами, владеющими полностью всею методикой внешкольного просвещения и любящими людей больше, чем мертвые вещи. Тогда музей не может не стать средоточием всей местной жизни, и тогда для него найдутся все те средства, какие только в каждый данный момент администрация „местного края“ сможет достать на общественно-просветительную работу.

В заключение еще два пожелания: 1) У нас до сих пор нет ни одной справочной книги музеографического характера: мы все знаем, что в разных центрах СССР сейчас существует множество музеев, в которых должны быть собраны очень интересные ма-

242

териалы, но когда нужно за справкою куда нибудь обратиться, то мы не знаем наверное, в каком именно городе или городке имеется тот самый музей, где хранятся необходимые нам предметы, и как этот музей называется, кто им ведает, по какому типу и по какой программе он работает, что в нем собрано, имеются ли о собранных коллекциях какие-нибудь данные в печати. Полное отсутствие информации чрезвычайно тормозит использование музеев за пределами непосредственно того района, который каждый данный музей обслуживает. В Москве, в Г. Историческом музее, Г. Л. Ма-лицкий собрал очень, повидимому, полные му-зеографические и библиографические данные, некоторую часть их он опубликовал в Казанском музейном вестнике, но справочной книги все нет. А она очень нужна, между прочим—и для заграницы. Интерес к СССР и к народам, входящим в его состав, все растет за границую, а добыть точную информацию неоткуда. Не дальше, как истекшим летом, одно крупное германское музееведческое издательство, выпускающее международный справочник по му-зеографии, обратилось ко мне с пространном негодующим письмом, в котором сообщало названия целого ряда советских учреждений, куда оно уже обращалось, чтобы получить перечень существующих в СССР музеев и данные о составе их экспонатов и о соответствующей литературе, — никакого ответа ниоткуда издательство не получило, а читатель требует информации! Такое положение совершенно ненормально. Мы сами все жалуемся на то, что заграницею о нашей жизни и работе ничего не

16*

243

знают или верят всяким басням (до сих пор всякий приезжающий в Ленинград иностранец непременно ахает от изумления, когда убеждается, что наш Эрмитаж не разграблен и не распродан еще в 1917 году!),—а вот такую простую вещь, как напечатать музеографический и библиографический справочник, никак не соберемся сделать! И если бы мы, во введении к этому справочнику, еще рассказали о той колоссальной организационной и теоретической работе, которая именно в области музейного строительства проделана у нас за годы Революции и Гражданской войны и разрухи, изложили наше законодательство по охране и регистрации музейных и внемузейных ценностей и дали схему того правительственного аппарата, который музеями ведает, мы бы оказали услугу и всем нашим музейным работникам, и всем нашим специалистам, которые работают над музейными материалами, и иностранцам, которые профессионально или политически заинтересованы тем, что у нас в области музейного строительства делается.

2) У нас до сих пор нет книги, в которой бы были кратко и вразумительно, достаточно точно и подробно изложены хоть основы му-зейно-консерваторской и музейно-реставратор-ской техники. Вещи в наших музеях „болеют“— а мы не знаем, как их лечить! Древооточец, моль, грибки и всякие вредители портят и уничтожают наши музейные экспонаты, а мы с ними боремся — если боремся, а не беспомощно охаем,—всякими

„домашними" средствами и часто портим сами больше, чем портят вредители! У нас в музеях хранятся потемневшие

244

до неузнаваемости картины и иконы, а мы не знаем, как надо к ним подступиться, чтобы восстановить первоначальный блеск красок, и чистим их, как бог на душу положит! У нас есть в Москве Государственные реставрационные мастерские, накопившие за десять лет громадный, драгоценнейший опыт; у нас в Ленинграде есть в Академии истории материальной культуры специальный Институт археологической технологии, работающий самыми совершенными методами. Но нельзя требовать от любого бедного провинциального музея, чтобы он все свои больные или погибающие экспонаты возил в Москву или Ленинград. В особо тяжелых случаях и для особо драгоценных экспонатов московская или ленинградская клиника останется последним прибежищем, но нормально люди должны быть поставлены в такое положение, чтобы справляться на местах своими силами. Для* этого нужна книга, на которую можно было бы положиться. Такую книгу составить тем легче, что она вовсе не будет похожа на книгу о музейной экспозиции в смысле дискуссионности ее содержания. В "области экспозиции все спорно, все зависит от точки зрения, и нет двух музейеведов, которые по всем вопросам экспозиции могли бы констатировать свое полное единомыслие. Но в области музейной консервации и реставрации в настоящее время накоплен уже столь большой опыт, что тут и спорить не о чем. И чем авторитетнее будет то учреждение, которое такую книгу по музейной технике и практике выпустит, тем будет лучше для всех.

245

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Предисловие.....	5— 6
§ 1. Очерк истории музейного дела.....	17— 51
§ 2. Типология музеев.....	52—100
§ 3. Музейная сеть.....	101—130
§ 4. Дворцы-музеи.....	131—196
§ 5. Музеи современности.....	197—228
§ 6. Краеведческие музеи.....	229—245