

# Вопросы ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*Государственный институт искусствознания*

*Научный совет  
по историк-теоретическим проблемам искусствознания  
Отделения литературы и языка РАН*

*Международная ассоциация искусствоведов*

## XI(2/97)

Журнал по истории и теории искусств

*Издание осуществлено при поддержке  
ОНЭКСИМ Банка*



Москва



Кантор А. Идея музея как произведения искусства // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 35-41

Анатолий Кантор

## Идея музея как произведения искусства

*По материалам ГАХН*

Естественно, что Государственная Академия Художественных Наук (ГАХН) занималась музеями и музееведением постоянно в течение всей своей недолгой, но многотрудной истории: музеев — не только естественный результат возникновения и развития «художественных наук», но и столь же естественный очаг развития этих наук. Проглядывая список сотрудников ГАХН, мы все время сталкиваемся с именами крупнейших создателей, теоретиков и практиков музейного дела: Б.Р.Виппер, А.Г.Габричевский, Г.В.Жидков, А.В.Бакушинский, А.А.Сидоров — все это славные имена в истории музеев России. Разумеется, все это сотрудники, члены ученых советов, консультанты или директора художественных музеев, рассматривать которые как произведения искусства неудивительно, это почти трюизм. Начиная от роскошных дворцов-музеев, как Лувр, Уффици, Эрмитаж, до шедевров современной архитектуры и дизайна — как музей Гуггенхайма в Нью-Йорке Фрэнка Ллойда Райта, Национальная галерея в Западном Берлине Людвиг Мис Ван дер Роэ или музей Петера Людвиг в Кёльне, — каждый уважающий себя художественный музей стремится быть единым эстетическим целым, включающим фасады и интерьеры, экспозицию и оборудование, освещение и покраску стен, щитов, витрин.

Но 73 года назад, 6 ноября 1923-го, на заседании секции пространственных искусств ГАХН в докладе Бориса Валентиновича Шапошникова предметом рассмотрения стали бытовые и художественно-бытовые музеи, имеющие другую природу и другие условия существования. В начале 20-х, когда Шапошников писал и читал доклад, российское краеведение и краеведческие музеи переживали свой «золотой век». Начало их развитию положило основанное в 1765 году Вольное экономическое общество, а образование в 1845-м Русского географического общества и особенно земское движение последней четверти XIX века способствовали организации краеведческих музеев (в начале XX столетия в Российской империи их было 60). После революции 1917 года краеведческие музеи с общим подъемом народной самодеятельности росли, как грибы, и к 1923 году их стало уже более 250. В деятельности новых музеев, как Дмитровский краеведческий музей, основанный в 1918 году в Дмитрове Московской губернии будущим крупным историком и археологом М.Н.Тихомировым, сказывался

быстрый рост научного краеведения и музееведения. В начале XX века исторических музеев действовало примерно столько же, сколько краеведческих, но их авторитет был значительно выше благодаря таким выдающимся центрам, как открытая в 1719 году Кунсткамера, а в 1883-м — Российский исторический музей в Москве. В начале 20-х растет сеть историко-археологических, историко-этнографических, историко-бытовых музеев.

Особую роль в России играли мемориальные музеи, в организации и деятельности которых наглядно сказалась общественная инициатива. К 1917 г. существовало 16 музеев деятелей науки, литературы и искусства, в том числе музеи А.С.Пушкина в Михайловском (1908), Л.Н.Толстого в Москве и Петербурге (1911), М.Ю.Лермонтова в Пятигорске (1912). С 1918 года их число быстро возрастает, особенно в бывших усадьбах — Абрамцево С.Т.Аксакова (1918), Мураново Ф.И.Тютчева (1920), Ясная Поляна Л.Н.Толстого (1921), Пушкинский заповедник в Михайловском (1922). Со временем мемориальные музеи великих людей приобретают характер национальных святынь и духовных центров (среди них — основанный Б.В.Шапошниковым и руководимый им до 1956 года музей-квартира Пушкина на Мойке). Вместе с тем выявляются их важнейшие побочные функции: спасая от гибели и разорения городские и сельские усадьбы, они становятся и лучшими бытовыми музеями.

В самом деле, историко-бытовые музеи (Теремной дворец или Дом боярина в Москве) — это музейные экспозиции в историческом архитектурном окружении, а музеи-дворцы (Петергоф и Царское Село, Павловск и Ораниенбаум, Останкино, Кусково и Архангельское) — архитектурно-художественные музеи, собрания драгоценных уникальных исторических экспонатов. Но кто хочет узнать, что являла собой усадьба времен Евгения Онегина как средоточие социальной, родовой, семейной жизни, должен знакомиться с Пушкинским заповедником, поскольку почитание национального гения заодно спасло и часть национального прошлого: архитектурно-планировочная культура и бытовая культура русской усадьбы пушкинских времен, увиденные воочию, дают важные дополнения к тому, что мы знаем из пушкинского романа, либо бросают иной свет на привычные представления. Правда, в Пушкинском заповеднике сразу же обнаруживается ахиллесова пята наших мемориальных комплексов: «вдали рассыпанные хаты, овины дымные и мельницы крылатые» в лучшем случае создают декоративный фон без видимых анахронизмов, но сами не становятся предметом воскрешаемой истории народной жизни, что явно не в ладах с памятью автора «Деревни», «Села Горюхина» и многих сцен «Евгения Онегина», «Повестей Белкина» и прочего. Но здесь мы подходим к болезненному вопросу нашего современного музейного строительства и музееведения.

Первые же сталинские репрессии были обрушены на инженеров, бухгалтеров и краеведов. Причина такого губительного интереса к краеведению теперь очевидна: оно утверждало ценность «обывательского», те есть частного, родового, семейного бытия и традиционных его нравственно-религиозных устоев. Результатом стала полная унификация краеведческих музеев, «с южных гор до северных морей» одинаково начинающихся чучелом лисы и завершающихся портретами передовиков. Это само по себе удручает каждого, кто, путешествуя по России, заходит в музеи, желая что-то узнать о новом для него крае. Но то же

безразличие к своеобразию собственного быта и к его национальным, местным и родовым корням распространилось на широкий круг музеев, что становится очевидным при сравнении с единотипными зарубежными музеями. Прекрасно, что в российских музеях на открытом воздухе — как Кижы, Малые Корелы, музеи в Суздале, в Юрьевом монастыре в Новгороде, Ипатьевском в Костроме, Прилуцком в Вологде, Кирилло-Белозерском в Кириллове, — сохранены старинные деревянные постройки. Но их прототип — Скансен посреди Стокгольма — это еще и центр продолжающейся старинной народной жизни, куда приходят все желающие приобщиться к этой жизни и участвовать в ее воскрешении. В разной мере такую активную функцию перенимают Опенлуктмузеум под Арнемом в Голландии, музеи на Югле в Риге, Рокишкис под Каунасом, Рокальмаре под Таллинном, Шевченков Гай во Львове и Пирогов под Киевом, мы же не пошли дальше стилизованных праздничных гуляний с квасом и сбитнем, то есть чисто коммерческих увеселений. Не приходится пока мечтать о таких музеях, как музей мельниц в Гифхорне в Германии (земля Нижняя Саксония), где ветряные и водяные мельницы разного типа из разных стран мелют муку, из которой тут же пекут хлеб, как в Средние века; как музей-пивоварня в Антверпене, где полностью сохранено производство XV века; как музей Аббатство Бейлоке XV века в Генте, где представлены все мелочи монастырской жизни вплоть до комнат аббатисы с убранством и хозяйством XVIII столетия; как Музей валлонской жизни в Льеже, где в числе прочих бытовых предметов можно видеть бесчисленные образцы утюгов или кувшинов от Средневековья до наших дней

Такие музеи не собирают за год, и не во всякой стране деревянный черпак может прожить тысячелетие. Тем интереснее, что сейчас можно встретить сибирского энтузиаста, готового собирать музей местного быта в старинной избе с полным набором старинных служб и подлинных вещей из ушедшего в прошлое быта. Главная забота таких подвижников — получить компетентное руководство, ориентирующее строителей бытового музея в соответствии не только с научными данными (настойчивые люди ими овладевают), но и с нормами музейной эстетики.

Между тем такое руководство существует — это доклад Бориса Валентиновича Шапошникова «Музей как произведение искусства», прочитанный, как уже было сказано, 6 ноября 1923 года на заседании секции пространственных искусств ГАХН. Председательствовал Б.Р.Виппер, среди выступавших с разного рода возражениями были А.Г.Габричевский, А.В.Бакушинский, Г.В.Жидков, А.Н.Греч и другие. Поражает, что те проблемы, о которых говорили докладчик и его оппоненты, несмотря на прошедшие 73 года, насколько не утратили своей злободневности; скорее наоборот, прошедшие десятилетия насильственной стерилизации российского краеведения добавили горькое чувство обиды за потерянные годы, за репрессированные кадры и за пропавшие или расхищенные экспонаты. Но есть нечто общее в мечтах и планах нынешних строителей бытовых музеев с краеведами начала 20-х годов. Правда, доклад Шапошникова обращен к «академической» аудитории, изощренной в философских дефинициях и дискуссиях, и, чтобы познакомить молодых будущих краеведов с идеями доклада, потребуются усилия популяризатора.

О выдающейся личности Б.В.Шапошникова говорят как созданный им Музей 1840-х годов в Москве, так и его плодотворные идеи, вновь обретшие актуальность. Собственно говоря, автор доклада не претендует на общую теорию бытового музея, поскольку они слишком разнородны: чтобы показать зыбкость понятия *бытовой музей*, он называет музей Помпей, Ясную Поляну и музей Гревен (музей восковых фигур, основанный в 1882 году в Париже) и заверяет, что будет говорить только о наиболее чистом и логически последовательном виде бытовых музеев — о художественно-бытовом музее.

Здесь трудно удержаться от комментария: в наши дни отпала необходимость выделять из бытовых музеев художественно-бытовые. Любые музеи, в том числе чисто научные (например, палеонтологический музей в Москве), если есть средства, щедро приглашают художников. Музей в Помпеях украсил себя восстановлением художественного ансамбля дома Веттиев, музей мельник в Гифхорне водрузил в центре православный деревянный храм башенного нарышкинского типа, а основанный Шапошниковым музей-квартира Пушкина обогатился эффектной колоннадой в реставрированном дворе.

Шапошников делает еще одну оговорку: его цель — анализ идеи и смысла бытового музея; его исследование может рассматриваться как «глава некой феноменологии искусства музея», а выводы — как теоретические по преимуществу. Но сам Шапошников выражает надежду (и мы разделяем ее), что его теоретические выводы лягут в основу практики соответствующей отрасли музееведения.

По мысли Шапошникова, все виды бытовых музеев объединяются одной целью: показать стиль жизни ушедшей эпохи — не только предметы прошлого в той обстановке, для которой они предназначались, но и их взаимодействие:

«Экспонаты бытового музея лицедействуют, как лицедействуют актеры. Сами предметы больше обличают вкусы и потребности, а их расположение — темперамент, ритм жизни людей. Бытовой музей всегда будет не только собранием предметов прошлого, но и частью жизни людей прошлого, поскольку вещи всегда похожи на своего хозяина, а человек на свои вещи».

Автор считает, что самоценность, автономность и вневременность художественного произведения в бытовом музее не могут преодолеть исторический фактор — эпоху создания предмета и обстановку пользования им: «Где этот фактор будет исключен, произведение искусства будет вырвано из своей подлинной среды, лишено своей части, будет обезличена согласованность, определяющая его стиль». По этой причине он утверждает, что в художественно-систематическом музее, где требуется мысленная изоляция произведения искусства от музея, в сущности убивается связь произведения с человеком, что отчасти убивает жизнь и самого произведения. Больше симпатии вызывает у автора частное собрание, музей-коллекция, находящийся на границе между систематическим и бытовым музеем, поскольку в нем разнообразие предметов объединяется личным вкусом собирателя, его квартирой, имеет свою физиономию, свой стиль и отражает грани личности коллекционера.

Очень тонко Шапошников разделяет два типа бытовых музеев: первый сохраняет старину, собирая предметы прошлого такими, какими они дошли до нас со всей патиной времени, красотой увядания; второй стремится воскресить

прошлое таким, каким оно некогда было, что требует реставрации предметов. Соответственно, первый смотрит на прошлое глазами современности, подчеркивает историческую дистанцию; второй воссоздает стиль ушедшей эпохи, некое «настоящее в прошлом», вырывая этот миг из потока времени. Это закрепление вневременного настоящего, длящегося, но не меняющегося «теперь» есть задача художественного творчества. При этом автор цитирует «Философию жизни» Генриха Риккорта: «То, что должно действовать эстетически, необходимо вырывать из живой связи с действительностью».

Здесь я должен заметить, со своей стороны, что оба типа отрываются от действительности: один — от современной, другой — от исторической. Стоит добавить также, что пафос исторической дистанции нам, дожившим до «постмодерна», представляется не менее сильным эстетическим возбудителем, чем возможность переселиться в иное время.

Шапошников много внимания уделяет специфическим трудностям, подстергающим создателя бытового музея. Это может быть эволюция самого предмета (кедр, посаженный императрицей Жозефиной в Мальмезоне, разросся, превратился в большое дерево и потерял первоначальный смысл ожидания), изменение оценки предмета (пейзаж Клода Моне в обстановке парижской квартиры 70-х годов прошлого столетия представлялся абсолютно невыносимым парижанину тех лет, но современный парижанин увидит, что картина и ее окружение принадлежат одной эпохе). Главная же трудность заключается в том, что недостаточны эмпирическая практика избранного времени, хронологический срез, который можно сравнить с фантастическим «замком спящей красавицы» или с реальными Помпеями и Геркуланумом 79 года, залитыми лавой Везувия. Но художественная истина и историческая правда бытового музея требуют отстояния от действительности, выявленного ощущения внутренней логики взаимоотношений между предметами, общего ощущения стиля, которые базируются не на вещах и явлениях, а на их совокупности, усмотренной единичной личностью, автором, становящимся историком и художником.

Б. В. Шапошников не побоялся поставить жгучий вопрос о «музееобразующей личности», правда, только в одном плане — степени возможной объективности ее усмотрений:

«Типичность этого усмотрения будет соответствовать определенной исторической форме <...> Стиль жизни данной эпохи, то есть обусловленность содержаниями своего времени, это всегда образование, пророжденное жизнью, где последняя получила свое выражение и форму. Но это новое образование разнится своим составом от породившей его действительности, поток которой, постоянно видоизменяющийся, вторгается в уже состоявшееся однажды художественное оформление как чуждый ему. Внутренняя логика и закономерность художественно оформленной, согласованной стилем действительности соответствует логике и законам самой действительности только в известный потенциальный момент ее прошлого потока, который никогда уже не может быть вновь пережит ею самой и существует лишь в своем оформлении искусством».

Здесь, как видим, заключена уже программа не только образования музея, но и развития музея в его виртуальной будущей деятельности.

Автор сам дает пример того, что мы можем назвать «музееобразующей личностью»: он одновременно живет в высокой сфере духовных интересов

(характерен пример: том «Критики чистого разума» на полках Гёте и Шиллера имел разное значение для своих владельцев — прямой намек на любимые пристрастия слушателей) и тут же намечает пути практического осуществления своих далеко идущих замыслов, формулируя принцип новых закупок при уже сложившейся экспозиции. Шапошников вовсе не задается вопросами, которые в наше время стали бы основными: где найти нужных людей, способных организовать музей, и где достать экспонаты для музея? Это понятно: революция то и другое выбросила в избытке из привычных гнезд, и следовало скорее найти пристанище для блестящих умов Серебряного века и для несметных сокровищ, лишившихся хозяев.

«Музееобразующие личности» тех лет — это редкое созвездие: Александр Бенуа и С.Н.Тройницкий в Эрмитаже, Н.П.Пахомов в Абрамцеве, Д.Д.Иванов в Музее мебели и Ф.Е.Вишневский в домашнем музее, ставшем потом музеем В.А.Тропинина, в Москве. Уже через четверть века мы застаем другую ситуацию, сложившуюся после того, как на рубеже 20—30-х годов расправа с краеведами вытеснила личность идеологически выверенными ведомственными инструкциями. Личности, необходимые музею, все-таки появлялись в те годы, но это были более или менее отдаленные последователи традиций Серебряного века — как сам Шапошников в музее на Мойке или К.В.Пигарев в Муранове либо парадоксальная фигура духовного диссидента среди идеологических работников и среди чиновников, какую представлял С.С.Гейченко в Пушкинском заповеднике.

Б.В.Шапошников вплотную подводит нас к выводу, который он теоретически подготовил, но нам, многое повидавшим за время, прошедшее с тех пор, легче его выговорить: хорош тот бытовой музей, который строится под руководством не наспех выученного чиновника, а знатока и художника своего дела. Освобожденный от политической ответственности музей переходит в сферу науки и искусства. Автор доклада завершает свое размышление о бытовом музее определением его места в научно-художественной сфере. Он сравнивает музей с театром и с историческим романом, поскольку задачи интерпретации, созидания художественного образа эпохи являются общими. Но он решительно проводит грань между музеем и родственными видами искусства, поскольку музей показывает не представляемую действительность, а подлинные документы эпохи, ее вещественные свидетельства и строит свой образ на строго документальном основании. Шапошников настаивает на том, что в бытовом музее вещь показывается в наиболее свойственной ей обстановке: здесь угол зрения максимально приближается к углу зрения той эпохи, которой музей посвящен. «Важнейшим в вопросе экспозиции в бытовом музее будет преодоление художником-строителем чуждого эпохе музея глаза текущей современности». Это была установка, прямо противоположная установкам музееведения, начиная с рокового рубежа — первой пятилетки, требовавшим современной советской точки зрения. Автор не только отвергает поддельную вещь, хотя бы она и наиболее точно отвечала требуемой эпохе, и с большой осторожностью относится к реставрации. Здесь он обращается к художественному чутью музейщика, который «должен быть археологом и даже археологом-реставратором».

В заключение Б.В.Шапошников выражает свое тайное беспокойство:

«Естественно, что бытовой музей, как всякое художественное произведение, должен быть однажды закончен, и с течением времени в нем должно поддерживаться то состояние предметов, в него входящих, какое было при завершении устройства музея. Иначе он потеряет свою физиономию, как часто ее теряют частные собрания после смерти собирателя...».

Автор отдает себе отчет, что взгляд на прошлое со временем неизбежно меняется и «возникает борьба между художественно-бытовым музеем как произведением искусства и как памятником»:

«Как произведение искусства он остается вневременным... Как в таковом, в нем живет стиль эпохи, им представляемой. Тогда как выражение этого стиля в музее со временем делается исторической формой. Иное время неминуемо будет требовать и иных форм выражения. Но такова судьба всех произведений искусства — будучи вневременными и потому вечными, в своей онтологической сути они своим эмпирическим бытием участвуют в историческом времени».

Противоречие, заключенное в самой природе музея, в советские догматические времена мало кого тревожило. Однако оно неизбежно оживет, когда к созданию бытовых музеев обратятся художники-энтузиасты. Но это как раз и обещает разнообразие интересных вариантов решения проблемы.

При обсуждении доклада высказывались разные суждения. А.Г.Габричевский, соглашаясь с автором, выразил все же мнение, что музей едва ли может быть художественным произведением, поскольку обращен только к прошлому, тогда как А.Н.Греч отрицал эту же возможность, поскольку музей открыт для пополнения и потому изменяется. А.В.Бакушинский считал, что художественным произведением может быть не только бытовой музей. С нынешней точки зрения Шапошников и, пожалуй, Бакушинский проявили себя не только как теоретики, но и как музейщики и заглянули в будущее музея, притом, как выяснилось, в очень далекое будущее.