

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008.001 (05)

*Г.Н. Липеровская*МУЗЕЙНАЯ УТОПИЯ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ:
ЗАМЫСЛЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Автор анализирует проекты И.Э. Грабаря разных лет по реорганизации музейного дела в России. Впервые вводятся в научный оборот архивные документы, представляющие идеи Грабаря по созданию «музейного городка» в Московском Кремле и «образцового» музея в Ленинграде.

Ключевые слова: музейная политика; утопические идеи; национализация искусства; музеефикация Кремля; реконструкция Русского музея.

В истории музееведческой мысли России начала XX в. есть немало авторов, чьи размышления, идеи и концепции легли в основу философии Музея как социального института, теории и практики музейного дела. Подобной исторической фигурой, несомненно, является Игорь Эммануилович Грабарь. Музейная наука обходила стороной теоретические идеи Грабаря, его концепции и проекты национального художественного музея, которым он уделял много времени и сил (о чем свидетельствует обширный массив архивных документов), видимо, из-за того, что личный фонд академика был малоизучен. На протяжении многих лет он вновь и вновь возвращался к идее «образцового» музея мирового значения. Свои идеи Грабарь нередко доводил до степени готовых к реализации проектов. Он добивался разрешения властей, создавал коллектив единомышленников, составлял график организационных, строительных и экспозиционных работ, рассчитывал смету и т.д. Однако ни один из его проектов не был реализован, что называется, «в чистом виде».

Идея музейного городка естественно вытекала из взглядов Грабаря, который утверждал: «Подобно тому, как нельзя мыслить государство без политики иностранной, финансовой или внутренней, нельзя его мыслить и без политики музейной» [1. Л. 1], поэтому «главная задача музея – научная разработка его коллекций, неустанное изучение их, углубление и расширение исследований, проведенных ранее, и новые изыскания» [2. Л. 4]. Такой подход определял и новую стратегию: музейные коллекции должны собираться в крупные, исторически последовательные и научно выстроенные собрания, и потому музейный городок является «подлинным идеалом музейного строительства» [2. Л. 8].

Идея национального художественного музея видоизменялась в замыслах И.Э. Грабаря в зависимости от контекста эпохи. Довольно долго он вынашивал концепцию музейного городка, взяв за образец Баварский Национальный музей. Грабарь писал: «Когда Габриэль Зейдель создавал свое гигантское здание национального музея в Мюнхене, он компоновал его в виде целого городка, – конгломерат зданий различных эпох и стилей, начиная со времен Римской империи и кончая XIX в. Все эти здания были ему нужны в качестве футляров, органически связанных с данными коллекциями, отвечающих извне внушительному содержанию» [1. Л. 13].

По мнению академика, в отличие от Петербурга, Москве всегда не хватало просторных музейных по-

мещений, о чем свидетельствуют, «удручающие хвосты у Третьяковской галереи по воскресеньям и праздничным дням». Грабарь считал, что все проекты расширения, перестройки, строительства нового здания для Галереи бесполезны, нужно другое, радикальное средство: «Москва имеет готовый музейный городок с десятками зданий, наполовину уже музейных и наполовину легко могущих быть превращенными в музеи, – городок, которому позавидовала бы Европа, если бы нам дано было все эти здания занять под музеи. Этот музейный городок – Кремль...» [1. Л. 12].

И.Э. Грабарь обосновывает свою идею так: Судьбе угодно было, чтобы на земле существовал холм, на котором история сохранила от разных эпох десятки зданий разных стилей, в которых свободно могут быть размещены соответствующие этим эпохам коллекции. Архитектору ничего не надо сочинять, не надо строить подделок, даже и приспособлять многого незачем. – Все готово, все подлинно, все – сама история... все сейчас же или очень скоро может принять коллекции. И этот холм – Московский Кремль... Это ли не музей!» [1. Л. 13–14].

В рукописи 1917 г. [3], судя по всему, написанной между Февральской и Октябрьской революциями, Грабарь подробно излагает принципы создания музейного городка в Кремле. Они предусматривали: передачу всех кремлевских строений Московскому городскому управлению – все кремлевские здания, за исключением церковных и монастырских, отводились под музейные цели; возвращение ряду построек, подвергшихся поздним переделкам, первоначального облика, например зданию старой Оружейной палаты архитектора И.В. Еготова, перестроенного в 1860-х гг. под казармы. К существующим художественным собраниям Кремля: Оружейной палате, Патриаршей ризнице, дворцовому собранию и Музею 1812 г., присоединялись городские музеи – Третьяковская галерея, Румянцевский и Исторический музеи, Театральный музей А.А. Бахрушина, а также собрания частных музеев, «национального и мирового значения», владельцы которых «уже высказали желание принести свои собрания в дар городу Москве». Большой Кремлевский дворец предполагалось передать под собрания Третьяковской галереи и Румянцева музея. Все церкви и монастыри должны были составить отдельное управление, организованное в качестве особой музейной единицы. В ведение Управле-

ния Кремлевским музеем предполагалось передать также «все московские и подмосковные имущества», в том числе Нескучный дворец, Петровский дворец, село Коломенское, село Измайлово, село Царицыно и др. Малый Кремлевский дворец Грабарь предлагал восстановить, «насколько это достижимо», по состоянию на середину XIX в., и отдать под резиденцию президента Российской республики «во время его приезда в Москву» [3. Л. 2–3].

Отдельным пунктом своего плана Грабарь подчеркивал: «Размещение коллекций должно быть произведено с таким расчетом, чтобы каждый из музеев Кремлевского городка сохранил свою прежнюю самостоятельность, чтобы объединение всех музеев в одну большую организацию ни в чем не умалило значения каждой отдельной единицы... чтобы сохранились не только названия и традиционные функции этих единиц, но и все особенности их каждодневной жизни» [3. Л. 2]. Управлять столь грандиозным музеем должен был общий Совет музейного городка (с выборным председателем), который определял бы лишь «самое общее направление художественной политики музейного городка, предоставляя в деталях полную автономию администрации отдельных единиц» [3. Л. 2].

Грабарь считал, что «современный музей должен демонстрировать только первоклассные вещи. Все второстепенные произведения, а также произведения, в которых превалирует историческая их сторона над художественной, выставке (экспонированию. – Г.Л.) не подлежат. Но такие предметы имеют огромный интерес для изучения, и вот всякий современный музей... должен иметь огромный запас, доступный для изучения и осмотра специалистами» [4. Л. 3].

К идее музейного городка в Кремле Грабарь возвращался и позднее. Так, в 1921 г. он опубликовал в рижской газете «Новый путь» цикл статей на эту тему [5, 6. Л. 4]. В одной из них Грабарь отмечает, что, в отличие от Америки и Европы, которые изощряют всю свою изобретательность, чтобы создать для музейных богатств «подобающие футляры», Москве и сочинять ничего не придется. По его словам, в Кремле «есть добрый десяток футляров всех последовательных стилей – ценнейшие памятники русского зодчества нескольких эпох». Более того, приспособление этих зданий под музей не испортит их и не представит особых затруднений «даже в ближайшие годы, когда от чисто строительных перспектив придется вовсе отказаться». Грабарь выражал уверенность, что рано или поздно «Москва получит целый музейный городок, ибо она имеет для этого такие данные, каких нет ни у одного города в мире» [5, 6. Л. 4]. В 1940-х гг. (после войны) И.Э. Грабарь вновь возвращался к проекту создания музейного городка – теперь уже в Троице-Сергиевой Лавре или Воскресенском Новоиерусалимском монастыре. Однако это были уже фантомы угасшей мечты, в которых не чувствовалось не только уверенности, но и надежды на достижение задуманного.

В начале 1930-х гг. идея национального художественного музея приобрела у Грабаря новые черты. Теперь речь шла о создании в Ленинграде «образцового» музея, «коренным образом расходящегося по своему внешнему и внутреннему облику, а также по всей уста-

новке со старыми музеями». В соответствии с потребностями и лексикой эпохи формулировались задачи нового музея: «Если раньше экспозиция была рассчитана на вкусы, привычки и капризы бар и эстетов, то сейчас она должна быть перестроена в направлении максимального облегчения восприятия массовым зрителем художественных произведений» [7. Л. 4]. Таким образом, акценты ставились на популярность и массовость музея, а не на его научные исследования.

Социальные потрясения подняли наверх множество людей. Когда крестьянская в своей основе масса хлынула в города, стала обучаться грамоте и работать на стройках пятилеток, многие представители культуры задумались о том, как включить ее в контекст современной цивилизации. Поэтому первоочередной задачей стало создание такого музея, который «в простой и доступной форме давал бы исчерпывающие, хотя и краткие сведения по истории русского искусства с древнерусских времен до сегодняшнего дня» [8. С. 18]. Музей-ликбез, музей-букварь – такую задачу культурного строительства выдвигало время.

Для максимальной наглядности материала и для увеличения пропускной способности музея требовалось прямое, протяженное, светлое экспозиционное пространство. По мнению И.Э. Грабаря, этим требованиям в полной мере соответствовал архитектурный комплекс на территории Государственного Русского музея. Объединение в одно целое Михайловского дворца, флигеля Росси (ныне – Этнографический музей) и корпуса Бенуа «даст идеальный музей, полностью отвечающий задаче обслуживания масс методами техническими и научно наиболее современными и совершенными, причем вытекающими из существа советской жизни и директив партии» [7. Л. 2]. И.Э. Грабарь предлагает соединить все корпуса Русского музея переходами и мостиками, чтобы обеспечить «идеальную циркуляцию непрерывнодвигающихся по залам масс, не возвращающихся по несколько раз назад, на пройденное место, как это практиковалось раньше и практикуется до сих пор повсюду, а идущих точно вперед и толкаемых логикой маршрута к выходу. ...Прямой, без всяких изворотов путь даст возможность установить ясный маршрут, облегчающий и ускоряющий обозрение» [7. Л. 3].

По мысли Грабаря, музей, подобно культурному фильтру, должен был «процеживать» через себя потоки темного человеческого материала, просвещая и социализируя его. При этом возникает еще одна ассоциация – с промышленным конвейером по производству нового человека, что вполне соответствовало официальным взглядам на музеи как на политико-просветительные комбинаты [9. С. 5]. Используя идеологические доктрины той эпохи, Грабарь стремился реализовать давно выношенные им идеи по созданию крупнейшего музейного собрания – мирового уровня и национального значения.

Говоря о преимуществах протяженного экспозиционного пространства, И.Э. Грабарь отмечал, что оно позволяет разместить картины не в 4–5 рядов, как было принято, а в 2 ряда, не помещая их «впритык, рама к раме... что затрудняет обозрение». Кроме того, «огромная протяженность стен дает возможность очистить

все запасы художественного отдела музея от картин, скульптуры, десятками лет недоступных для обозрения публики» [7. Л. 3]. Вдоль экспозиционного маршрута Грабарь предлагал расположить комнаты отдыха и помещения для лекций экскурсоводов. В корпусе Бенуа должен был появиться «отдел тематических и персональных выставок», в также зал «научного запаса», доступный «обозрению специалистов, художников, ученых; все это следовало оборудовать «по последнему слову техники западноевропейских музейных коллекций».

Помимо пространственных решений, Грабарь проектировал новшества и в устройстве экспозиции, например создание обособленного отдела советского искусства, имеющего отдельный вход со стороны канала Грибоедова, ибо «создание специального отдела советского искусства даст возможность организованно влиять музею на художественное и политическое воспитание массового зрителя». Одним из источников формирования экспозиции советского искусства должны были стать крупнейшие выставки в Москве, Ленинграде и Киеве – в первую очередь, выставки «15 лет РККА» и «Художники РСФСР за 15 лет» (в их организации Грабарь принимал активное участие).

Создание отдела советского искусства влекло за собой реформирование и других художественных отделов: их названия теперь должны были соответствовать марксистской типологии общественно-экономических формаций. Вместо отдела древнерусского искусства возникал отдел раннего феодализма, а отдел искусства XIX в. становился отделом промышленного капитализма и т.д. Предполагалось создание целого ряда новых отделов – «прикладного искусства, как иллюстрация истории жизни и быта прошлых веков», отделов рисунков, гравюр, театрального и архитектурного; кроме того, проектировался архив по истории искусства, библиотека «с возможностью обслуживания посетителей музея по всем вопросам искусства».

Изложив общие принципы построения нового музея, Грабарь заключает: «Есть все основания утверждать, что Ленинград получит не только лучший музей в Союзе, но и первый в мире по совершенству своей экспозиции и циркуляции зрителя, ибо [это будет музей], наиболее приспособленный к его назначению как места культурного отдыха и политического воспитания» [7. Л. 4]. Проект был подкреплен графиком организационных, строительно-архитектурных и научно-экспозиционных работ; это график предполагал возможность 7 ноября 1934 г. «открыть весь перестроенный музей».

Усилия И.Э. Грабаря принесли свои плоды. 13 марта 1934 г. Народный комиссариат по просвещению РСФСР издал приказ № 211, в котором говорилось: «Государственный Русский музей реорганизовать в Музей Живописи, Скульптуры, Графики и Рисунка. За музеем закрепить все помещения бывш. Художественного отдела... флигель Росси... и служительский дом... В зданиях, закрепляемых за Музеем Живописи, Скульптуры, Графики, забронировать специальные помещения для постоянной галереи советской живописи, скульптуры, графики и рисунка и для организации временных художественных выставок. ...Этнографический отдел Государственного Русского музея выде-

лить в самостоятельный музей, закрепив за ним изолированный корпус... Все комплексы и экспонаты Историко-бытового отдела Государственного Русского музея... передать Ленинградскому Государственному Музею Революции... Директору Государственного Русского музея в месячный срок разработать структуру, штаты и план работы музея...», но с жесткой оговоркой: «Никаких изменений общей музейной экспозиции не производить без разрешения Наркомпроса» [10. Л. 1–2].

Следуя приказу, директор Русского музея А.Г. Сафронов составил предварительную смету расходов «на осуществление мероприятий, связанных с коренным переоборудованием помещений Государственного Русского музея» (на сумму 988 674 руб.) [10. Л. 48]. Приказ обязывал музей проделать в кратчайшие сроки огромный объем работы, который был ему не по силам. Реорганизация экспозиции по общественно-экономическим формациям и создание отдела советского искусства создавали множество трудностей: значительные лакуны в коллекциях пытались заполнить произведениями, приобретаемыми на выставках, у наследников художников или владельцев, а также путем обмена, а то и прямого изъятия произведений из музеев Ленинграда и Москвы. Это нередко сопровождалось неприятными, подчас скандальными ситуациями и огромной перепиской: Наркомпрос и Ленсовет, хотя и обещали музею свою помощь, оказывать ее не спешили.

Изученные автором архивные документы пока не дают возможность выстроить полную картину попытки реорганизации Русского музея, однако наметить несколько вех в этой истории можно. На ходатайство Русского музея в Наркомпрос об изменении названия Государственного Русского музея от 14 мая 1934 г. А.С. Бубнов поставил резолюцию: «Пока оставить прежнее название». Руководство музея не поняло (или сделало вид, что не поняло), о каком названии идет речь: старом или новом? Но в ответ на просьбу разъяснить позицию Наркомпроса получило странную отповедь: «Никаких бумаг писать не надо. И названия менять не надо...» [10. Л. 53].

Второй вехой является письмо И.Э. Грабаря неизвестному лицу от 24 ноября 1934 г., в котором он пишет: «Видел проект реконструкции зданий Государственного Русского музея... Проект этот разработан archit. В.Н. Талепоровским. В него вложено столько внимания, любви, знаний, таланта и труда, что он произвел на меня чудесное впечатление... Надо сделать все от нас зависящее, чтобы ознакомить с ними знатных людей Ленинграда. Пусть знают, что можно сделать из Русского музея *в будущем, при желании* (выделено мною. – Г.Л.). С приветом, Игорь Грабарь» [11].

Реальными итогами реорганизации Государственного Русского музея в «образцовый» стала передача ему корпуса Бенуа и устройство в нем экспозиции советского искусства, переделка основной экспозиции в «марксистскую» и выделение Этнографического отдела в самостоятельный музей. Советская реальность внесла столь существенные коррективы в проект И.Э. Грабаря, что от его замысла мало что осталось.

В музейных проектах Грабаря прослеживается очевидное его стремление собрать в одном пространстве

значительное количество первоклассных произведений. В этом проявилась стратегия умного и целеустремленного политика от культуры. Еще в докладе на конференции 1919 г. в Петрограде Грабарь отмечал «хаотичность русских музеев и их случайность»; по его словам, эти музеи пополнялись, главным образом, за счет дарения, «ибо государственный бюджет уделял им лишь крохи». Жертвователю нередко оговаривал свой дар неудобными для музея условиями, сковывающими его работу. А покупки были редки, «да подчас и вредны, так как вели... к утверждению случая в пополнении коллекций». Поэтому, считал Грабарь, «необходим государственный орган, который приходил бы на помощь к музею в этом деле – Национальный государственный фонд».

Декреты о национализации и отделении церкви от государства открывали для насыщения этого фонда фантастические возможности. Грабарь уточнял: «Музейный фонд – это центральный регулирующий аппарат, обеспечивающий равномерное музейное питание. Музейный фонд должен вмещать не только [то], что

мы теперь собираем, но и то, что уже собрано: без этого невозможно будет осуществить перегруппировку. Состав всех русских музеев должен быть рассматриваем в качестве фонда до их реорганизации; после нее музеи перестают считаться фондом» [12. Л. 1]. Эти идеи вынашивались задолго до революции, но лишь благодаря ей появилась возможность их осуществления.

Стремлением создать стройную государственную музейную структуру, с эталонным Национальным художественным музеем в столице и сетью ровных по качеству экспозиций региональных музеев, подпитываемых из «единого резервуара», и объясняются многие музейные проекты И.Э. Грабаря. Он проектировал идеальный механизм функционирования культуры в государстве, подобно тому как философы-утописты конструировали идеальные общества. К сожалению, жизнь – бесцеремонный редактор, хотя в замыслах и идеях академика И.Э. Грабаря содержится много рациональных и живых зерен. Может быть, он просто обогнал время?

ЛИТЕРАТУРА

1. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1099.
2. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1064.
3. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1067.
4. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1065.
5. *Грабарь И.Э.* Искусство в России: записки художника // Новый путь. 1921. 15 февраля. № 13.
6. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1121.
7. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1467.
8. *Шмит Ф.И.* Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919.
9. *О задачах «Советского музея»* // Советский музей. 1931. № 1.
10. ВА ГРМ (1). Оп. 6. Ед. хр. 1023. Публикуется впервые
11. ВА ГРМ (1). Оп. Н. 6-ки Л.Ф. В.В. Алексеевой. Ед. хр. 36. Публикуется впервые.
12. ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1088.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 2 марта 2010 г.