



Трудная жизнь музея

Художнику близка идея небольшого музея. Какую радость приносит общение с одиноким шедевром музея, преподнесённым с наивной гордостью. Эту радость трудно испытать в чудовищных по размерам (и по задуманности) вместилищах искусства. Да и возможна ли подлинная встреча, подлинное общение с шедевром, если он — в окружении десятков, сотен других шедевров, каждый из которых останавливает, выкачивает из тебя без остатка способность воспринимать, и без того притупленную сутолокой. Не испытывает ли зритель в музее-гиганте то же, что герой арабской сказки, попавший в пещеру, где было слишком много драгоценностей?

с. 21

Но благолепная картина маленького художественного музея существует лишь в воображении художника. Очень часто мы заходим в двери периферийного музея, оставляя умиление за его порогом. Сошлись здесь клык мамонта и остатки стильной мебели из ближайшего поместья, изделия местного Юбера Робера и восковые огурцы. Диаграммы, модели станков и «живые» станки щедро одарены светом и площадью. Тут всё равноценно, всё главное. И чучела. Я всегда полагал, что труд безвестного таксидермиста не зря занимает такое почётное место в экспозиции наших периферийных музеев: всё это пронафталиненное зверьё, слегка облезшие лоси, волки и лисы («кто им зваться повелел?»), застывшие в своих застеклённых комнатах, производят сильное впечатление. Сюрреалистический эффект таксидермизма — пожалуй, самое большое достижение провинциального экспозитора. Но далеко не всегда удаётся ему распорядиться произведениями искусства.

Человеку, предвкушающему во всяком провинциальном музее вышеописанное зрелище, особенно приятно ошибиться, встретившись с музеем своеобразным, не укладывающимся в рамки столичных представлений. Переславль-Залесский историко-художественный музей исключителен и по богатству, и по разнообразию своих коллекций, и по своим размерам. Начинается он уже от входных ворот Горицкого монастыря. Тактично, без «новодельщины» отреставрированные входные ворота — как бы первый экспонат Музея, но экспонат, выставленный прямо в городе. Отрадная атмосфера ухоженности окружает посетителя и в монастырском дворе. В превосходном состоянии крупнейшая постройка Горицкого монастыря — Успенский собор — плод десятилетнего труда реставраторов Переславльского участка. В соборе теперь филиал Музея. До дверей самого Музея доходишь уже наполненный впечатлениями от всего ансамбля. Собственно Переславльский музей — это и есть ансамбль, а не одно лишь музейное здание с его коллекциями.

Я намеренно не стану касаться экспонатов Переславльского музея, писать путеводитель, хотя сделать это, может быть, и следовало бы — такого путеводителя не существует. И не только путеводителя. За полвека существования Музея не выпущено ни одной научной (или научно-популярной) публикации, ни единого обзора его великолепных собраний шитья, серебра, икон. «Музеи обязаны уделять особое внимание вопросу о популяризации своих коллекций путём хороших и дешёвых репродукций. Дело издания лучших коллекций должно быть передано всецело в руки самих музеев». Эти слова написаны в 1918 году. В 1968 году мы тщетно искали бы хоть одну репродукцию, изданную Музеем за всё время его существования. Я не стану анализировать здесь это явление. Такой анализ невозможен без хотя бы краткого экскурса в историю нашей музейной политики и историю данного Музея. Наше знакомство с Переславльским музеем ограничится лишь рассмотрением некоторых аспектов музейного дела, в какой-то мере общих для всех периферийных музеев.

с. 22

*Есаян, С. Трудная жизнь музея / С. Есаян // *Декоративное искусство СССР*. — 1969. — Февраль. — С. 21—24. В сокращении: Есаян, С. Трудная жизнь музея / С. Есаян // *Коммунар*. — 1969. — 28 марта. — С. 2, 4.

Художественный отдел Музея начинается показом древнерусского искусства, размещённого в трёх небольших залах. Сам факт существования такой экспозиции не кажется уже удивительным, хотя всего несколько лет назад для провинциального музея это был революционный шаг. В четвёртом зале начинаются «странности», которые проходят лейтмотивом через всю экспозицию. Вот что здесь представлено: у двух стен — образцы русской деревянной резьбы, витринка с изразцами и эмалью XVII—XVIII веков; на другой стене — масляные русские портреты конца XVIII — начала XIX века; под ними столик в стиле «жакоб». Есть ли в этом случайном сочетании несочетаемых предметов какой-либо смысл и чем руководствовались, когда оборудовали этот зал?

Следующий зал более цельный. В нём станковое и прикладное искусство первой половины XIX века. Станковое искусство представлено обаятельными поместными примитивами — целая портретная галерея. Мебель здесь расставлена свободно, без особого стремления создать «интерьер». В плоских витринах бисер и вышивка высокого художественного качества. Тут же — горки со стеклом и фарфором. Горка со стеклом XIX века (так гласит этикетка) содержит изделия императорского завода екатерининского и павловского времени, английское стекло середины XVIII века, бахметьевские и мальцевские рюмки и графины, а также графин Нанси-Гале начала XX столетия. Витрина фарфора представляет смешение ещё более удивительное. Здесь нет стремления отделить вещи русские от иностранных, хотя сделать это гораздо легче, чем со стеклом — все предметы маркированы. Есть в этих горках что-то напоминающее полки антикварного магазина.

Мемориальные комнаты: Шаляпина, Коровина, а через несколько залов — Кардовского. В Переславльском музее достойный «мемориал» Кардовского — это залы с его произведениями и работами его учеников. Созерцание же его кровати и занавесок, уместных в его доме, вряд ли что-либо добавляют зрителю. Исторический и художественный отделы Музея трудно делимы. Как бы промежуточным между этими отделами является большой зал, в котором показаны два типа интерьера, карета, тут же горка с фарфором, много портретов.

Странное это зрелище — вещи, оторванные от своего настоящего интерьера, расставленные произвольно, как на аукционе. Великолепное майсеновское зеркало, рядом — прорванные портреты неизвестных барынь и офицеров, которым навеки оставаться «неизвестными». Странно, потому что нет никакого экспозиционного принципа — это и не показ вещи как образца прикладного искусства и уж, разумеется, не интерьер. Скорее, памятник разорению цельных усадебных ансамблей. Вспоминаются слова Грабаря: «Само собой разумеется, что нет никакой надобности свозить в местные хранилища все те предметы искусства и старины, которые находятся в данной округе... В таком же положении находятся некоторые старинные дома в городах и деревнях, если им ни с какой стороны не грозит гибель и порча, все те предметы,.. которые в них собраны,.. грешно растаскивать по частям, а, наоборот, следует охранять в... неприкосновенном, исторически сложившемся облике».

Хорошо известно, в какой степени «гибель и порча» грозили старинным домам в городах и деревнях. И эта выдержка ни в коей мере не упрёк, а скорее похвала Музею, сумевшему в своё время спасти такое огромное, по местным масштабам, количество предметов искусства. Другой вопрос — как распорядиться всем этим богатством?

Пристрастие к имитации интерьеров — явление типичное для периферийного музея. Навивное подражание когда-то давно выработанным музейным приёмам может показаться даже симпатичным, но только до тех пор, пока оно не перерастает в невольную профанацию, когда составляющие такое «дворянское гнездо» предметы относятся к эпохам, отделённым друг от друга десятилетиями. В этом зале, если вдуматься, есть своего рода гротеск, но гротеск неосознанный, сделанный с благими намерениями. «Распределение материала по его сравнительной ценности необходимо для того, чтобы выделить наиболее важный материал, подлежащий размещению и выставлению для обозрения, от тех больших запасов, которые могут и должны оставаться в складе».

Познакомившись с Музеем, приходишь к выводу, что главным недостатком экспозиции является неумение отделить в коллекции главное, самое ценное от второстепенного. Прекрасные произведения прикладного искусства, заслуживающие самостоятельного показа, разбросаны по многочисленным залам исторического отдела. В первую очередь это касается серебра и шитья. Распыление коллекции по всей экспозиции снижает впечатление от осмотра Музея. Миниатюрные залы, отведённые под древнерусское искусство, не могут конкурировать с обшир-

ными помещениями, наполненными второсортными, а иногда и не имеющими никакой ценности экспонатами.

Все эти недостатки, простительные в посредственном собрании, следовало бы устранить при показе первоклассных коллекций переславльского музея.

Первые описи коллекций — реликвии для каждого музея. Но не каждый музей может похвастать такими первыми инвентарными книгами, какие мне довелось увидеть в Переславле. Писаны они рукой Кардовского. Каждый предмет, каждая картина описаны подробно (даже слишком подробно), по строгой научной схеме. А на полях, в тех случаях, когда, предмет, вероятно, не укладывался в схему, — чёткие выразительные первые наброски. Развороты так ритмичны по соотношениям текста и рисунков, а сами рисунки так хороши, что книги листаешь, как иллюстрированную рукопись. Жаль, что эти поистине музейные экспонаты скрыты от глаз посетителя — ведь в Музее имеется целый мемориальный раздел, посвящённый Кардовскому, где их должно было бы показать.

Казалось бы, необходимость ведения инвентарных книг и картотеки в музее — прописная истина, и как-то даже неловко растолковывать её. Это чувство неловкости испытывал, вероятно, и И. Э. Грабарь 50 лет назад при составлении инструкции по музейному делу. Но когда я, перелистав книги, составленные одним из основателей музея, познакомился с сегодняшними книгами и карточками, мне захотелось полностью привести выдержку из инструкции 1918 года.

Подробнее описание чрезвычайно важно ещё по тому одному, что оно, в случае пропажи вещи, является единственным средством, дающим надежду на её разыскание. В случае гибели вещи, являющейся, может быть, единичной в данной отрасли, для культуры и науки навсегда сохраняется точное описание этой вещи. Такое предметное описание всех коллекций музея называется *инвентаризацией*.

Попробуем же опознать вещь по следующим описаниям: «№ 2171. Никола Чудотв. (Ильинская церковь), образ Николая Чудотворца. Письмо XV века. Дерево, масло» (описание иконы XVII века). Или: «№ 261. Кувшин хрустальный, гранёный с узким хрустальным горлышком из Детского дома б. д. Иванова» (описание хрустального графина Николо-Бахметьевского завода Александровского времени). Или: один из серебряных сосудов описан как «кубок немецкой работы с ручкой в виде вазы из виноградных листьев» и так далее. Так добросовестнейшим образом описаны все до единого предметы прикладного искусства.

Жизнь всякого хорошо налаженного музея состоит в непрерывном улучшении первоначального инвентаря, в его исправлении и пополнении.

В наше время справочная литература столь обширна, что для сугубо описательных целей, для грамотного ведения инвентарных книг и не надо быть специалистом по фарфору или серебру. Надо всего лишь взять на себя труд открыть клейменник и поискать там соответствующее клеймо или марку.

Собирательская деятельность всякого музея находится в прямой связи с его полномочиями. Великолепная русская резьба, шитьё, чеканка и иконы Переславльского музея были собраны не только благодаря энтузиазму Кардовского, Смирнова и, позднее, К. И. Иванова. В первые годы деятельности музейного подотдела Наркомпроса законодательство наделяло музейных работников неограниченными полномочиями.

О том, как обстоит дело сейчас, свидетельствует история с храмом села Андрианова, рассказанная мне в Музее. Храм, построенный в конце XVIII столетия, являл собой до недавнего времени редкостный по цельности и сохранности ансамбль живописи, драгоценной утвари, книг и облачений. В последние годы он был закрыт, на двери навешан «декоративный» замок, за которым нетронутыми оставались все его сокровища.

К. И. Иванов, знавший об этой ситуации с самого начала, забил тревогу. Естественным предложением было взять все уникальные предметы на временное хранение в Музей. Отказ пришёл вовсе не от духовного ведомства. Местный уполномоченный по делам православной церкви мотивировал его тем, что он не желает оскорблять чувство верующих. Пока верующие бомбардировали Совет по делам религии просьбами открыть храм, пока Константин Иванович

писал во все инстанции, а уполномоченный умывал руки, храм был ограблен. Но не профессиональными музейными ворами, а местными подростками — почерк их был опознан здешней милицией, кстати сказать, виновников не нашедшей.

с. 24 Помимо четырёх монастырей, в городе было более 20 приходских храмов. Многие из них закрыты в недавнее время и содержат, вероятно, немало ценностей, подобных украденным из сельского храма. В 30-е годы, когда обстановка была несколько неблагоприятна для собирательской деятельности Музея, Константин Иванович сумел заполучить в Музей иконостасы из закрываемых церквей — выразительнейшие произведения русской деревянной резьбы. Церкви были снесены, а иконостасы, хотя и не полностью, удалось спасти от разрушения. А сейчас, в «эпоху реставрации», Музей, лишённый своих былых прав, ничего поделать не может. Жестоким напоминанием об этом стоит в директорском кабинете серебряный оклад начала XIX в., подобранный в траве — всё, что осталось от цельного убранства андриановского храма.

Лишённый полномочий, Музей постепенно замыкается, превращаясь в склад плодов своей прежней деятельности.

Наверное, в мире нет такого музейного работника, который бы вслух выразил удовлетворение музейным бюджетом. Ясно, что его «скромность» сказывается и на покупательной способности, и в какой-то мере на собирательской деятельности (хотя последняя и не всегда требует денег). Новейшие приобретения Переславльского музея (сюда я включаю и подарки) не намного обогащают его коллекцию. Быстрорастущее собрание современной живописи пополняется в основном за счёт изделий художников из Дома творчества имени Кардовского. Среди них немало подарков. Но вопрос, стоит ли принимать такие дары?

Музей не властен выделить деньги из своих средств и на благоустройство помещения. А благоустройство необходимо. Нынешнюю систему отопления можно смело назвать аварийной. Связки труб отопления, выведенные наружу, проходят почти в касании с вещами по постоянной экспозиции и, не угрожая станкам, разрушают уже отреставрированные, укрепленные произведения, грозят им осыпанием и растрескиванием. В Музее нет термометров, да они и не нужны — разве что для фиксации ненормальной температуры и её перепадов. В первую очередь угрожает такая «система» древнерусской живописи. Памятники прекрасной сохранности из постоянной экспозиции «заболевают» на ваших глазах, и никакие повторные укрепления не вылечат их.

Иконопись в Переславльском музее — это не только его гордость, это сокровище города, и городу следует позаботиться о её сохранности и помочь Музею найти средства (средства здесь требуются совсем не грандиозные) на срочное переоборудование системы отопления.

Итак, музей — это живой организм или склад вещей с инвентарными номерами? И вопрос этот, и многочисленные обвинения в адрес периферийного музея звучат демагогически, если задуматься над своеобразной историей нашей музейной практики, над участью многих и многих коллекций, не только периферийных. Историческая миссия музея заключается в том, чтобы сохранить свои коллекции. Удалось это далеко не всем. Переславльский же музей эту миссию выполнил. И сейчас хочется верить, что слишком затянувшийся период «консервации» музейной жизни периферии приходит к концу и мы ещё будем свидетелями расцвета музейного дела, подобного небывалому размаху его в первые годы существования нашего государства.