

УДК: 727.7:069

ББК: 79.1; 85.101

DOI: 10.18688/aa2212-09-59

А. А. Ефиц

От этикетажа к радиофикации: экспозиция Эрмитажа в период «социалистической реконструкции»

После посещения Эрмитажа в феврале 1928 г. Альфред Барр, будущий директор МоМА в Нью-Йорке, написал в своем дневнике: «В галерее было больше народа, чем я когда-либо видел, много экскурсионных групп крестьян, рабочих и солдат» [1]. Как и другие советские музеи, в годы после революции Эрмитаж переживал приток новой аудитории, отличавшейся по составу от преимущественно буржуазной публики музеев США и Европы¹. Именно этой аудитории и была адресована начатая осенью 1930 г. перестройка экспозиции Эрмитажа, согласно которой художественный материал должен был истолковываться марксистски и показываться как выражение социально-исторических процессов. «Социалистическая реконструкция» музея, как ее обозначил в заглавии одноименной книги 1934 г. директор Эрмитажа Борис Легран, вписывалась в общую динамику т. н. «культурной революции» 1928–1932 гг. [39]: кампании по ликвидации безграмотности, внедрению всеобщего образования, и мобилизации масс против буржуазии, якобы препятствовавшей индустриализации и коллективизации. Неслучайно перестройка экспозиции часто рассматривается как превращение музея в инструмент пропаганды, в одном ряду с чистками «буржуазных спецов» среди сотрудников и распродажей эрмитажных сокровищ конторой «Антиквариат» [26, с. 27–28; 56, р. 174–178]. В данном тексте изменения на пути к «новому лицу советского, социалистического музея» [13, с. 3] будут показаны в более широком контексте — как часть транснационального процесса музейных преобразований [54].

Показательно, что на протяжении значительной части своей книги Легран выстраивает образ Эрмитажа как массового просветительского учреждения, полемизируя с высказываниями музейных деятелей США и Европы из изданного в 1931 г. во Франции сборника «Музеи» (1931) [13, с. 20–30; 52]. Если вынести за скобки идеологическую составляющую, лежавшие в основе «социалистической реконструкции» принципы перестройки художественных музеев, принятые на Первом музейном съезде в декабре 1930 г., во многом следовали экспозиционным решениям западных музеев [37]. Совместное

¹ В музей в основном ходили учащиеся, рабочие и служащие: Просветбюро Эрмитажа — Наркомпрос. 12 января 1930 г. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1081. Л. 90. Для сравнения, в Художественном музее Филадельфии, одном из передовых мировых музеев тех лет, самым значительным сегментом в структуре аудитории были домохозяйки, а почти треть посетителей прибывали в музей на собственном автомобиле [47].

экспонирование разных видов искусства, известное в СССР как «комплексный метод», практиковалось в западных музеях с конца XIX в. [58], позволяя полнее представить художественный портрет эпохи и за счет чередования памятников снизить эффект «музейной усталости». Так же, как и на Западе, переполненные собрания советских музеев требовали переориентации на массового зрителя и нуждались в научной организации экспонатов — с той разницей, что в СССР экспозиции предлагалось структурировать не по школам и художникам, а по методу диалектического материализма, то есть по хронологически выстроенным социально-экономическим формациям [23, с. 128]. «Живое слово» экскурсий и путеводители для зрителей были одинаково распространены за рубежом и в СССР, однако советским музеям на съезде 1930 г. для работы с одиночным посетителем также рекомендовалось использовать этикетаж [30, с. 17–18], который понимался максимально широко: помимо пояснений, он мог включать таблицы, диаграммы, географические карты и лозунги [29, с. 81]. На Западе, за редкими исключениями, использование объяснительных материалов в экспозиции скорее не приветствовалось — так, согласно сборнику 1935 г. «Музеография», своду рекомендаций Международного бюро музеев, изданному по итогам Мадридской музейной конференции 1934 г., для художественного музея считалось достаточным упоминания имени художника, годов его жизни, названия произведения (желательно сокращенного) и его датировки [55, р. 353–360].

Именно использование объяснений отличало музеи СССР и бросалось в глаза западному зрителю — еще в 1928 г. Барр отмечал увиденный в ГТГ вводный этикетаж к каждому залу [46, р. 188]. В том же году этикетаж активно обсуждался в рамках дискуссий музейных работников в Главнауке Наркомпроса, результатом которых стало методическое письмо, рекомендовавшее музеям обозначать имя и годы жизни художника, и название произведения [16]. Одним из главных сторонников «самоговорящего музея» был историк Константин Гриневич: в 1925 г. он писал о разочарованных Эрмитажем рабочих и крестьянах и призывал музей ввести на входе в зал «аншлаги» — тексты, кратко знакомящие посетителей с представленными экспонатами [4, с. 13]. «Из-за отсутствия характеристик художников и целых направлений посетителю сложно было понять значение коллекции Эрмитажа», — писал он же в 1928 г. после обследования картинной галереи музея, где в этикетках часто указывалось только имя художника, а в лучшем случае — страна, школа, и век².

Разработка этикетажа в Эрмитаже началась в 1928 г., когда было основано Бюро просветительной работы. Приоритетом считались пояснения для произведений на мифологические и религиозные сюжеты, непонятные молодёжи, не имевшей опыта церковно-приходской школы³. Первые экспликации, появившиеся к весне 1929 г. в малом

² Отчет о командировке в Ленинград и Тверь зам. зав. музейным отделом Главнауки НКП К. Э. Гриневича 9-15 марта 1928 года. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 913. Л. 1–9.

³ Журнал заседания Просветбюро Гос. Эрмитажа от 28 сентября 1928 г. Реплика Орбели. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 742. Л. 63. В 1930 г. с участием Ленинградского союза безбожников в Эрмитаже велась разработка этикетажа для всех произведений на религиозные сюжеты [15, с. 160–162], однако этот проект не был реализован.

итальянском просвете и зале французского искусства XVIII в.⁴, преследовали базовую задачу — объяснить сюжет картины. Например, к картине Гверчино «Мученичество святой Екатерины» был составлен текст: «Спасшейся от колесования Екатерине палач готовился отсечь голову». Сергей Тройницкий, руководитель отдела прикладного искусства и директор Эрмитажа до 1927 г., критиковал эти тексты за отсутствие информации о художественном и культурно-историческом контексте: «Что даст такое разъяснение? Почему этой женщине удалось спастись от колеса и угодить под топор? Зачем всё это было изображено и что в этом интересного?»⁵.

Эта работа активизировалась после XVI партсъезда в июне 1930 г., на котором Сталин в том числе призывал к искоренению классово враждебных элементов в целях «социалистической реконструкции народного хозяйства» [22]. «Социалистическая реконструкция» Эрмитажа, начавшаяся в сентябре 1930 г. под руководством нового директора Леграна⁶, подразумевала экспонирование искусства как идеологической надстройки социально-экономических формаций: комплексное экспонирование живописи, скульптуры, архитектурных макетов и мебели позволяло показать объемный портрет эпохи, а этикетаж, разработанный специально созданной комиссией и историками из Комакадемии и Института красной профессуры [21, с. 81], предоставлял информацию о её экономическом и политическом устройстве⁷. Руководитель просветотдела Павел Ирбит в 1930 г. призывал к «идеологическому «обстрелу» эрмитажных сокровищ»⁸, и тогда же искусствовед Федор Шмит, анонсируя для читателей американского журнала «Парнас» реконструкцию Эрмитажа, писал, что «мы в СССР стали достаточно образованными для того, чтобы понимать произведения искусства как документы общественной жизни» [62, р. 9].

Реэкспозиция осуществлялась поэтапно: в преддверии Первого музейного съезда Эрмитаж подготовил вскоре закрывшуюся выставку французского искусства XVII–XVIII вв., в 1931 г. была открыта выставка отдела Востока, а в мае 1932 г. открылись самые известные разделы — созданная под руководством Иеремии Иоффе выставка «Французское искусство эпохи разложения феодализма и буржуазной революции» и выставка «Французское искусство эпохи промышленного капитализма и империализма», над которой работал Валентин Миллер. Новые разделы открывались вплоть до 1934 г.

⁴ Об этикетеже в Картинной галерее. 16 мая 1929 года. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1008. Л. 2.

⁵ Тройницкий. К вопросу об этикетеже. 3 октября 1930 г. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1005. Л. 55–57.

⁶ Легран занимал этот пост с 26 сентября 1930 г. по 16 мая 1934 г.

⁷ Пробные опыты «марксистских» выставок проводились в Эрмитаже и до этого. Открытая в 1927 г. выставка отдела Египта показывала его культурно-исторический облик «в социологической последовательности», а подлинные памятники впервые дополняли иллюстрации и географическая карта: В. Ф. Гайдукевич. Первый опыт тематической экспозиции в Эрмитаже [1928?]. ГАРФ. Ф. А2307. Оп. 13. Д. 14. Л. 115–119. Открытая в феврале 1930 г. выставка «Итальянский рисунок эпохи торгового капитала и промышленного капитализма» включала экспликации, вводные витрины и географическую карту Италии — согласно одному из отзывов, полноценно освоить этот материал мог только «знающий марксист-искусствовед»: Протокол №2 заседания просветячейки Картинной галереи от 15 января 1930 года. Реплика Ирбита. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1066А. Л. 14.

⁸ П. Ирбит. Государственный Эрмитаж необходимо перестроить в кратчайший срок [март 1930 г.]. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 997. Л. 31.

Перечень новшеств, превративших музей «из бессистемного хранилища древностей и редкостей для немногих любителей-эстетов в учреждение массовой политпросветработы на основе научного показа экспонатов»⁹, перечислялся на одном из щитов временной выставки в 1932 г.¹⁰: отныне экспонаты сопровождались «более распространенной этикеткой»; в экспозиции размещались объяснения касательно художественного направления, отдельных мастеров и их классовой принадлежности; высказывания современников; и общая экспликация к каждому залу, характеризующая идеологические позиции класса, искусство которого в нем экспонировалось¹¹. Между залами размещались «дополнительные экспозиции»: на одной из фотографий Эрмитажа 1930-х гг. зафиксирован стенд с экономическими показателями Франции в преддверии Французской революции и характеристиками противоборствующих классов, которые венчал лозунг из «Анти-Дюринга» Энгельса [21, с. 502]. Для показа монументального искусства и не имевшихся в коллекции произведений, важных для передачи атмосферы эпохи, использовались фотокопии, что позиционировалось как техническое достижение [18]; и в этих же целях на выставке Миллера планировалось использовать фильмоскоп¹².

В экспликациях, посвященных произведениям, акцент делался на сюжете, творчество художников почти не анализировалось монографически, а они сами рассматривались как выразители присущей определенному классу психоидеологии. Представление о стилевых особенностях зритель, тем не менее, получить мог: например, в тексте к залу «Искусство эпохи высшего развития домонополистического капитализма и первого опыта пролетарской диктатуры» [14, с. 415] интерес импрессионистов к зрительному впечатлению, работа с чистым цветом и аполитичное изображение современных тем приводились как свидетельства того, что «буржуазия культивирует «чистую живопись», «искусство для искусства», занятое чисто эстетическими задачами» — а импрессионизм, таким образом, «оформляет паразитическую идеологию крупной буржуазии»¹³.

«Если реализм буржуазное искусство, то какое будет искусство пролетариата?» — так звучал один из самых популярных вопросов посетителей¹⁴. Характерное для лет «культурной революции» стремление к разрыву с прошлым было связано со спорами о роли художественного наследия в будущем советского искусства и популярностью радикальных мнений об отмирании станковой живописи в пользу архитектуры, кино и оформления клубов. С объединением художников под лозунгом соцреализма подобная риторика теряла актуальность и на первый план вышла «ленинская» линия на критическое освоение наследия: один из идеологов нового стиля советского искусства

⁹ Принципы экспозиции царского и советского музея [не раньше 1932]. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 988. Л. 106.

¹⁰ Вероятнее всего, цитируемый далее материал относится к выставке 1932 г. «Старый и новый Эрмитаж» [15, с. 176, 286].

¹¹ Принципы экспозиции... Указ. соч. Л. 107.

¹² Протокол совещания под Председательством Директора Государственного Эрмитажа от «?» июня 1931 г. по вопросу о планах экспозиции Сектора Запада. Реплика Миллера. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1186. Л. 61.

¹³ [В. Миллер]. Импрессионизм — искусство промышленной буржуазии [1932]. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1186. Л. 23.

¹⁴ Отчёт о работе консультантов Эрмитажа в марте-мае 1929 г. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1081. Л. 71-72.

Иван Гронский в 1932 г. определял его так — «Рембрандт, Рубенс и Репин, поставленные на службу революции» [5, с. 97]. В 1932 г. автор одной из внутримузеевских рецензий на тексты к выставке Иоффе, ссылаясь на государственную «политику в области культурного наследия», писал, что «огульное окрашивание материала выставки в феодально-дворянские цвета затрудняет его дифференциацию и правильное освоение»¹⁵, а Легран сообщил сотрудникам, «чтобы опять занимались искусством» [25, с. 82]. Важную роль сыграли и выдвинутые Сталиным в июне 1931 г. «6 условий», одним из которых был поворот к реабилитации старой буржуазии [27], а окончательный отказ от «классового» анализа к 1934 г. был связан с инициированными им же реформами преподавания истории в школах, призванными заменить критические по отношению к дореволюционному прошлому «социологические» формулировки нарративом о фактах, событиях и именах многовековой истории русского народа [7, с. 191–192].

Одной из причин отказа от «марксистских» объяснений была и сложность их освоения — так, в 1932 г. ГТГ пришлось выпустить отдельное руководство для пользования этикетажем [11], а в отделе феодального искусства насчитывалось 97 листов текста¹⁶. В 1932–1934 гг. на уровне Наркомпроса и ВЦИК вышло несколько постановлений, призывавших музеи отказаться от злоупотреблений этикетажем [17, 19, 20]. К тому времени в Эрмитаже сложилось понимание того, что объяснения должны перетекать в специальные брошюры¹⁷, а ведущая роль уделялась наглядным, аффективным [23] приемам, погружавшим зрителя в атмосферу эпохи. Поскольку экспозиция должна была строиться диалектично, то есть показывать борьбу стилей и стоящих за ними классов, популярным приемом стал метод контраста [3]. Во вводном зале выставки Иоффе рыцарю-дворянину в доспехах XV в. противостояла изоустановка в виде склонившегося над землей крестьянина на фоне феодального замка — увеличенное изображение по мотивам французской миниатюры XV в. [9, с. 10; 28, с. 76]. На ней же использовались перекидные витрины, с помощью которых зритель мог сопоставлять графику борющихся классов: например, реакционные гравюры дворян и буржуазные карикатуры на Людовика XVI в зале искусства Великой французской революции [9, с. 89–94]. На выставке Миллера подвижный щит с «Прудом в Монжероне» Моне примыкал к стене, на которой показывались другие импрессионисты — подвинув его, зритель мог увидеть на стене за ним противостоящее им салонное искусство [28, с. 78; 31, с. 56]. В 1934 г. из-за теплофикации залов Эрмитажа произведения французского искусства были выделены в выставку, на которой была смоделирована ситуация работы над произведением: работы от импрессионистов до Пикассо выставлялись на мольбертах, что по задумке организаторов позволяло зрителю глубже погрузиться в индивидуальную манеру художников [15, с. 179–180].

¹⁵ П. Щеголев. Отзыв о листовке тов. Иоффе. 9 мая 1932 г. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1366. Л. 74.

¹⁶ Стенограмма прений по докладу Федорова-Давыдова А.А. «15 лет музейного строительства в СССР» и заключительного выступления на заседании в Институте литературы и искусства Коммунистической академии. 17 ноября 1932 г. Реплика Лебедева. АРАН. Ф. 358. Оп. 2. Д. 404. Л. 41.

¹⁷ Щеголев. Тезисы сообщения «Работа историков в Госуд. Эрмитаже» [1933]. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1504. Л. 136.

«Комплексный» метод казался многим сотрудникам недостаточным: музыковед Семен Гинзбург требовал «выхода за пределы традиционного музейного «зрительного» показа» [2, с. 9], а Иоффе, автор концепции «синтетической истории искусств», призывал к радиофикации музея, которая позволила бы оживить запечатленные на картинах ораторские жесты, танцевальные движения и бытовую мимику — и тем самым воссоздать исторический фон эпохи [8, с. 40–41]. Легран в 1931 г. сообщал, что отрывки музыкальных произведений планируется транслировать непосредственно в залах, для чего был привлечен инженер-специалист по звуковому кино¹⁸. Похожие проекты предлагались до этого в СССР и за рубежом: в 1927 г. директор ГМИИ Николай Романов предлагал ввести музыку в экспозиции¹⁹, а в 1928 г. в залах гамбургского Музея искусств и ремесел были установлены динамики, через которые передавался цикл лекций, параллельно транслировавшихся для владельцев домашних радиоприемников [50]. План Эрмитажа не был реализован: музыка и литература вошли в экспозицию в виде текстов песен и цитат, и в форме созданных под руководством Гинзбурга «звучащих экспозиций». «Концерты-выставки» устраивались в Эрмитажном театре, но позиционировались как неотъемлемая часть экспозиции²⁰, поскольку также выявляли процесс музыкального развития и классовую борьбу разных стилей — а от обычных концертов отличались аутентичностью музыкального материала [2, с. 14–16]. Социалистическая реконструкция становилась реконструкцией исторической: произведения исполнялись в подлинных редакциях, в стиле эпохи, на оригинальных инструментах и с использованием экспонатов в качестве декораций [10, с. 95]. При этом для погружения слушателей в эпоху большинство произведений исполнялось на русском языке²¹. Исполнение программ сопровождалось комментарием, декламацией, показом диапозитивов и элементами танца [10, с. 94]. Несмотря на успех концертов, их критиковали за «засушенно-гелертерский» характер»: объемный комментарий порой занимал больше времени, чем исполнение [6]. В 1935 г. концерты-выставки перестали проводиться из-за финансовых затруднений [10, с. 98]

Практики Эрмитажа были отмечены за рубежом — главным образом во Франции, где реформы по введению 40-часовой рабочей недели и оплачиваемых отпусков в рамках социально-ориентированной политики Народного Фронта вызывали надежду на привлечение в музеи массового зрителя [57, р. 253–263]. В 1933 г. искусствовед Поль Гзелль писал об этикетеже как находке Эрмитажа, которая свидетельствует о «братстве с «простыми людьми»» и «доброте по отношению к ним» — и рекомендовал перенять ее Лувру и Люксембургскому музею [41, р. 2]. В 1934 г. в приложении журнала *Mouseion*, официального издания Международного бюро музеев, вышла статья «Экспонирование коллекций в московском (sic!) Эрмитаже», посвященная внедрению в комплексную

¹⁸ Стенограмма заседания по вопросу о Третьяковской галерее от 25 декабря 1931 г. Реплика Леграна. ГАРФ. Ф. А2307. Оп. 16. Д. 35. Л. 28об.

¹⁹ Протокол №8 заседания методической музейно-просветительной комиссии с участием экспертов по художественным музеям при музейном отделе Главнауки НКП от 8 октября 1927 г. ГАРФ. Ф. А2307. Оп. 12. Д. 10. Л. 57–60.

²⁰ Государственный Эрмитаж. Отдел музыкальной культуры и техники. Музыкально-исторические выставки-концерты 18, 24, 28 и 30 апреля 1932 г. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1418. Л. 32.

²¹ Там же.

экспозицию литературных цитат и «музыкальной экспозиции» [49]. В сборнике «Музеография» отмечалась периодизация экспозиции по этапам классовой борьбы, а также «более развитая», чем в остальных мировых музеях, система этикетаж в виде экспликаций к отдельным экспонатам, группам объектов и залам, иллюстраций и литературных цитат [55, р. 237–238, 363–364]. Наконец, в отчете бюро за 1934–1935 гг. утверждалось, что трансформации музеев в СССР — в том числе советская версия комплексного метода, позволявшая «обновить лицо коллекции» путем установления временных или постоянных связей с другими видами искусств — «должны войти в анналы музеографии» [48, р. 240]. Одним из главных популяризаторов Эрмитажа был родоначальник «новой музеологии» Жорж-Анри Ривьер, посетивший его в 1936 г. По приезду во Францию он активно продвигал опыт «материалистической» экспозиции советского музея, в котором картины Ленена сопровождались документами о жизни крестьян в XVII в., а искусство романтизма — документами о наполеоновских войнах и выдержками из «Исповеди сына века» Мюссе [53] — вероятно, имея в виду Эрмитаж. В статье о выставке шедевров французского искусства, организованной в рамках Парижской выставки 1937 г., в качестве ориентира Ривьер указывал «комплексную» экспозицию Эрмитажа [59, р. 9], и его же египетский отдел с объяснительными текстами, макетами и иллюстрациями он приводил как пример экспозиции, привлекающей внимание рабочих [60, р. 72].

Зарубежная рецепция была важным аспектом легитимации «социалистической реконструкции»: книга Леграна была издана на французском языке, а в отчете музея за 1932 г. упоминались положительные отзывы директора Рейксмузея Фредерика Шмидта-Дегенера, хранителя Лувра Рене Юига и венгерского искусствоведа Фредерика Анталя²². По возвращению из СССР деятели искусства высказывались не столь однозначно. Отдавая дань революционному подходу советских музеев, Антал отмечал, что для того, чтобы стать по-настоящему эффективным, этикетаж в советских художественных музеях должен достичь максимальной краткости, экономическая информация должна быть преподнесена графически, а дизайн выставок — стать конструктивистским и современным, задействуя достижения рекламы и монтажа [32]. В 1934 г., когда «марксистские экспозиции» в СССР уже были раскритикованы за «вульгарный социологизм», Юиг написал статью, в которой, с одной стороны, отмечал социальную направленность советских музеев, в том числе этикетаж, фото, документы и упомянутые выше мобильные структуры в Эрмитаже [44, р. 148]; а с другой, критиковал тенденциозность их экспозиций, которые искали в истории искусства подтверждений «Евангелию от Маркса и его толкованиям Лениным и Сталиным», и, рассказывая об Эрмитаже, сообщал французскому читателю, что более не может скрывать от него, что Сезанн, Ван Гог, Гоген и Роден отражают «загнивание капитализма и начало империализма» [45].

Похожую критику Юигу предстояло услышать в 1937 г., когда в рамках Парижской выставки он совместно с Ривьером организовывал «Музеографию» — смотр достижений современного музейного дела, на котором в том числе был представлен сделанный на основе фото миниатюрный макет «марксистской экспозиции» ГТГ образца 1932 г. [38, р. 19]. В заключительных залах зрители могли увидеть образец экспозиции

²² Экспозиционная работа (1932). АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1370. Л. 3.

художественного музея, выставку «Жизнь и творчество Ван Гога»²³. Во вводном зале его ранние работы сравнивались с произведениями любимых художников, друзей и учителей, а автопортреты и портреты руки других художников сопровождались высказываниями Ван Гога о себе и отрывками из писем. Согласно одному из свидетельств, гогеновский портрет Ван Гога сопровождался фразой «Да, это я, только впавший в безумие» [35, р. 93]. В двух следующих залах важнейшие работы Ван Гога выставлялись без сопроводительных материалов, а заканчивалась выставка документальным разделом: в нем экспонировалась географическая карта, показывавшая перемещения художника, фотографии изображенных на картинах мест и витрины с документами. Опрос о выставке, публиковавшийся газетой *Beaux-Arts* на протяжении нескольких месяцев, выявил противоположные мнения. Хотя многие критики и интеллектуалы оценили образовательную составляющую, избавлявшую посетителей от необходимости покупать каталог, нередкими были и комментарии, сводившиеся к тому, что место текста — в книгах и журналах. Этикетаж называли ««марксистскими» субтитрами, искажающими смысл работ» [40], связывали с «московской педагогикой», мешающей самостоятельным суждениям [34] и сравнивали с ««культурной» пропагандой в тоталитарных» Германии, СССР и Италии [42]. Сам Юиг отвергал обвинения, подчеркивая, что все тексты были лишь выдержками из переписки художника. Проводя четкую границу между советскими просветительскими практиками и собственным видением художественной экспозиции, он писал, что музей должен выполнять социальную функцию, привлекая посетителей и пробуждая интерес к искусству, однако для этого произведения следует помещать не в общественный или экономический контекст, а рассматривать внутри биографии художника — при этом музей должен сохранять нейтралитет, сопровождая работы лишь документами, но не комментариями или интерпретациями [43].

Хотя внедрение дополнительных материалов в экспозицию ассоциировалось с СССР, в самом Эрмитаже опыты «социалистической реконструкции» оценивались негативно. К 1939 г. в музее была проведена коренная реэкспозиция: показ строился по национальным школам, в которых выделялись отдельные шедевры [12, с. 81–82]. Подводя итоги трансформаций, в 1940 г. заведующий политпросветотделом Эрмитажа Константин Круглов писал об «отрыжке вульгарного социологизма» в «идейно-насыщенных экспозициях» начала 1930-х гг., выделяя среди их достоинств лишь использование художественных комплексов [12, с. 36]. В ответ на предложение ввести в залы справочный материал в 1939 г. директор Иосиф Орбели мотивировал свой отказ, ссылаясь на реэкспозицию начала 1930-х гг., когда «зритель не понимал, что ему делать: воспринимать ли замечательнейшие картины, или же осуждать художников, которые написали эти картины» [15, с. 194–195]. Тем временем, на Западе образовательные материалы в экспозиции постепенно становилась нормой: выставки МоМА конца 1930-х гг. [63, р. 62–66, 74–79], основанной в 1939 г. Галереи интерпретации искусства при Чикагском институте искусств [61] и послевоенную экспозицию *Jeu de Paume* [33, р. 101] отличали оптимальное сочетание доступности, научности и эстетики, которого не успели до-

²³ См. анализ выставки и детальный обзор прессы в работах Мари Камю и Ангеррана Лаколя [35; 51, р. 102–107].

стичь советские музеи, перешедшие к более традиционным формам показа [36, р. 215]. Эти экспликации были далеки от критической контекстуализации, практиковавшейся в СССР в годы «культурной революции», и как правило, представляли собой анализ техники художника или направления с элементами инфографики. Тем не менее, крайне вероятно, что сама идея интеграции пояснений в экспозицию получала распространение на Западе под влиянием и в полемике с советскими экспериментами — в том числе и в Эрмитаже.

Литература

1. *Барр А.* Вот, наконец, популярное искусство! // Открытая левая. 2014. URL: <http://openleft.ru/?p=3006> (дата обращения: 01.02.2021).
2. *Гинзбург С. Л.* Музыка в музее. — Л.: ГЭ, 1934. — 65 с.
3. *Глаголев В. П.* Концентрация и контраст в историко-революционной экспозиции (на материалах Музея революции СССР за 1930/31 г.) // Советский музей. — 1932. — № 2. — С. 18–37.
4. *Гриневич К. Э.* По нашим музеям (продолжение) // Жизнь искусства. — 1925. — № 16. — С. 12–13.
5. *Гронская Л. А.* Наброски по памяти: Воспоминания. М.: Флинта, 2004. — 173 с. С. 97.
6. *Друскин М. С.* На полях программы. Открытие концертного сезона в Ленинграде // Советское искусство. — 1934. — 23 октября. — № 49. — С. 3.
7. *Дубровский А. М.* Историк и власть: историческая наука в СССР и концепции истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950 гг.). — Брянск: Изд-во Брянского гос. университета им. акад. И. Г. Петровского, 2005. — 798 с.
8. *Иоффе И. И.* Выставка французского искусства в Эрмитаже // Советский музей. — 1933. — № 3. — С. 33–41.
9. *Иоффе И. И.* Французское искусство эпохи разложения феодализма и буржуазной революции: очерк к выставке. — Л.: Ленизогиз, 1932. — 95 с.
10. *Казанская Л. В.* Эрмитажный театр // Советская музыка. — 1987. — № 9. — С. 93–98.
11. Как пользоваться этикетажем. Серия методразработок Политпросветгруппы Государственной Третьяковской Галереи «В помощь зрителю». Вып. III. — М.: ГТГ, 1932. — 6 с.
12. *Круглов К. Л.* Эрмитаж. Музей истории культуры и искусства. — М., Л.: Искусство, 1940. — 88 с.
13. *Легран Б. В.* Социалистическая реконструкция Эрмитажа. — Л.: ГЭ, 1934. — 56 с.
14. Ленинград: путеводитель. Т. 2: Прогулки по городу, музеи, научные учреждения, справочник / Отв. ред. *М. Орлов*. — М.; Л.: ОГИЗ, 1933. — 634 с.
15. *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «уединенный», или Выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа. Т. 1: Основной текст. — СПб.: Славия, 2014. — 593 с.
16. Методическое письмо Главнауки по вопросу о наилучшем выявлении музейных коллекций в отношении обслуживания широких масс (№ 50/001/95 от 18 июля 1928 г.) // Еженедельник народного комиссариата просвещения РСФСР. — 1928. — № 31. — С. 21–23.
17. На новом этапе музейного строительства. К постановлению президиума ВЦИК от 1 января 1934 г. о состоянии и задачах музейного строительства в РСФСР // Советский музей. — 1934. — № 1. — С. 7–13.
18. Новый Эрмитаж // Литературная газета. — 1934. — 14 сентября. — № 123. — С. 4.
19. О выполнении постановления коллегии от 18 июня 1930 г. 8 февраля 1932 г. // Бюллетень народного комиссариата просвещения РСФСР. — 1932. — № 11. — С. 2–3.
20. О проведении реэкспозиции музеев. 17 января 1933 г., № 100 // Бюллетень народного комиссариата просвещения РСФСР. — 1933. — № 9–10. — С. 15–16.
21. *Пиотровский Б. Б.* История Эрмитажа. — М.: Искусство, 2000. — 575 с.
22. Политический отчет центрального комитета XVI съезду ВКП (б). Доклад тов. Сталина 27 июня 1930 г. // Правда. — 1930. — 29 июня. — № 177. — С. 1–5.

23. Принципы экспозиции художественных музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1: Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / Под ред. *И. Луптола*. — М., Л.: Учгиз, Наркомпрос РСФСР, 1931. — С. 126–130.
24. *Силина М. М.* «Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»: к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-е гг. // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / Под ред. *А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной*. — М.: НЛЮ, 2019. — С. 151–173.
25. *Соломаха Е. Ю.* В. Ф. Миллер. По документам Архива Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. — 2006. — Вып. LXIV. — С. 81–84.
26. *Соломаха Е. Ю.* Продажа шедевров Эрмитажа, годы репрессий // Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1930–1931. Архивные документы / Под ред. *М. Пиотровского*. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2016. — С. 8–55.
27. *Сталин И. В.* Новая обстановка — новые задачи хозяйственного строительства: Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г. // Правда. — 1931. — 5 июля. — № 183. — С. 1.
28. *Федоров-Давыдов А. А.* Советский художественный музей. — М.: Изогиз, 1933. — 90 с.
29. *Федоров-Давыдов А. А.* Экспозиция художественных музеев. Свод доклад // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1: Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / Под ред. *И. Луптола*. — М., Л.: Учгиз, Наркомпрос РСФСР, 1931. — С. 75–82.
30. Формы массовой политпросветработы в музее и изучение музейного зрителя // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 2: материалы секционных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / Под ред. *И. Луптола*. — М., Л.: Учгиз, Наркомпрос РСФСР, 1931. — С. 15–19.
31. *Яворская Н. В.* Первый Всероссийский музейный съезд // *Н. Яворская*. Из истории советского искусства. О французском искусстве XIX–XX веков. — М.: Советский художник, 1987. — С. 53–64.
32. *Antal F.* Des Musées en Union Soviétique [1932] // Histoire et Critique des Arts. — 1978. — № 7–8. — P. 5–13.
33. *Bazin G.* An Experiment: The Impressionist Museum // Museum International. — 1948. — Vol. 1, iss. 2. — P. 40–45, 101–103.
34. *Brey R.* A l'exposition de 1937. Une reconstitution de la Rome antique // L'Action française. — 1937. — 16 octobre. — № 289. — P. 5.
35. *Camus M.* La vie et l'oeuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une rétrospective (mémoire de recherche en muséologie). — Paris: École du Louvre, 2014. — 167 p.
36. *Chlenova M.* On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1933 (Ph. D. Thesis). New York: Columbia University, 2010. — 496 p.
37. *Chlenova M.* Soviet Museology during the Cultural Revolution: An Educational Turn, 1928–1933 // Histoire@Politique. — 2017. — № 33. URL: <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=33&rub=dossier&item=311> (дата обращения 01.02.2021).
38. Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et expositions. Section I. Muséographie. Quelques salles de la classe III. Salle III. Maquettes de musées types // L'Amour de l'Art. — 1937. — Vol. 18, no. 6. — P. 16–21.
39. *Fitzpatrick S.* Cultural Revolution in Russia 1928–32 // Journal of Contemporary History. — 1974. — Vol. 9, no. 1. — P. 33–52.
40. *George W.* Que pensez vous de l'exposition Van Gogh ? // Beaux-Arts. — 1937. 27 août. — № 243. — P. 1–2.
41. *Gsell P.* La vérité sur l'U.R.S.S. 1933. V. Le musée de l'Ermitage (Suite) // L'Oeuvre. — 1933. — 27 juillet. — № 6509. — P. 1–2.
42. *Guenne J.* Que pensez vous de l'exposition Van Gogh ? // Beaux-Arts. — 1937. — 15 octobre. — No. 250. — P. 5.
43. *Huyghe R.* Le rôle des musées dans la vie moderne // La revue des deux mondes. — 1937. — T. XLI. — P. 775–789.
44. *Huyghe R.* Les musées en U.R.S.S. // L'Art vivant. — 1934. — № 183. — P. 148–149.
45. *Huyghe R.* Les musées en U.R.S.S. // L'Art vivant. — 1934. — № 185. — P. 257–258.
46. *Kantor S.* Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 2003. — 496 p.
47. *Kimball F.* Musées d'art de Pennsylvanie. Statistique des visiteurs d'après leur profession // Mousseion. — 1930. — № 10. — P. 32–43.
48. L'Activité de l'Office International des Musées. — Rapport annuel pour l'exercice 1934–1935 // Mousseion. — 1935. — № 31–32. — P. 233–257.

49. La présentation des collections a l'Ermitage de Moscou // Informations mensuelles : supplément mensuel de Mousseion. — 1934. — № 12. — P.11–13.
50. La radiophonie au service des musées // Mousseion. — 1931. — № 13–14. — P.145–146.
51. *Lascols E.* Le Louvre, musée populaire ? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930 // Histoire de L'Art. — 2019–2020. — № 84–85. — P.95–108.
52. Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. — 1931. — No. XIII. Musées, enquête internationale sur la réforme des galeries publiques. — 392 p.
53. *Lemoine J.-G.* Musées pour le peuple // L'Echo de Paris. — 1936. — 28 octobre. — № 20827. — P.5.
54. *Meyer A., Savoy B.* Towards a Transnational History of Museums // The Museum Is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Ed. A. Meyer, B. Savoy. — Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. — P.1–16.
55. Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art : Conférence internationale d'études. Madrid 1934. Paris: Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1935. — 522 p.
56. *Norman G.* The Hermitage: The Biography of a Great Museum. — New York: Fromm International, 1998. — 368 p.
57. *Ory P.* La Belle Illusion: Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935–1938. Paris: Plon, 1994. — 1033 p.
58. *Poncelet F.* Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres // CeROArt. — 2008. — № 2. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/565> (дата обращения 01.02.2021).
59. *Rivière G.-H.* 18 nations ont envoyé à Paris 300 millions de francs d'œuvres d'art // Ce soir. — 1937. — 1 mai. — № 61. — P.1, 9.
60. *Rivière G.-H.* Le nouveau destin des musées de France // L'Amour de l'art. — 1937. — № 3. — P.71–72.
61. *Rossen S. F., Moser C.* Primer for Seeing: The Gallery of Art Interpretation and Katharine Kuh's Crusade for Modernism in Chicago // Art Institute of Chicago Museum Studies. — 1990. — Vol. 16, no. 1. — P.6–25, 88–90.
62. *Schmit T.* Roads to Art in the U.S.S.R. // Parnassus. — 1930. — Vol. 2, no. 8. — P.8–12.
63. *Staniszewski M.-A.* The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, London: The MIT Press, 1998. — 400 p.

Название статьи. От этикетажа к радиофикации: экспозиция Эрмитажа в период «социалистической реконструкции»

Сведения об авторе. Ефиц, Андрей Алексеевич — аспирант. Европейский университет в Санкт-Петербурге, Гагаринская ул., д. 6/1 А. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191187. aefits@eu.spb.ru ORCID: 0000-0001-6151-3975

Аннотация. В статье анализируются трансформации Эрмитажа в период «социалистической реконструкции» первой половины 1930-х гг. — проводившейся под руководством директора музея Бориса Леграна перестройки экспозиции на базе социально-экономических формаций, подразумевавшей марксистское истолкование произведений и адресованной массовой аудитории. Эти изменения, как правило, расцениваются как превращение музея в инструмент пропаганды и рассматриваются в ряду других репрессивных мер государства по отношению к Эрмитажу в годы так называемой «культурной революции». В данном тексте внедряющиеся в музей новшества помещаются в транснациональный контекст преобразований художественных музеев: использование этикетажа, комплексное экспонирование разных видов искусств, проекты радиофикации экспозиции и проходившие в Эрмитажном театре музыкальные «выставки-концерты» соотносятся с аналогичными практиками за рубежом. Обзор реценции деятельности Эрмитажа и других советских музеев показывает, что их эксперименты привлекали внимание музейных деятелей в США и Европе — главным образом, во Франции. Предпринятый в статье анализ дает основание предположить, что практики по внедрению объяснительных материалов в экспозициях художественных музеев СССР оказали влияние на похожие опыты на Западе.

Ключевые слова: музеология, Эрмитаж, социалистическая реконструкция, марксистские экспозиции, этикетаж, радио, комплексный метод, советские музеи

Title. From Labelling to Radio Broadcasting: Display during the “Socialist Reconstruction of the Hermitage”

Author. Efits, Andrey A. — Ph. D. student. European University at St. Petersburg, Gagarinskaya ul., 6/1 A, 191187 St. Petersburg, Russian Federation. aefits@eu.spb.ru DOI: 0000-0001-6151-3975

Abstract. The article focuses on display techniques introduced in the Hermitage during the so-called “Socialist Reconstruction” of the first half of the 1930s, under the directorship of Boris Legran. Rearrangement of the museum, based on Marxist “socio-economical formations” aimed at a mass audience, is usually considered to have been the product of propaganda, and the result of repressive state measures imposed upon the Hermitage in the years of the Cultural Revolution. Explanatory labelling, “composite” displays of different arts, plans for radio broadcasting in exhibition spaces and musical concerts at the Hermitage Theatre are here studied within the wider, transnational context to show that the transformations at the Hermitage were largely modelled on socially-oriented museological reforms in the US and Europe. It is also demonstrated that educational displays in the Hermitage and other Soviet art museums attracted many curators and art practitioners abroad, most notably in France, and may have influenced the introduction of similar practices in the West.

Keywords: museology, The Hermitage, Socialist reconstruction, Marxist exhibitions, labelling, radio, period rooms, Soviet museums

References

Chlenova M. Soviet Museology during the Cultural Revolution: An Educational Turn, 1928–1933. *Histoire@Politique*, 2017, no.33. (in French). Available at: <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=33&rub=dossier&item=311> (accessed 1 February 2021).

Ginzburg S.L. *Muzyka v muzee (Music in the Museum)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1934. 65 p. (in Russian).

Ioffe I.I. The French Art Exhibition in the Hermitage. *Sovetskii muzei (Soviet Museum)*, 1933, no. 3, pp.33–41 (in Russian).

Kantor S. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MIT Press Publ., 2003. 496 p.

Kazanskaia L.V. The Hermitage Theatre. *Sovetskaia muzyka (Soviet Music)*, 1987, no. 9, pp.93–98 (in Russian).

Kruglov K.L. *Ermitazh. Muzei istorii kul'tury i iskusstva (The Hermitage. Museum of Arts and Culture)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940. 88 p. (in Russian).

Lascols E. Le Louvre, musée populaire ? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930. *Histoire de L'Art*, 2019–2020, no. 84–85, pp.95–108 (in French).

Legran B.V. *Sotsialisticheskaia rekonstruktsiia Ermitazha (The Socialist Reconstruction of the Hermitage)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1934. 56 p. (in Russian).

Matveev V.Iu. *Ermitazh 'udinennyi', ili Vystavochnaia mozaika Ermitazh (Hermitage the Lonesome or the Hermitage Exhibition Mosaic)*, vol. 1. St. Petersburg, Slaviia Publ., 2014. 593 p. (in Russian).

Meyer A.; Savoy B. Towards a Transnational History of Museums. *The Museum Is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*. Berlin, De Gruyter Publ., 2014, pp. 1–16.

Norman G. *The Hermitage: The Biography of a Great Museum*. New York, Fromm International Publ., 1998. 368 p.

Staniszewski M.-A. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MIT Press Publ., 1998. 400 p.