

DOI: 10.31857/S013038640012693-0

© 2020 г. В. Г. АНАНЬЕВ

ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЕИ, ВЗГЛЯД ИЗ СССР И ГРАНИЦЫ ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОСТИ В СЕРЕДИНЕ 1920-х годов

*Ананьев Виталий Геннадьевич — доктор культурологии, доцент Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда; грант № 18-18-00367 «Всеобщая история в системе советской науки, культуры и образования в 1917–1947 гг.». E-mail: v.ananев@spbu.ru
Researcher ID J-2692-2013; ORCID: 0000-0001-7419-6339*

Аннотация. В статье в концептуальных рамках, предлагаемых транснациональной историей как методологическим подходом, анализируются материалы, связанные с рецепцией западно-европейских музеев советскими музейными деятелями 1920-х годов. Объектом анализа выступают доклады О. Ф. Вальдгауера и А. А. Починкова о новшествах в музейном строительстве Германии и Италии, сделанные на заседании Музейной секции Государственного института истории искусств (Ленинград) в 1925 г. Опираясь на представление о значимости для реализации «связей и потоков» транснациональной истории механизма «пристального изучения “другого”», автор показывает, что именно увидели за границей авторы рассматриваемых докладов. Контекстуализация полученного материала в ситуации советского музейного дела середины 1920-х годов позволяет предположить, что их взгляд был в значительной степени селективным. Одной из основных задач была легитимизация собственных поисков и подходов, нуждавшихся в поддержке перед лицом власти и части профессионального сообщества. Не менее важным оказывалось и восприятие увиденного как места памяти, отсылающего к воспоминаниям и отчасти компенсирующего утрату социального капитала или его отсутствие в настоящем. Автор приходит к выводу, что «пристальный взгляд», направленный из Советской России на европейские музеи, в значительной степени определялся задачей обеспечения интересов самого смотрящего. Избирательность увиденного, вероятно, имевшая имплицитный характер и самими «наблюдателями» не всегда осознанная, корректировала итоговые «связи и потоки». Важной была и чувствительная составляющая «всмачивания», актуализировавшая эмоции и воспоминания смотрящего, выводя на первый план потенциал увиденного как своеобразного места памяти. Трансформации, связанные с процессом рецепции и перекодирования, следует учитывать при анализе транснационального измерения любого исторического феномена, в том числе и музейного дела.

Ключевые слова: транснациональная история, музей, Институт истории искусств, О. Ф. Вальдгауер, А. А. Починков.

V. G. Ananiev**European Museums, a Look from the USSR and the Limits of Transnationality in the Mid-1920th***Vitaly Ananiev, Sankt-Petersburg State University (Sankt-Petersburg, Russia).**The work was supported by the Russian science Foundation; grant № 18-18-00367 «General history in the system of Soviet science, culture and education in 1917-1947».**E-mail: v.ananев@spbu.ru**Researcher ID J-2692-2013; ORCID :0000-0001-7419-6339*

Abstract. The article, in the conceptual framework proposed by transnational history as a methodological approach, analyzes materials related to the reception of Western European museums by Soviet museum workers of the 1920th. The objects of analysis are the reports of O. F. Waldhauer and A. A. Pochinkov on innovations in museum work in Germany and Italy, which were made at a meeting of the Museum section of the State Institute of Art History (Leningrad) in 1925. Based on the idea of the importance of the «close inspections of the “Other”» mechanism for the realization of “links and flows” of transnational history, the author shows what the authors of the reports under review saw exactly. Contextualization of the material in the situation of Soviet museum field in the mid-1920th suggests that their view was largely selective. One of its main tasks was to legitimize their own searches and approaches, which needed support in the face of the state authorities and part of the professional community. No less important was the perception of what was seen as a place of memory, referring to memories and partially compensating for the loss / absence of social capital in the present. The author comes to the conclusion that the “gaze” directed from Soviet Russia at European museums was largely determined by the task of ensuring the interests of the viewer himself. The selectivity of what was seen, which probably had an implicit character and was not always realized by the “observers” themselves, corrected the final “connections and flows”. The sensitive component of “peering” was also important, which actualized the emotions and memories of the viewer, bringing to the fore the potential of what was seen as a kind of place of memory. The transformations associated with the process of reception and recoding should be taken into account when analyzing the transnational dimension of any historical phenomenon, including Museum business.

Keywords: Transnational history, museum, Institute of Art History, O. F. Waldhauer, A. A. Pochinkov.

С конца XX в. традиционным для историографии стало рассмотрение феномена музея в контексте национальной истории (в качестве одного из инструментов конструирования «воображаемого сообщества» нации)¹. Развитие в начале XXI в. новых направлений историографического поиска привело к тому, что наряду с этим образом музея в литературе постепенно стал закрепляться и другой, во многом противоположный ему, образ музея как пространства встречи и взаимодействия различных культурных, национальных традиций. Наиболее плодотворной концептуальной формой его применения стал концепт транснациональной истории, предполагающий рассмотрение исторического материала в перспективе, в которой во главу угла ставятся «связи и потоки», так или иначе пересекающие границы отдельных политических единств и обществ. Фокусом исследовательского интереса становится то, как «люди, идеи, продукты, процессы

¹ См.: Duncan C. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London - New York, 1995; Bennett T. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London - New York, 1995; National Museums. *New Studies from around the World* / Eds. S. J. Knell, P. Aronsson, A. Bugge Amundsen, A. J. Barnes, S. Burch, J. Carter, V. Gosselin, S. A. Hughes, A. Kirwan. London - New York, 2011.

и паттерны действуют над, сквозь, через, вне, под и между границ различных политических целостностей и обществ»².

Применительно к музейному материалу данная проблематика, как правило, рассматривается в связи с такими вопросами, как транснациональная циркуляция артефактов, кросскультурное распространение музеографических моделей (в музейной архитектуре или дизайне экспозиций), создание музейными средствами образа «себя и другого»³. В некотором смысле, все эти элементы могут быть представлены и как составляющие внешней культурной политики и культурной дипломатии, хотя последняя, как правило, рассматривается в излишне телеологическом ключе и с той степенью эксплицитности задач, которую реальная жизнь не всегда содержала. Одно из важных направлений в рамках данного исследовательского поля редакторы-составители новейшего сборника статей по исследуемой теме определили как «пристальное изучение “другого”»⁴, понимая под этим то, как сами музейные деятели с рубежа XIX–XX вв. в ходе заграничных командировок и при помощи различных средств профессиональной коммуникации (в первую очередь специализированной периодики) фиксировали, осмысливали и транслировали те или иные элементы музейного дела и музеологической мысли «здесь» и «там». Их физическая и интеллектуальная мобильность способствовали перемещениям знания, концептов и идей, благодаря чему, несмотря на всю национальную риторику музейного проекта, на уровне конкретных практик европейские музеи всегда были продуктами кросскультурных взаимодействий.

Это наблюдение представляет интерес по двум причинам. Во-первых, являясь подсистемой более общей метасистемы культуры, музей оказывается изоморфным этой метасистеме и, следовательно, его изучение помимо специально-музеологического может иметь общеисторический интерес, так как потенциально содержит материал, значимый для изучения самой культуры и условий ее бытования⁵. Во-вторых, рассмотренный в перспективе транснациональной истории музей как одновременно пространство и инструмент «пристального изучения “другого”» в одинаковой степени важен для понимания как наблюдаемой, так и наблюдающей культуры. Как отмечал Ю. М. Лотман, «динамизм сознания на любых культурных его уровнях требует наличия другого сознания, которое, самоотрицаясь, перестает быть “другим” — в такой же мере, в какой культурный субъект, создавая новые тексты в процессе столкновения с “другим”, перестает быть собою». Являющееся залогом динамического развития культуры, поступление извне новых текстов (в широком, семиотическом смысле этого слова) вызывает два встречных процесса: создание собственными усилиями культуры образа другого, который и проецируется на внешнюю реальность, и интериоризацию внешних культурных структур, переводимых на язык данной культуры⁶. Иными словами, то, что оказывается увиденным в ходе «пристального изучения», является не только свойствами наблюдаемого объекта, но и характеристиками наблюдающего субъекта.

История музейного дела в России не становилась предметом последовательного и систематического рассмотрения в перспективе транснациональной истории. Отдельные сюжеты этой истории очевидны: создание Кунсткамеры — первого в стране публичного музея как пример «связей и потоков» предметов, людей и идей; строительство здания Нового Эрмитажа как реализация трансграничной модели идеального образца музейной архитектуры. Эти примеры относятся к эпохе декларируемой культурной открытости, когда нормы и модели европейской культуры признавались в России (по крайней мере, частью общества) желанными образцами.

² The Palgrave Dictionary of Transnational History / Eds. A. Iriye, P.-Y. Saunier. Houndmills, 2009. P. XVIII.

³ См.: The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Eds. A. Meyer, B. Savoy. Berlin - Boston, 2014.

⁴ Meyer A., Savoy B. Towards a Transnational History of Museums. An Introduction // Ibid. P. 9–11.

⁵ Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации. СПб., 2007. С. 9–22.

⁶ Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010. С. 612.

На протяжении большей части XX в. ситуация складывалась иначе. В условиях политического противостояния как риторика, так и практика таких кросскультурных связей носили совершенно иной характер. Зарубежные музеи объявлялись еще одним примером глобального кризиса, который охватил весь буржуазный Запад⁷. На повестку дня был поставлен вопрос создания особого советского музея и специального советского музееведения. Само знакомство с зарубежным опытом для советских специалистов было существенно затруднено в силу резкого сокращения профессиональных контактов и почти полного отсутствия зарубежных командировок. Как правило, в центре внимания исследователей данного периода становится сложная история музейных распродаж 1920–1930-х годов, чаще всего рассматриваемая в контексте перемещения конкретных артефактов⁸.

В этой статье я хотел бы обратиться к иному аспекту проблемы, рассмотрев материалы, в которых нашло отражение как раз «пристальное изучение “другого”». Эти материалы относятся к середине 1920-х годов, когда установки советского музейного дела только формировались. Определенная их кодификация произошла лишь в декабре 1930 г. на Первом всероссийском музейном съезде. Пока же они были еще достаточно размытыми и эта подвижность границ позволяла несколько сгладить степень непереводимости языков двух культур. Кроме того, важно отметить, что анализируемые в статье материалы являются стенограммами устных выступлений, не претендующих – в отличие от печатного текста – на окончательность суждений.

15 октября 1925 г. на первом в новом академическом году открытом заседании Музейной секции Комитета социологического изучения искусства Государственного института истории искусств в Ленинграде были заслушаны два доклада: О. Ф. Вальдгауера «Новые достижения в экспозиции германских музеев» и А. А. Починкова «Новые музеи, новые расстановки и новые приобретения в Италии». Доклады вызвали более чем живой интерес. В протоколе отмечалось: «Заседание протекает при переполненном Белом Зале. Зарегистрировать удастся лишь небольшую часть присутствующих»⁹. В современном виде Белый зал Зубовского особняка на Исаакиевской площади, где располагался Государственный институт истории искусств, свободно вмещает 60–70 человек, в отчетной документации о работе в 1925–1926 академическом году отмечалось¹⁰, что на рассматриваемом заседании присутствовало до 300 человек¹¹. Прежде чем обратиться к содержанию докладов, следует кратко охарактеризовать институциональные рамки, в которых они были сделаны.

Институт истории искусств (с 1920 г. – Российский, с 1924 г. – Государственный, далее в тексте – Институт) был основан в Санкт-Петербурге в 1912 г. меценатом и историком искусства графом В. П. Зубовым с целью изучения «живых законов эстетического генезиса», как инструмент превращения в России истории искусства в самостоятельную научную дисциплину. С самого начала новое учреждение задумывалось как пространство «связей, и потоков»: В. П. Зубов в речи по случаю открытия Института выказывал надежду, что последний станет «центром общения наших ученых между собой и с зарубежными коллегами», и анонсировал приглашение «выдающихся европейских научных величин для чтения в Институте докладов и лекций»¹², современная ему пресса также надеялась, что он будет способствовать созданию в России «серьезной науки об искусстве, созданной на

⁷ Лееран Б. В. Социалистическая реконструкция Эрмитажа. Л., 1934. С. 20–28.

⁸ Соломаха Е. Ю. Продажи картин из Эрмитажа на европейских аукционах в 1928–1935 гг. // Музей. Памятник. Наследие. 2019. № 1 (5). С. 41–60. См. также: Treasures Into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938 / Eds. A. Odom, W. R. Salmond. Washington (DC), 2009.

⁹ Архив Государственного Эрмитажа (далее – АГЭ). Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 87об.

¹⁰ Указано канд. искусствоведения Д. Д. Кумуковой (Российский институт истории искусств).

¹¹ Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее – ЦГАЛИ СПб). Ф. 82. Оп. 3. Д. 21. Л. 47.

¹² Открытие Института истории искусств // Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб., 2003. С. 9.

Западе трудами таких ученых, как Любке, Винкельман, Буркгардт и др.»¹³. За модельный образец взят был немецкий Институт истории искусств во Флоренции, состоявший из «богатой библиотеки по итальянскому искусству, в которой могли работать ученые и студенты и где спорадически устраивались доклады»¹⁴.

Когда в 1913 г. в Институте началось систематическое чтение лекций, в число первых преподавателей, наряду с российскими учеными, вошел и директор Французского института в Санкт-Петербурге Л. Рео¹⁵. Институт стремился поддерживать связи с научными учреждениями за рубежом и комплектовать свою библиотеку иностранными книгами¹⁶. Иностранные ученые, оказавшись в России, посещали Институт и пользовались материалами его уникальных собраний¹⁷. Среди изданий Института значимое место занимали переводы зарубежных исследований. Не только до Октябрьской революции 1917 г., но и в первые годы советской власти Институт настойчиво пытался воплотить свою заветную мечту — создать филиалы за рубежом и ввести должность ученых корреспондентов Института за границей¹⁸. В соответствующих материалах оговаривалось, что одной из задач таких филиалов было бы «установление в области изучения искусства связи между русскими и иностранными научными кругами и взаимное их осведомление в этой области»¹⁹.

В июле 1922 г. Институт, «движимый побуждением в области своего исследования способствовать восстановлению мирового научного общения»²⁰, обратился в Управление научными учреждениями Академического центра Комиссариата народного просвещения с просьбой разрешить провести в Петрограде в 1923 г. Международный съезд по истории искусства. Причем в предложенном обосновании проекта основная вина за отсутствие нормализации международных контактов, нарушенных Первой мировой войной, возлагалась на ученых из стран Антанты, которые «упорно отмежевываются от научных кругов побежденных стран, которые не только не допускаются на международные съезды, но с которыми даже избегают иметь переписку по научным вопросам»²¹. Печальный итог суммировался следующим диагнозом: «Наука, бывшая до войны международной *respublica litterarum*, стала уже²² национальной»²³. Отметим очевидную ориентацию на немецкую научную традицию, которая с самого начала была важнейшей для исследовательской парадигмы Института, но следует подчеркнуть и общий пафос интернационализма научного знания, предполагающий открытость опыту «другого».

Знакомство с этим опытом осуществлялось преимущественно путем печатного слова (получением научной периодики, сборников и монографических изданий), хотя не был исключен и непосредственный контакт. Вплоть до середины — начала второй половины 1920-х годов заграничные командировки для сотрудников Института в отдельных случаях были доступны. Дело в некоторой степени упрощалось и тем, что почти все сотрудники имели несколько мест службы и иногда командировки могли быть обеспечены более надежным институциональным тылом. Их необходимость аргументировалась самой природой истории искусства как науки: «Те из гуманитарных наук, которые пользуются в качестве необходимого материала для исследования вещественными памятниками, требуют для своего нормального развития непосредственных объектов наблюдения...

¹³ Там же. С. 12.

¹⁴ *Зубов В. П.* Страдные годы России. М., 2004. С. 92.

¹⁵ Там же. С. 97.

¹⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 1, 6.

¹⁷ *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930-е годы. По материалам архивов. М., 2000. С. 150.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 71, 72.

¹⁹ Там же. Д. 71. Л. 2.

²⁰ Там же. Д. 117. Л. 1.

²¹ Там же.

²² Возможно, опечатка, и должно быть — «узко».

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 117. Л. 1.

К числу подобных гуманитарных наук, оперирующих над такими явлениями духовной жизни, законы которых извлекаются из анализа вещественного материала, относятся, наряду с археологией, и история искусства, оперирующая, правда, над явлениями духовной жизни, но такими, законы развития которых извлекаются, главным образом, из анализа овеществленного материала — художественных памятников, и притом памятников оригинальных, в то время как репродукции (фотографии, копии, слепки, модели и т.п.), имеющие первостепенное педагогическое значение, для исследовательской работы имеют значение лишь подсобное»²⁴.

Естественно, что такое понимание источниковой базы своей науки определяло и внимание Института к основным хранителям искомым художественных памятников — музеям. Среди преподавателей Института с самого начала были музейные работники; в музейных залах проводились занятия, а после того как в 1916 г. Институт получил официальный статус учебного заведения, одной из его целей стала подготовка музейных сотрудников. При этом систематически музейная проблематика стала звучать в Институте лишь после того, как в 1925 г. в рамках недавно созданного Комитета социологического изучения искусства, призванного координировать и направлять в нужное методологическое русло работу всех отделений Института, была создана особая Музейная секция. Секция изучала музейную практику Ленинграда и пригородов и рассматривала возможности применения к ней социологического метода (понимаемого в самом широком смысле и разными акторами по-разному). В конце 1925 г., при разработке производственной программы на 1926 г., один из активных участников работы секции, художник, музейный работник и специалист в области истории материальной культуры М. В. Фармаковский так описывал пройденный за год путь и дальнейшие перспективы: «Секция начала с вопросов организации центральных музеев быта (историко-бытовой отдел), далее перешла к частным музеям быта, городским и пригородным. От одного из пригородов — Гатчины — Секция делает сейчас вполне естественный переход к центральному художественным музеям, чтобы далее перейти к частным художественным музеям или музеям специального назначения (театральный, музыкальный музей и пр.). Далее не менее логичным будет переход к областным и провинциальным местным музеям»²⁵.

Действительно, на заседаниях секции в центре внимания оказывались преимущественно историко-бытовые музеи. Ряд докладов был посвящен реэкспозиции некоторых залов Эрмитажа. Опыт зарубежного музейного строительства получил освещение лишь однажды, на заседании 15 октября 1925 г. в докладах О. Ф. Вальдгауера и А. А. Починкова.

О. Ф. Вальдгауер и А. А. Починков были тесно связаны с Институтом с первых лет его деятельности. Они оба были специалистами по античному искусству. На этом, однако, сходство между ними заканчивалось. «Cursus honoꝛum»²⁶ О. Ф. Вальдгауера, равно как и его вклад в науку, не сравним с карьерой и научным признанием работ А. А. Починкова.

О. Ф. Вальдгауер (1883—1935) изучал историю искусств в Мюнхенском университете, где его учителем был выдающийся археолог и видный музейный деятель А. Фуртвенглер. В 1903 г. за работу, посвященную портретам Александра Македонского, он получил там степень доктора философии, а в 1904 г. поступил на службу в Императорский Эрмитаж, с которым и будет связана вся его дальнейшая профессиональная деятельность. Здесь он прошел долгий путь от кандидата на классную должность (без получения содержания) до хранителя, заведующего Отделом, заместителя директора по научной деятельности и временно исполняющего обязанности директора. Музейную деятельность О. Ф. Вальдгауер совмещал с активной преподавательской работой сначала в средних, а затем и высших учебных заведениях Санкт-Петербурга. С 1913 г. он читал лекции по античному искусству в Институте, где вскоре стал профессором, возглавил Отделение истории изобразительных искусств, входил в состав президиума.

²⁴ Там же. Д. 72. Л. 20.

²⁵ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 105.

²⁶ «Путь чести» — *лат.*

Будучи этническим немцем и выпускником немецкого университета, Вальдгауер всегда поддерживал тесные контакты с научными кругами Европы в целом и Германии в частности. До революции он неоднократно посещал Европу, был прекрасно знаком с ее музейными собраниями и исследовательскими центрами. После установления советской власти ему также удавалось добиваться заграничных командировок и выезжать из страны. Первая послереволюционная командировка, в ходе которой ученый посетил Берлин и Гамбург, состоялась в августе – сентябре 1925 г. Его многочисленные научные работы печатались как в отечественных, так и в зарубежных изданиях и всегда пользовались высоким авторитетом²⁷, а вклад в развитие музейного дела и исследования истории античного искусства был признан уже при жизни ученого.

Иной была научная судьба А. А. Починкова (1877–1955). Как отмечал его биограф, «А. А. Починков не принадлежал к художественным, литературным, научным кругам петербургской-ленинградской элиты, не подвергался репрессиям, гонениям, однако благодаря таким людям, как он, отечественная культура смогла не потерять своего лица в страшные годы сталинского режима»²⁸. Получив естественнонаучное образование (в Санкт-Петербургском университете и Горном институте), в начале 1900-х годов он посетил Италию. Эта поездка резко изменила течение его жизни. Венеция и Помпеи произвели на него столь сильное впечатление, что уже в 1913 г. он записался в качестве слушателя на лекции, читавшиеся в Институте. Закончив эти курсы в 1919 г., он стал бессменным заведующим институтской библиотекой, действительным членом Отделения истории изобразительных искусств и сам читал там лекции по художественной дидактике и вел семинары по раннехристианскому и средневековому искусству²⁹. Хотя в дальнейшем А. А. Починков преподавал в Академии художеств (1937 г.) и в других высших учебных заведениях Ленинграда и получил степень кандидата искусствоведческих наук (1942 г.), число его опубликованных работ невелико; из них выделяется лишь исследование, посвященное помпейским росписям.

До революции А. А. Починков неоднократно бывал в Европе, на месте знакомясь с интересовавшими его памятниками и музейными собраниями. Этот опыт представлялся ему столь значимым, что об одной из таких поездок он даже составил краткие воспоминания³⁰. Последняя заграничная командировка состоялась в июне – сентябре 1925 г., когда от Института он был направлен в Германию и Италию «для ознакомления с новыми археологическими открытиями»³¹.

Обе командировки, в ходе которых были сделаны наблюдения, ставшие основой докладов, таким образом, были для ученых первыми с момента революции. О. Ф. Вальдгауер не выезжал за границу с лета 1917 г., А. А. Починков, вероятно, с начала 1910-х годов. Для обоих «другой» язык не был другим до степени непонимания, однако почти десятилетнее отсутствие контактов создавало дистанцию отстранения.

На что же в первую очередь авторы докладов обращали внимание? Сразу же отметим, что оба докладчика в центр внимания ставили именно то новое, что появилось в зарубежных музеях в последние годы и с середины 1920-х годов начинало определять их образ. О. Ф. Вальдгауер начал с аргументации тесной связи развития музейного дела с развитием соответствующих профильных дисциплин, источниками для изучения которых являются музейные предметы. Он изложил программу, которая определяла деятельность Музейной секции (а в некоторой степени – и его работу в Эрмитаже), и подчеркнул ее соответствие

²⁷ Подробнее о биографии О. Ф. Вальдгауера см.: *Мавлеев Е. В.* Вальдгауер. СПб., 2005.

²⁸ *Беляев Н. С.* Александр Александрович Починков (1877–1955) и его вклад в развитие культурной жизни Петербурга-Ленинграда первой половины XX века // *Починков А. А.* Научные работы. Воспоминания. Стихотворения. СПб., 2006. С. 5–15.

²⁹ Там же. С. 5–7.

³⁰ *Починков А. А.* Указ. соч. С. 87–96.

³¹ Архив Российского института истории искусств. Ф. Отдел кадров. Д. 170. Л. 2.

программе, принятой в осмотренных им музеях Германии. Он сказал: «Все науки в течение XIX века шли в сторону развития мысли о неизмеримо мелких величинах. В истории общественных наук такая тенденция сказывается в исследовании духовных настроений масс, в результате чего получилась другая оценка личности. Отдельная личность, даже наиболее одаренный творческий талант, является фактором действенным лишь в том случае, если он соответствует стремлению масс и является их выразителем. Среда как творческий элемент как направляющий фактор подлежит особо внимательному исследованию, а личность как самостоятельный элемент уходит на задний план»³². Аргументируя такой подход в истории искусств, ученый сначала апеллировал к программе Г. Вельфлина, а затем привел пример из собственного исследования, вновь подчеркивая транснациональный характер научного знания. Более того, этот пример Вальдгауер использовал для обоснования подхода к организации той категории музеев, которые чаще всего обсуждались на заседаниях Музейной секции и чье положение в Ленинграде середины 1920-х годов было наименее устойчивым — историко-бытовых музеев: над ними постоянно висела угроза закрытия и расформирования фондов. Такая инструментализация дискурса следовала из его слов, что Музейная секция всегда «выдвигала принцип цельности картины отдельных эпох во всех организационных вопросах. Расположение музейного материала с точки зрения цельности эпохи для выявления его основных движущих факторов обеспечит здоровое развитие музейного дела. Вопросы производственные могут быть выдвинуты только после того, как материал будет развернут полностью на общеисторической базе»³³.

Той же цели служило и упоминание авторитетных имен немецких музейных работников, таких как Макс Зауэрланд («который всецело стоит на изложенной точке зрения»³⁴), а также отсылка к беседе «с разными художниками, литераторами и историками искусства», подтверждающая, что развиваемые Музейной секцией подходы «действительно соответствуют потребностям времени»³⁵. О. Ф. Вальдгауер понимал, что в актуальной обстановке поддержка эксперта или представителя творческой интеллигенции отнюдь не всегда означает успех дела. Он шел дальше и предлагал гибридную форму авторитетного образа, на который можно было бы опереться: «Точки зрения Секции оказались совершенно совпадающими со взглядами товарищей из германских партийных кругов или прилегающих к ним группировок»³⁶. Новая — партийная — форма авторитетности оказалась задействованной, совершив странное круговое движение: буржуазный специалист из Советской России ссылается на поддержку партийных кругов за границей, явно для того, чтобы добиться поддержки своих планов у советских партийных кругов. Далее круговое движение приобрело еще более сложную конфигурацию: автор указывает, что «эти взгляды часто разделяются людьми, по своей политической идеологии связанными с совершенно другим миром. Развитие науки и назревшие потребности музейного дела заставили их идти по тому же пути»³⁷. Через поддержку «товарищей из германских партийных кругов», которые, конечно, никакого отношения к музейному делу не имеют, он вновь возвращается к музейным работникам, никак не связанным, в свою очередь, уже с партийными кругами, однако, разделяющим их взгляды. С точки зрения логики такой пассаж может казаться сомнительным, однако на практике он оказывался вполне действенным, встраивая в традиционную транснациональную парадигму профессионального дискурса элементы закрепляющегося к середине 1920-х годов в Советской России нового партийного подхода.

³² АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 87об.

³³ Там же. Л. 88.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. Л. 88об.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

Характеризуя новшества в практике немецкого музейного дела, Вальдгауер выделял три аспекта. Первый: «при осмотре некоторых зал Берлинского и Гамбургского музеев бросается в глаза, что на первом месте стоят не галереи того или иного художественного производства. Зал северного искусства XVIII века дает картину полностью: здесь и мебель той эпохи, тут и фарфор, золото и серебряные изделия, на стенах картины той же эпохи; в результате получается атмосфера богатого аристократического дома XVIII века, в другом случае представителей крупной буржуазии Нидерландов и т.д.»³⁸. Речь идет о получившем распространение с конца XIX в. комплексном методе экспонирования предметов в музеях декоративно-прикладного и (в меньшей степени) изобразительного искусства, одним из результатов которого стало появление так называемых «стилевых комнат»³⁹. Германия действительно была одним из пионеров такого подхода. Его введение в музейную практику зачастую связывается с именем авторитетнейшего в Германии и мире музейного деятеля В. фон Боде; его новации были хорошо известны, о них писали, за ними следили.

Однако сложно предположить, что Вальдгауер, чья связь с немецкой культурой была едва ли не более тесной, чем с русской, лишь в 1925 г. впервые обратил внимание на такой способ экспонирования материала и посчитал его существенным новшеством. Одним из пионеров в этой сфере был Баварский национальный музей в Мюнхене, еще в конце 1860-х годов организовавший часть экспозиции по принципу исторических залов⁴⁰. Именно в Мюнхене Вальдгауер изучал историю искусств. Конечно же, он не мог не знать этого музея. В гамбургском Музее искусств и ремесел (на который ссылался докладчик) исторические комнаты появились еще в 1870-е годы, хотя преобладающим методом показа они тогда не стали⁴¹. Наконец, берлинский музей — вероятно, речь идет о Музее кайзера Фридриха (сейчас — Музей Боде) — был открыт в 1904 г. и изначально предлагал посетителям комплексные экспозиции⁴².

Почему же Вальдгауер посчитал необходимым обратить внимание именно на это новшество и с него начать характеристику музейной практики Германии? Вероятно, в целях инструментализации разворачиваемого нарратива. Как уже отмечалось, одной из центральных тем для Музейной секции в первый год ее существования была тема, связанная с организацией историко-бытовых музеев. За их сохранение приходилось вести постоянную борьбу с властью, стремившейся или изъять из них часть предметов для реализации, или вовсе закрыть. Методы экспонирования материала в таких музеях, интуитивно находимые их сотрудниками, были близки именно к комплексному показу, который Вальдгауер и предлагал аудитории в качестве первого новшества в работе немецких музеев. Активный участник работы секции и хранитель Историко-бытового отдела Русского музея М. В. Фармаковский писал в 1928 г., характеризуя комплексный метод построения экспозиции: «В комплексе предмет представляет интерес, как часть целого, и, стало быть, центр тяжести с одиночного предмета переносится на симбиоз целой группы предметов разного материала и даже различного порядка»⁴³. Представляется, что переживание этой актуальной ситуации «дома» помогло Вальдгауеру «увидеть» уже почти четвертьвековое новшество в работе немецких музеев.

Второй аспект вытекает из практики Старого музея в Берлине, где «устроена не временная, а перманентная выставка эллинистического Египта. Тут нет разделения на египетский, греческий и смешанный материал, на вазы, терракоты, скульптуры. Все это

³⁸ Там же.

³⁹ Английский термин «period rooms» — «исторические комнаты».

⁴⁰ Curran K. The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930. Los Angeles, 2016. P. 23–27.

⁴¹ Ibid. P. 26.

⁴² Ibid. P. 41–48.

⁴³ Фармаковский М. В. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. Л., 1928. С. 12–13.

связано: вместе с Озирисом стоят эллинистические, хтонические божества, почитавшиеся в Египте, и боги синкретического характера. В результате полная картина той атмосферы, из которой могли вырасти характерные явления египетской придворной жизни эллинистического периода с ее экономическими и идеологическими особенностями»⁴⁴. С одной стороны, говоря о форме показа, и в этом описании можно увидеть отсылку к комплексному экспонированию музейных предметов. С другой, обращая внимание на содержание, нельзя не подчеркнуть сложный, гибридный характер экспонируемой культуры, которую берет в качестве примера Вальдгауер.

Третий аспект основан на изучении феномена в истории русской науки рубежа XIX–XX вв., который И. Герасимов, С. Глебов и М. Могильнер именовали «позднеимперской эпистемологической революцией». Ее главными признаками были «скрещивание дисциплин и подходов в рамках крупных территориальных, природных и темпоральных структур; деконструкция утвердившихся холистических иерархий (таких как “Восток” и “Запад”); и, самое главное, принятие гибридности не столько в качестве маргинального отклонения, сколько как нормы»⁴⁵. Разработка научного материала в рамках данной парадигмы для Вальдгауера как музейного работника в первую очередь должна была ассоциироваться с экспозиционно-выставочными практиками. В Эрмитаже презентация археологического материала к началу 1920-х годов существенно устарела и нуждалась в радикальном обновлении. Наиболее масштабным проектом в этом отношении должна была стать выставка Эллино-скифского отделения, входившего в возглавлявшийся Вальдгауером Отдел древностей. На выставке планировалось показать, как из скрещивания изначально отличных друг от друга элементов (греческого и скифского) развивалась совершенно новая система («Русский Антик»), мало напоминавшая изначальные «семьи»⁴⁶. В августе 1925 г. в интервью газете «Берлинер Тагеблатт», которое в сентябре того же года было перепечатано «Красной газетой», Вальдгауер говорил, определяя перед немецкой аудиторией новую ориентацию советских историков искусства: «Сейчас готовим мы большую выставку южно-русских древностей. Они будут развернуты так, чтобы дать живую картину того, как западная греческая культура вступила в своеобразный контакт с населением восточных степей»⁴⁷. Хотя конкретная музеографическая форма эрмитажной выставки, судя по всему, отличалась от решений, реализованных в Берлине, их содержательный посыл был схож: скрещение двух изначальных культур традиционных Запада и Востока (греческой и египетской в Берлине, греческой и скифской в Ленинграде) и формирование на основе этого скрещения особого самостоятельного феномена (эллинистического Египта и Русского Антика соответственно), отвергающего изначальные «чистые формы». Вновь увиденным как наиболее интересное новшество оказывается то, что может легитимизировать собственные «домашние» поиски.

Наблюдение докладчика связано и с тем местом, которое немецкий музей занимал в жизни современного ему общества. Ученый акцентировал внимание на его образовательной функции, а также на связях с общественностью: «там установлена тесная связь с прессой и с просветительными организациями. В Гамбурге каждая выставка сопровождается статьями специалистов периодической прессы с надлежащими иллюстрациями. То же наблюдается и в других провинциальных городах. Кроме того, повторные курсы для преподавателей учебных заведений и руководителей экскурсиями поддерживают

⁴⁴ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 88об.

⁴⁵ *Gerasimov I., Glebov S., Mogilner M.* Hybridity: Marrism and the Problems of Language of the Imperial Situation // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве.* 2016. № 1. P. 27–68.

⁴⁶ *Алексеев А. Ю.* Эллино-скифское отделение и выставка 1927 года // *Античное искусство в советском музееведении.* Л., 1986. С. 59–66.

⁴⁷ Цит. по: *Мавлеев Е. В.* Научная и экспозиционная деятельность О. Ф. Вальдгауера (опыт творческого портрета) // Там же. С. 35–58.

связь с массовым посетителем»⁴⁸. В России эта проблема приобрела новое звучание именно в раннесоветский период, но Вальдгауера она интересовала еще в его бытность преподавателем немецкого Реформаторского училища в Санкт-Петербурге, когда им была разработана оригинальная программа школьного освоения истории искусства, в частности, и с опорой на музейный материал.

В итоге, в первом докладе подчеркивалось, что «согласованная работа науки и практической жизни приводит к поразительным результатам ... и музейное строительство может продвигаться спокойно вперед без опасных скачков и опытов, ориентируясь на этого испытанного руководителя (т.е. науку. — В. А.)». Тем самым легитимность придавалась ориентировке музеев на науку, а не на актуальные потребности. Наука «отражает в своем развитии те процессы, которые протекают в массах, и, часто того не сознавая, является вернейшим маяком»⁴⁹.

Иначе оказался построен второй доклад заседания, посвященный музеям Италии. А. А. Починков в начале выступления подчеркнул, что никаких «руководящих идей» в работе итальянских музеев не видно и господствующей является практика, основанная на немецком опыте начала XX в.⁵⁰ Починков предложил краткую характеристику основных экспозиционных и организационных новшеств в осмотренных им музеях. Что же это были за новшества?

Во-первых, нарочито лаконичное оформление экспозиционного пространства, связанное с удалением из залов всех декоративных элементов, отсылающих к индивидуальному облику помещения и его истории. Характеризуя новые экспозиции миланской Галереи Брера и флорентийской Галереи Уффици, Починков отмечал отсутствие в залах декоративной отделки и последовательно хронологический подход к развеске картин: «Какие бы то ни было декоративные элементы отсутствуют. Стены окрашены в серый абстрактный тон. Картины развешиваются в один ряд с большим расстоянием между картинами ... Залы лишены всякой декоративной обработки. В основу экспозиции положен строго выдержанный хронологический принцип, наряду с группировкой материала по школам. Последовательность зал такова, что она шаг за шагом рисует смену эпох»⁵¹.

Во-вторых, как типичный фиксируется факт перемещения фондов старых музеев и создания на основе прежних универсальных художественных собраний специализированных, основанных на четких научных принципах (по хронологии, тематике): перемещения предметов между собраниями Академии и Уффици во Флоренции, организация новых отделов в Национальном музее в Риме⁵².

В-третьих, внимание слушателей обращается на создание музеев нового профиля: историко-бытового (Музей Польди-Пеццоли в Милане) и мемориального (Музей Данте в Равенне)⁵³.

Наконец, в-четвертых, в докладе говорится о практике использования в музейных целях культовых сооружений — создании музеев в помещениях церквей и монастырей: «В Равенне главным новшеством является перенос археологического музея в помещение бывшего монастыря S. Vitale⁵⁴. Под музейный участок отведено здание монастыря с усыпальницами и службами. Церковь S. Vitale применена для размещения коллекций»⁵⁵; «второй случай приспособления церкви для размещения археологической коллекции мы имеем в Анконе, в церкви S. Francesco»⁵⁶; «Museo S. Marco»⁵⁷ превращен в музей, концентрирующий

⁴⁸ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 89.

⁴⁹ Там же. Л. 88об-89.

⁵⁰ Там же. Л. 89.

⁵¹ Там же. Л. 89об.

⁵² Там же. Л. 89-89об.

⁵³ Там же. Л. 89.

⁵⁴ «Basilica di San Vitale» (*итал.*) — Церковь Сан-Витале — раннехристианская базилика в Равенне (Италия), важнейший памятник византийского искусства в Западной Европе.

⁵⁵ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 89.

⁵⁶ «Basilica San Francesco alle Scale» (*итал.*) — Церковь Св. Франциска у лестницы в Анконе (Италия).

⁵⁷ «Museo di San Marco» (*итал.*) — Музей Сан-Марко, Флоренция (Италия).

в себе все флорентинские станковые картины Б. Анджелико. В рефектории же размещены картины Фра Бартоломео»⁵⁸.

Очевидно, что и эти новшества вполне корреспондировались с теми переменами, которые происходили в музейном деле России раннего советского периода: перетасовка существующих музейных фондов, провозглашенная как доминанта музейной политики еще на Первой всероссийской конференции по делам музеев 1919 г., затронула на рубеже 1910–1920-х годов почти все значимые музейные коллекции страны, которые впервые были объявлены единым музейным фондом. Обосновывались эти меры научностью нового подхода и ликвидацией хаотичности, которая была присуща полустихийному формированию коллекций в прошлом. У такого подхода были не только сторонники, но и противники; он находился в центре ожесточенных дискуссий профессионалов, затронувших в том числе и Институт. После того, как его основатель и первый директор публично выступил против практики передачи античной скульптуры из пригородных дворцов-музеев в Эрмитаж, ряд экспертов, являвшихся по совместительству и сотрудниками Института, написали заявления об увольнении и порвали все связи с детищем графа В. П. Зубова⁵⁹. Историко-бытовые и мемориальные музеи принадлежали к числу новых и наиболее многочисленных групп музеев, возникновение которых в России относилось именно к первым послереволюционным годам. В позднимперский период практика создания таких музеев только зарождалась. Наконец, приспособление под музейные нужды культовых сооружений именно в этот период стало широко распространенным в отечественной музейной практике и воспринималось неоднозначно. Как видим, вновь при описании опыта другой культуры использовался «домашний словарь» и выделялось в первую очередь то, что могло быть применимо и полезно в России.

Отметим, что доклады Вальдгауера и Починкова отличались друг от друга избранной оптикой. Первый предлагал материал обобщенно, подводя под него и определенную теоретическую базу, второй — говорил только о практике, характеризуя в первую очередь конкретные изменения в конкретных музеях. Возможно, в ходе выступления им использовался волшебный фонарь для показа иллюстраций, что до некоторой степени объясняло бы дискретность изложения материала, отразившуюся в протоколе. Такой выбор был вполне обоснован профессиональным опытом докладчиков: Вальдгауер в течение многих лет возглавлял Отдел древностей Эрмитажа и разрабатывал масштабные планы его резкспозиции, интересуясь, естественно, общими закономерностями музейного дела. Починков же в это время еще не имел опыта практической музейной работы и концентрировал внимание на частностях.

Вопросы, вызванные докладами, разделялись на две неравные части. Одну, меньшую, образовали конкретные вопросы знатоков, связанные с частными аспектами деятельности определенных музеев (например, хранитель Картинной галереи Эрмитажа Д. А. Шмидт спрашивал об открытии конкретной части Музеев Ватикана и перемещении части коллекции живописи).

Большую часть вопросов составляли вызвавшие интерес многих слушателей общие проблемы развития актуальных направлений музейной деятельности: популяризация и научно-просветительская работа, а также приспособление под музейные цели культовых сооружений. Директор Института Ф. И. Шмит интересовался наличием дней бесплатного посещения и составом публики итальянских музеев; сотрудник Эрмитажа А. П. Черешков спрашивал о каталогах, путеводителях и этикетаже⁶⁰. И то, и другое

⁵⁸ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 89об.

⁵⁹ *Исмагулова Т. Д.* Почему же все-таки «в Эрмитаже Павловской статуе обломали руки»? (граф Валентин Платонович Зубов и дворцово-парковый ансамбль Павловска в 1920-е гг.) // Павловские чтения. Материалы V и VI научных конференций. Павловск, 2003. С. 134–145.

⁶⁰ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 89об-90.

Починковым было охарактеризовано как «недемократичное», что отвечало центральному посылу его доклада об отсутствии в работе итальянских музеев «руководящих идей». Экскурсанты, по его словам, состояли исключительно из туристов, а для «рабочего посещаемость музея само собою невозможна»⁶¹. При этом, говоря о приспособлении под музейные цели культовых зданий, Починков констатировал, «что существенных переделок не совершается. Обычно ограничиваются при этом ремонтом. Свет дается исключительно окнами и специальной электрической проводки не наблюдается»⁶². Что совпадало с первым этапом музейного использования таких же построек в Советской России, когда масштабные вторжения в архитектуру памятника и его внутренний облик практически не допускались.

В оптике Починкова наблюдения общего порядка выглядели ожидаемо, подтверждая статус зарубежных музеев как недемократичных институтов, заинтересованных не в популяризации своих сокровищ, а лишь в развитии технических аспектов музеографии. Для Починкова, имевшего гораздо меньший по сравнению с Вальдгауером социальный капитал, на первый план выходили конкретные предметы, выступавшие, вероятно, не только как потенциальные объекты изучения, но и как своеобразные места памяти, напоминавшие о прошлом: «старой» культуре и прежней жизни. Показательны, например, свидетельства, которые содержатся в письмах Починкова, отложившихся в архивном фонде искусствоведа Д. В. Айналова. В письмах Починков приглашает адресата на доклады по итогам поездки 1925 г. Причем если один доклад был официально прочитан в сентябре в Институте, то другой предназначался «для небольшого интимного кружка любящих Италию лиц у себя на квартире»⁶³. Кроме Д. В. Айналова были приглашены близкие Институту бывшие «бестужевки» В. Б. Ечевистова (училась в Институте в начале 1920-х годов, служила в библиотеке Русского музея) и М. В. Павлинова (поступила в Институт в 1913 г., заведовала фототекой), а также видный антиковед и медиевист И. М. Гревс, некогда, как и Д. В. Айналов, преподававший на Бестужевских курсах. Починков писал: «Больше никто не приглашен. У меня есть фонарь, проекционный, лампа и экран — все свое, так что могу показать несколько десятков снимков, Вами еще невиданных, — тех перемен, кои произошли с памятниками Италии, главным образом, древнехристианского периода, за последние 11—12 лет»⁶⁴. Гревс, в начале XX в. ставший пионером культурно-исторических экскурсий обучающего характера в Италию, в советский период за границей не бывал и в силу полного несоответствия своих исследовательских установок победившему материализму лишился значительной части собственного социального капитала. Ечевистой и Павлиновой, вероятно, бывавшим за границей в юности, 1920-е годы не давали никаких надежд оказаться там вновь, оставляя лишь возможность скромной библиотечной работы. Наконец, Айналов, бывавший до революции в заграничных командировках и изучавший итальянские памятники на месте, хотя и был с 1914 г. членом-корреспондентом Академии наук, в 1920-е годы также оказался на периферии академической жизни. Для всех них итальянские памятники становились местом памяти, аккумулирующим слишком мощный комплекс личных эмоций и воспоминаний, чтобы различить за ним общие закономерности тех систем, в которые эти памятники встраивались в обстановке актуального. Это, вероятно, хотя бы отчасти может объяснить разницу в оптике представления новшеств немецких и итальянских музеев в разбираемых докладах.

Неудивительно, что Вальдгауер, закрывая собрание 15 сентября 1925 г., посчитал должным скорректировать выводы своего содокладчика и исправить впечатление, которое слушатели могли вынести из его рассказа. Вальдгауер подчеркнул, «что строительство итальянских музеев нельзя назвать консервативным. Напротив, и итальянские музеи, пошли по той дороге, которую подсказало время... Обращает на себя внимание тот факт,

⁶¹ Там же. Л. 90.

⁶² Там же.

⁶³ Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 737. Оп. 2. Д. 77. Л. 1.

⁶⁴ Там же.

что церкви превращаются в музеи. И это совершено в католической реакционной Италии. Здесь нужно видеть начало процесса, который в дальнейшем пойдет все шире и шире. Принцип построения музея по смене эпох завоевывает в Италии свое место. Несмотря на все — Италия встала на тот путь, по которому пошли все, в том числе и наши музеи»⁶⁵. Вновь зарубежный опыт выступал как средство легитимизации собственных музейных поисков, к середине 1920-х годов начинавших вызывать неодобрительное отношение властных структур и далеко не единогласно принимавшихся частью профессионального сообщества.

Как видим, «пристальный взгляд», который был направлен из Советской России на европейские музеи, был отнюдь не нейтральным и в значительной степени определялся задачей обеспечения интересов самого смотрящего. Избирательность увиденного, вероятно, имевшая имплицитный характер и самими «наблюдателями» не всегда осознанная, не могла не корректировать итоговые «связи и потоки». Важной была и сенситивная составляющая «всматривания», определявшаяся собственной ситуацией смотрящего и актуализировавшая его эмоции и воспоминания, выводя на первый план потенциал увиденного как своеобразного места памяти. Это не означает, что «другой» материал использовался исключительно как расходный материал для решения «своих» задач. Но трансформации, связанные с процессом рецепции и перекодирования, безусловно, следует учитывать при анализе транснационального измерения любого исторического феномена, в том числе, и музейного дела.

Библиография

- Алексеев А. Ю.* Эллино-скифское отделение и выставка 1927 года // Античное искусство в советском музееведении. Л., 1986. С. 59–66.
- Беляев Н. С.* Александр Александрович Починков (1877–1955) и его вклад в развитие культурной жизни Петербурга-Ленинграда первой половины XX века // *Починков А. А.* Научные работы. Воспоминания. Стихотворения. СПб., 2006. С. 5–15.
- Зубов В. П.* Страдные годы России. М., 2004.
- Исмагулова Т. Д.* Почему же все-таки «в Эрмитаже Павловской статуе обломали руки»? (граф Валентин Платонович Зубов и дворцово-парковый ансамбль Павловска в 1920-е гг.) // Павловские чтения. Материалы V и VI научных конференций. Павловск, 2003. С. 134–145.
- Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930-е годы. По материалам архивов. М., 2000.
- Легран Б. В.* Социалистическая реконструкция Эрмитажа. Л., 1934.
- Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2010. С. 603–614.
- Мавлеев Е. В.* Вальдгауер. СПб., 2005.
- Мавлеев Е. В.* Научная и экспозиционная деятельность О. Ф. Вальдгауера (опыт творческого портрета) // Античное искусство в советском музееведении. Л., 1986. С. 35–58.
- Починков А. А.* Путешествия по Италии // *Починков А. А.* Научные работы. Воспоминания. Стихотворения. СПб., 2006. С. 87–96.
- Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб., 2003.
- Сапанжа О. С.* Основы музейной коммуникации. СПб., 2007.
- Соломаха Е. Ю.* Продажи картин из Эрмитажа на европейских аукционах в 1928–1935 гг. // Музей. Памятник. Наследие. 2019. № 1 (5). С. 41–60.
- Фармаковский М. В.* Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. Л., 1928.
- Bennett T.* The Birth of the Museum: history, theory, politics. London – New York, 1995.
- Curran K.* The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930. Los Angeles, 2016.
- Duncan C.* Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London - New York, 1995.
- Gerasimov I., Glebov S., Mogilner M.* Hybridity: Marrism and the Problems of Language of the Imperial Situation // *Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве.* 2016. № 1. P. 27–68.

⁶⁵ АГЭ. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 90.

Meyer A., Savoy B. Towards a Transnational History of Museums. An Introduction // The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Eds. A. Meyer, B. Savoy. Berlin – Boston, 2014. P. 9–11.

National Museums. New Studies from around the World / Eds. S. J. Knell, P. Aronsson, A. Bugge Amundsen, A. J. Barnes, S. Burch, J. Carter, V. Gosselin, S. A. Hughes, A. Kirwan. London–New York, 2011.

The Palgrave Dictionary of Transnational History / Eds. A. Iriye, P.-Y. Saunier. Houndmillse, 2009.

Treasures Into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938. Eds. A. Odom, W.R. Salmond. Washington (DC), 2009.

References

Alekseev A. Yu. Ellino-skifskoe otdelenie i vystavka 1927 goda [The exhibition of the Scythian-Hellenistic Department in 1927] // Antichnoe iskusstvo v sovetskom muzevedenii [The art of Ancient Greece in Soviet museum studies]. Leningrad, 1986. P. 59–66. (In Russ.)

Belyaev N. S. Aleksandr Aleksandrovich Pochinkov (1877–1955) i ego vklad v razvitiye kul'turnoj zhizni Peterburga–Leningrada pervoj poloviny 20 veka [Aleksandr Aleksandrovich Pochinkov (1877–1955) and his contribution to the development of cultural life of Petersburg–Leningrad in the first half of 20th century] // Pochinkov A. A. Nauchnye raboty. Vospominaniya. Stihotvoreniya [Research. Memoirs. Poetry]. Sankt-Peterburg, 2006. P. 5–15. (In Russ.)

Zubov V. P. Stradnye gody Rossii [The sorrowful years of Russia]. Moskva, 2004. (In Russ.)

Ismagulova T. D. Pochemu zhe vse-taki «v Ermitazhe Pavlovskoj statue oblomali ruki»? (graf Valentin Platonovich Zubov i dvorcovo-parkovyy ansambl' Pavlovsk v 1920-e gg.) [Why “in the Hermitage they broken arms of Venus from Pavlovsk”? (count Valentin Platonovich Zubov and Pavlovsk museum in 1920th)] // Pavlovskie chteniya. Materialy V i VI nauchnykh konferencij [Pavlovsk conference. The materials of V and VI academic conferences]. Pavlovsk, 2003. P. 134–145. (In Russ.)

Kyzlasova I. L. Istoriya otechestvennoj nauki ob iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi. 1920–1930-e gody. Po materialam arhivov [The history of Russian science on the art of Byzantine empire and Old Russia: 1920th – 1930th. On the materials of archives]. Moskva, 2000. (In Russ.)

Legran B. V. Socialisticheskaya rekonstrukciya Ermitazha [The socialistic reconstruction of the Hermitage]. Leningrad, 1934. (In Russ.)

Lotman Yu. M. K postroeniyu teorii vzaimodejstviya kul'tur [Towards the creation of theory of cultures interconnection] // Lotman Yu. M. Semiosfera [Semiosphera]. Sankt-Peterburg, 2010. P. 603–614. (In Russ.)

Mavleev E. V. Val'dgauer [Waldhauer]. Sankt-Peterburg, 2005. (In Russ.)

Mavleev E. V. Nauchnaya i ekspozitsionnaya deyatel'nost' O. F. Val'dgauer (opyt tvorcheskogo portreta) [The research and exhibitionary activity of O. F. Waldhauer (the attempt of creative portret)] // Antichnoe iskusstvo v sovetskom muzevedenii [The art of Ancient Greece in Soviet museum studies]. Leningrad, 1986. P. 35–58. (In Russ.)

Pochinkov A. A. Puteshestviya po Italii [The journeys to Italy] // Pochinkov A. A. Nauchnye raboty. Vospominaniya. Stihotvoreniya [Research. Memoirs. Poetry]. Sankt-Peterburg, 2006. P. 87–96. (In Russ.)

Rossijskij institut istorii iskusstv v memuarah [The Russian institute of art history in memoirs]. Sankt-Peterburg, 2003. (In Russ.)

Sapanzha O. S. Osnovy muzejnoj kommunikacii [The basics of museum communication]. Sankt-Peterburg, 2007. (In Russ.)

Solomakha E. Yu. Prodazhi kartin iz Ermitazha na evropejskikh aukcionah v 1928–1935 gg. [The Sales of Paintings from the Collection of the State Hermitage on European Auctions in 1928–1935] // Muzej. Pamyatnik. Nasledie [Museum. Monument. Heritage]. 2019. № 1 (5). P. 41–60. (In Russ.)

Farmakovskij M. V. Tekhnika ekspozicii v istoriko-bytovykh muzeyah [The technics of exhibition in museums of everyday culture]. Leningrad, 1928. (In Russ.)

Bennett T. The Birth of the Museum: history, theory, politics. London – New York, 1995.

Curran K. The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930. Los Angeles, 2016.

Duncan C. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London – New York, 1995.

Gerasimov I., Glebov S., Mogilner M. Hybridity: Marrism and the Problems of Language of the Imperial Situation // Ab Imperio: Issledovaniya po novoj impepskoj istopii i nacionalizmu v postsovetskom postpanstve [Research on the new Imperial history and nationalism in the post-Soviet space]. 2016. № 1. P. 27–68.

Meyer A., Savoy B. Towards a Transnational History of Museums. An Introduction // The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Eds. A. Meyer, B. Savoy. Berlin – Boston, 2014. P. 9–11.

National Museums. New Studies from around the World / Eds. S. J. Knell, P. Aronsson, A. Bugge Amundsen, A. J. Barnes, S. Burch, J. Carter, V. Gosselin, S. A. Hughes, A. Kirwan. London – New York, 2011.

The Palgrave Dictionary of Transnational History / Eds. A. Iriye, P.-Y. Saunier. Houndmillse, 2009.

Treasures Into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938 / Eds. A. Odom, W.R. Salmond. Washington (DC), 2009.