

«УТВЕРЖДАЮ»

Проректор по научной работе
Российского государственного
педагогического университета
им. А. И. Герцена

доктор педагогических наук
профессор, член-корреспондент РАО

С.А. Писарева

« 24 » 03 2025 г.



ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» на диссертацию Ирины Александровны Ртищевой «Музеи Виктора и Аполлинария Васнецовых: сохранение и актуализация культурного наследия», представленную на соискание ученой степени кандидата культурологии по специальности 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Мемориальный музей как особая типологическая единица музейного мира сегодня воспринимается как вполне привычный институт сохранения и актуализации непосредственного пространства жизни и творчества. Не конкурируя с самой многочисленной группой литературно-мемориальных музеев, представляющих судьбы и быт писателей, поэтов, публицистов, занимающих в иерархии российской художественной культуры почетное первое место, музеи живописцев, графиков, скульпторов, образуют, тем не менее, особую среду, в которой произведения (правда, чаще всего, второго плана) являются зрителю в камерной атмосфере непосредственного творчества (в мастерской) или повседневной жизни (столовая, гостиная).

Работы, посвященные проблемам музеефикации мемориальных литературных комплексов, в силу особой роли и статуса литературы в пространстве российской культуры, неоднократно становились предметом исследовательского интереса. Уже в 1991 г. была защищена диссертация В.П. Арзамасцева «Принципы раскрытия биографии и творчества писателя в литературно-мемориальном музее» (специальность 17.00.07 – музееведение), в 2005 г. – Н.А. Никитиной «Музеефикация литературно-мемориальных усадебных комплексов» (специальность 24.00.03 – музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов). В последней было введено в научный оборот понятие «интегрирующего хронотопа» как основы музеефикации мемориального типа на примере усадьбы «Ясная поляна», то есть представлена попытка теоретического обоснования методов музеефикации. В работах последних лет фрагментарно музейный компонент рассмотрен в диссертации Е.И. Маливановой

«Мемориальная топонимика Н.В. Гоголя: историко-литературный аспект» (2018 г.).

Есть и определенная статистика по литературным, и, в частности, мемориальным музеям (Воронцова Е.А. Литературные музеи в России в контексте культуры России: региональный аспект// Современные тенденции в развитии музеев и музееведения. Новосибирск. 2017. С. 44-49). Авторы энциклопедии «Литературные музеи России» называют около 720 мемориальных литературных музеев (при общем количестве литературных музеев более 900). «Перевес» мемориальных музеев художников обратный – в каждом городе есть художественный музей или хотя бы картинная галерея, число же музеефицированных пространств создателей самих произведений существенно меньше.

Затянутое вступление к отзыву призвано показать, что, находясь в общей группе мемориальных музеев, музеи художников не являются «мейнстримным» пространством – музеи коллекционного типа соответствующей области художественной культуры (визуальных, и, прежде всего, изобразительных искусств) гораздо более представительны, в отличие от литературных музеев, где пропорция обратная. Само произведение (прежде всего, станковое) часто и создается для пространства галерейного типа (в отличие от книги, местом обитания которой становится частная или общественная библиотека или научного открытия, имеющего широкой прикладной характер), а потому нет ощущения диспропорции в сохранении материального наследия – оно в достаточной степени явлено в музейном пространстве, маркируемом как социально-значимое. Указанное очевидное обстоятельство и определяет необходимость исследования мемориального музея художника как особого феномена, обладающего общим свойствам мемориальности, но и имеющего специфические формы представления искусства.

Пока не разработана концептуальная база такого исследования (подобная идеям интегрирующего хронотопа и т.д.), вполне уместно обращение к конкретным институциям, как ярким примерам музеев выбранного типа. Анализ опыта изучения истории двух музейных пространств, объединенных семейной историей, ролью потомков в сохранении наследия, и демонстрирующих общие черты государственной культурной политики, сказавшейся на специфике этапов музеефикации, вполне может быть признан *актуальным в рамках современной музееведческой проблематики*.

Итак, в центре внимания автора оказываются музеи Виктора и Аполлинария Васнецовых, являющиеся на сегодняшний день частью крупного музейного образования – Государственной Третьяковской галереи. В работе нет информации правового характера (которая, к слову, была бы уместна), обладают ли два филиала экономической самостоятельностью, каковы полномочия директора и штат каждого музея. Для понимания устойчивости положения музея, особенностей отчетности, требований к показателям посещаемости и финансовой успешности это имеет серьезное значение. В данном случае музеи организационно и концептуально связаны с работой крупнейшего национального художественного музея. Отметим, что именно такая организационная форма мемориальных музеев (квартир, мастерских, реже – домов) является достаточно распространенной, как раз и обеспечивающей устойчивость малого музея в пространстве серьезных экономических и социальных вызовов.

Логика работы выстроена в соответствии с пониманием автором этапов исследования сохранения и актуализации наследия художников: от характеристики наследия художников и типологических особенностей музеев (в первой главе) к определению этапов музеефикации культурного наследия художников, их содержания (вторая глава) и стратегиям и технологиям актуализации наследия (третья глава).

Ирина Александровна выделяет два ключевых понятия, базовых для понимания специфики рассматриваемых музейных институций – «мемориальный музей» и «малый музей». Первое понятие имеет достаточно устойчивые коннотации, а потому автор очевидно следует за кругом определений – и правового характера (Положения о мемориальном музее 1955 г., 1967 г. и т.д.), и историко-культурологического (например, характеристика С.А. Каспаринской).

«Малый музей» – термин более сложный, и при общем понимании специфики учреждения подобного типа, не имеющий законодательно закреплённого оформления. Исследовательские позиции в понимании музея такого круга чаще всего определяются принадлежностью автора к конкретному сегменту пространства малых музеев – самостоятельных или филиалов, государственных или частных, коллекционного типа или тяготеющих к образной форме показа собраний. При том, что одно из первых упоминаний термина «малый музей» относится к 1920-м гг. (и именно в дискуссии о необходимости присоединения малых музеев к крупным в качестве филиалов музеев того же профиля), до сих пор этот тип музейных институций, количественно составляющий важное место на культурной карте, не осмыслен как целостность. Стоит предположить, что это и невозможно, учитывая многообразие конкретных и организационных, и тематических форм такого рода музеев. Автор, изучая дефиниции, выделяет разные подходы к их построению: по специфике организации музея и работы с посетителями, по особенностям исторических этапов, по локации, по характеристике ресурсов. В итоге, образуется «набор» ключевых характеристик: малая площадь, малый штат, камерная экспозиция, особая коммуникативная среда. Показательно и то, что в 1990-е гг. в протоколах заседаний фондовых комиссий по отношению к музеям-филиалам Третьяковской галереи применяется именно понятие «малый музей».

Прежде чем перейти к описанию ключевых этапов музеефикации двух пространств жизни художников, автор делает обзор их наследия, указывая общие черты. Ими оказываются разноплановость интересов при общей тенденции к сохранению прошлого, неприятие актуальных направлений развития искусства своего времени. В части предпосылок для создания музея можно назвать наличие мемориальной базы музеефикации наследия Виктора и Аполлинария Васнецовых и стремление к увековечиванию памяти потомками художников.

Характеристика этапов, связанных с сохранением мемориального наследия (сначала в формах посмертных выставок, и лишь позже с оформлением музейного пространства), представляется важной – она демонстрирует конкретные процессы становления музеев этого типа (мемориальные музеи художников) в контексте тенденций государственной культурной политики. Музей Виктора Васнецова был одним из первых в подобном ряду. Ирина Александровна указывает, что к середине 1950-х гг. в СССР существовало всего пять мемориальных художественных музеев: В.Д. Поленова, И.И. Бродского, И.С. Куликова, В.М. Васнецова, В.И. Сурикова. В этот период велись работы по организации музеев

(например, музея-усадьбы И.Е. Репина «Пенаты», открытой в 1962 г.), однако очевидно, что музей Виктора Васнецова, как один из флагманов сохранения наследия выдающегося русского художника, должен был демонстрировать эталонные подходы к организации музейного мемориального пространства.

Судьба музея Аполлинария Васнецова не менее интересна в связи с первоначальным замыслом организации музея художника-историка, запечатлевшего образ старой Москвы, его принадлежностью – как филиала Музея истории и реконструкции Москвы, а также этапами музеефикации квартиры и расширением в 1980-е гг.

Структура второй главы очевидна – каждый музей рассматривается локально, в последовательности этапов, однако, кажется, сложно найти иной прием историко-хронологического повествования. Важно, что, пережив этапы самостоятельного развития (музей Виктора Васнецова) или принадлежности иному музею (музей Аполлинария Васнецова), и став филиалами крупнейшего музея национального искусства, рассматриваемые институции обрели новый импульс к развитию, результаты которого описываются автором в третьей главе, посвященной актуализации наследия – в экспозиционных практиках и просветительской деятельности.

Самой интересной частью главы представляется обращение к нереализованным проектам музея, которые позволяют осмыслить возможные, революционные для своего времени, подходы к организации мемориального пространства. Автор не высказывает своего отношения к таким проектам. Потомки художников, принявшие активное участие в увековечивании наследия и передаче самих музейных пространств, отрицали возможность образных решений, а потому в основу экспозиционных решений были положены классические традиционные приемы. Тем не менее, концептуальное решение Ю.П. Курникова, предложенное им на заседании художественного совета при музеях Виктора и Аполлинария Васнецовых, и рассмотренное в диссертации, заслуживает самого серьезного анализа как опыт актуального в то время сценарного подхода в музейном проектировании. Диссертационный совет, в котором защищается работа, как и Институт наследия, непосредственно погружены в эту тему (недавно была защищена диссертация Т.А. Зотовой, в которой вновь проблематизировался сценарный подход в организации «живых музеев»), а потому эта часть раздела представляет самостоятельный интерес.

В целом, логика работы представляется оправданной, направленной на решение поставленной научной задачи.

Значимость полученных автором результатов для отрасли науки. Рекомендации по использованию результатов и выводов, приведенных в диссертации.

Проведенный анализ работы позволяет утверждать, что результаты диссертации могут быть успешно использованы для определения стратегий и технологий развития как конкретных музеев, ставших предметом исследования, так и для музеев подобного типа. Разноплановость двух рассмотренных институций (дом-музей, музей-квартира) при общности, связанной с принадлежностью крупному музейному объединению, позволяет использовать результаты при работе над проектами комплексного типа, подобных энциклопедии «Литературные музеи России». Обобщение опыта мемориальных музеев художников, составление единой карты музеев, создание сети научно-

методического взаимодействия, несомненно, является перспективной задачей, в решении которой могут быть использованы результаты представленной диссертации.

Итак, перед нами исследование, в котором исследуется музеефикация мемориальных музеев художников в их исторической динамике, демонстрирующая и общие черты развития советского и российского музейного пространства, и специфические особенности, присущие этой группе музеев. Подробности организации и развития музеев (один из которых входил в число первых музеев художников, а второй развивался на основе интереса к историческому облику столицы) вполне могут быть вписаны в тематику паспорта специальности 5.10.2 в части п.17 Музеефикация объектов культурного наследия, п.29 Роль музеев в сохранении национальных и мировых культурных ценностей.

Исследование самостоятельно, его основные результаты отражены в публикациях, а автореферат дает полное представление о содержании диссертации.

Тем не менее, как и любая научная работа, предложенный труд дает основания для **замечаний, вопросов и научной дискуссии.**

Прежде всего, вызывает возражения полное игнорирование зарубежного контекста – и научного, и исторического, и практического. Российский музеологический дискурс достаточно формален, ряд имен перечислен «иконостасом» во введении к работе, потом в работе они не упоминаются.

Поскольку диссертация является научно-квалификационной работой, важно продемонстрировать навык сравнительного контекстного анализа, автор же часто ограничивается формальным описанием явления, проблемы, этапа. Уже упоминавшийся интереснейший сюжет о возможности принципиально иного проектирования пространства музея Виктора Васнецова ограничивается описанием проекта (что тоже чрезвычайно важно), но не анализируется критически в связи с идеями развития музейного мира и схожими проектами (например, сценарной концепцией экспозиции Владимира Маяковского, предложенной Т.П. Поляковым)

В первой главе, приводя определения двух ключевых терминов – «мемориальный музей» и «малый музей», автор словно ходит по кругу, перечисляя схожие дефиниции. Отказавшись от категории ограниченности ресурсов (что не является отрицательной характеристикой, а лишь констатирует специфику пространственных, человеческих и материальных составляющих деятельности), Ирина Александровна, в конечном итоге, к этому «набору» и возвращается в финальном понимании малого музея. Но куда важнее, как кажется, было обратиться к понятию «филиал», «отдел» как организационной форме бытования малого музея. Управленческая «несамостоятельность» филиала или отдела (зафиксированная, вероятно, в уставах, которые в диссертации отсутствуют) вовсе не означают отказа от наименования «малый музей». Пример – обширная группа корпоративных музеев, являющихся чаще всего лишь отделами предприятий, но при этом сегодня образующих устойчивую группу, теоретическое обоснование которой становится объектом внимания музеологов.

История музеев Виктора и Аполлинария Васнецовых, один из которых первоначально имел самостоятельный статус, а второй менял подчинение, указывает, сколь важна проблема полной самостоятельности малого музея и/или его развития как части более крупного музейного объединения. Думается, что

третий термин «филиал» должен был стать предметом интереса, наряду с терминами «мемориальный музей» и «малый музей».

Сам автор указывает, что новый этап актуализации наследия художников начинается в 2016 г., когда в Государственной Третьяковской галерее (в состав этого музейного объединения музеи вошли в 1986 г.) была организована Служба малых музеев. Автор приводит материалы приказа Управления культуры исполкома Московского городского совета депутатов трудящихся 1966 г.: «мемориальный музей-квартира имеет весьма низкую посещаемость, кроме консультаций и экскурсий не проводится никакая иная работа с посетителями, неудовлетворительно поставлена работа по учету и изучению документальных материалов». Значит, именно развитие в составе более крупного музея и стало импульсом для музеев, позволившем преодолеть проблемы посещаемости, уровня научной и методической работы?

Вызывает вопрос форма представления архивных материалов. Так, материалы, касающиеся архива музея Аполлинария Васнецова не имеют указания на номер фонда, описи, дела. С чем это связано? Архив музея до сих пор не систематизирован? Каковы причины этого? Это пресловутая «ограниченность ресурсов» (которую автор отверг в первом параграфе) или иные причины помешали систематизировать архив? Вот некоторые примеры ссылок на архив: Копия справки Министерства государственного контроля об истории создания с состояния Дома-музея художника В. М. Васнецова// Архив музея Аполлинария Васнецова; Акт от 12.03.1959 г.//Архив Музея Виктора Васнецова. Никаких указаний на номера дел в описании нет. Часть документов при этом имеет какой-то шифр (например,: Фото Аполлинария Васнецова в домашней мастерской 1920-е гг.// Архив Музея Аполлинария Васнецова. МКВ МФ-ФОТО-278.) Ссылки на материалы архива музея Виктора Васнецова частью имеют необходимые данные (например: Домовая книга дома № 13 по 3-ему Троицкому переулку// Архив Музея Виктора Васнецова. Инв. ДМВ-НВФ-1829), а частью – нет (например: Акт № 15 от 17. 06.1972// Архив Музея Виктора Васнецова). При этом указания на материалы фондов содержат необходимую информацию (например: эскиз «Царевна Несмеяна» ДМВ Г-112, Христос Вседержитель. Эскиз для росписи главного купола Владимирского собора в Киеве ДМВ Г-2446, Георгий Победоносец. Эскиз барельефа для фасада Третьяковской галереи ДМВ Г-2212. Произведение передано музеем Т. В. Васнецовой в 1959 г. Запись в книге поступлений ДМВ КП № 1). Если архив музея до сих пор не систематизирован, стоило уделить в работе внимание перспективам этой работы как важной части сохранения и актуализации наследия. В любом случае, комментарий необходим.

Есть замечания формального и стилистического характера. Традиционным является использование оборота «акцентировать внимание на»: «в предложенном определении автор акцентирует на важности такого компонента мемориальности, как наличие подлинных мемориальных предметов обстановки, непосредственно связанных с меморируемым лицом» (с.23), «на съезде работало десять секций, большинство докладчиков акцентировали на методической работе в музеях, активном вовлечении музеев всех профилей в дело пропаганды советской идеологии, политизации музейного показа» (с. 57).

В работе есть приметы невнимательного прочтения итогового варианта – в заключении есть два вторых периода развития музеев Виктора и Аполлинария Васнецовых и ни одного четвертого (всего выделено четыре периода).

Несколько нарочито-ученически звучит постоянный эпитет «исследователь»/«исследовательница» по отношению к авторам трудов и концепций, попадающих в поле внимания автора: исследовательница А. Татарникова (с. 39), исследовательница Е. В. Васина (с. 40), исследователь С. Н. Цолин (с. 56), исследовательница В. И. Златоустова (с. 65). М.Е. Каулен сначала просто упоминается, а на с. 106 тоже становится исследовательницей. При этом Н. С. Моргунова аттестована как искусствовед (с.68), а Е.Е. Бандурка просто как автор (с. 27)..... При упоминании вступительной статьи для каталога выставки, описывающей творческий путь В. Васнецова, К.Ф. Юон назван художником, хотя в данном случае он, скорее, критик или публицист – сфера его деятельности в советский период была очень обширна (с.78). А вот Т.П. Поляков (с.99) исследователем не назван, хотя его концепция имеет принципиальное значение при анализе альтернативных идей развития пространства музея Виктора Васнецова. Понятно, что в данном случае автор старается найти литературные формы обогащения текста, но стоит быть весьма осторожным в применении эпитетов.

Стоит также быть осторожным в определениях: «в художественной деятельности каждый из братьев достиг творческих высот и фактически создал «собственный жанр». Виктор Васнецов обратился к сказочно-былинной теме, как одной из главных линий творчества, стал основоположником «русского стиля», Аполлинарий Васнецов открыл для себя городской исторический пейзаж или пейзаж-реконструкцию» (с.36). Такие серьезные искусствоведческие утверждения (основоположник русского стиля, создание собственного жанра) требуют очень серьезного комментирования с опорой на дефиниции и историко-искусствоведческий комментарий. К слову, во введении нет отдельного раздела с указанием основных групп работ, посвященных отечественному искусству рубежа веков, творчеству братьев Васнецовых и художников-современников, теоретическим проблемам русского стиля и национальных тем в искусстве. Это, возможно, и определило достаточно вольное обращение автора с искусствоведческим материалом.

Есть и логические несостыковки. Например: «Внешний облик и убранство дома высоко оценил друг живописца Ф.И. Шаляпин: «Замечателен был у Виктора Васнецова дом, самым им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом, <...> внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток <...>. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный стол без скатерти». Таким образом, в настоящее время уже сам дом, без участия внутреннего убранства, раскрывает индивидуальность, жизненные и творческие принципы известного автора. Рассматривая исключительно внешний архитектурный декор особняка, музейный посетитель получает практически «полное представление» о культурных и духовных исканиях художника, эстетических особенностях эпохи, в которую он творил». Но ведь в приведенной цитате Ф.И. Шаляпин как раз говорит и о внутреннем убранстве, дополняющем внешнее и задающем ноты восприятия дома.

Последние уточнения, заметим, носят формальный и частный характер, они призваны привлечь внимание автора на необходимость тщательной работы с текстом – возможно при подготовке диссертации к публикации в виде самостоятельного издания.

Высказанные замечания не влияют на положительную оценку диссертационного исследования, а научная дискуссия намечает возможности дальнейшей разработки проблемы в широком поле музееологического, культурологического, искусствоведческого дискурсов.

Заключение. Диссертация Ирины Александровны Ртищевой «Музеи Виктора и Аполлинария Васнецовых: сохранение и актуализация культурного наследия», которая представлена на соискание ученой степени кандидата культурологии по специальности 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов, соответствует критериям пп. 9–14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г.) в действующей редакции, а ее автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата культурологии по специальности 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов.

Отзыв подготовили доктор культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры, кандидат культурологии по специальности 24.00.03 – музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов, профессор, заведующий кафедрой искусствоведения и педагогики искусства Ольга Сергеевна Сапанжа; кандидат искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, доцент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Ксения Сергеевна Подольская.

Отзыв рассмотрен и утвержден на заседании кафедры искусствоведения и педагогики искусства института художественного образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».

протокол № 11 от 26 марта 2025 года

Заведующий кафедрой искусствоведения
и педагогики искусства,
доктор культурологии, профессор

Ольга Сергеевна Сапанжа

Секретарь
ассистент кафедры искусствоведения
и педагогики искусства

Юлия Евгеньевна Малюгина

«Подпись руки О.С. Сапанжа»

Начальник управления подготовки
и аттестации кадров высшей
квалификации

А.А. Лактионов

Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Адрес: 191186, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д. 48

Тел.: +7 (812) 312-44-92

e-mail: mail@herzen.spb.ru; web-сайт: <http://www.herzen.spb.ru>