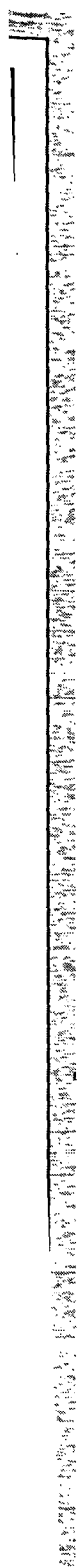


ACADEMIA XXI



ОСНОВЫ
МУЗЕЕВЕДЕНИЯ



КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный
институт
искусствознания

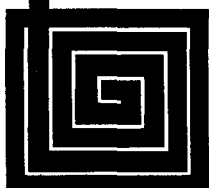
Российский
институт
культурологии

ACADEMIA XXI

Учебники
и учебные пособия
по культуре
и искусству

Едиториал УРСС
Москва
2005

ИИ:



А. З. БОНДУРЯНСКИЙ
Л. М. БУДЯК
Е. П. ВАЛУКИН
Ю. А. ВЕДЕНИН
Э. Л. ВИНОГРАДОВА
С. А. ГАВРИЛЯЧЕНКО
А. С. ГЕРАСИМОВА
В. Ф. ГРИШАЕВ
И. Е. ДОМОГАЦКАЯ
А. Д. ЕВМЕНОВ

А. Н. ЗОЛОТУХИНА
А. С. КАЗУРОВА
Т. Г. КИСЕЛЕВА
Т. А. КЛЯВИНА
А. И. КОМЕЧ
(председатель)
И. В. ПОПОВА
(зам. председателя)
К. Э. РАЗЛОГОВ
А. Я. РУБИНШТЕЙН
(зам. председателя)
А. М. СМЕЛЯНСКИЙ
А. С. СОКОЛОВ
Е. И. СТРУТИНСКАЯ
(зам. председателя)
Л. Г. СУНДСТРЕМ
А. В. ТРЕЗВОВ
А. В. ФОМКИН
Н. А. ХРЕНОВ
(отв. секретарь)

Рекомендовано
Учебно-методическим
объединением вузов
Российской Федерации
по образованию в области
историко-архивоведения
в качестве
учебного пособия
для студентов высших
учебных заведений,
обучающихся по
специальности 052800
«Музейное дело
и охрана памятников»

Осский коллектив:

Т. В. АБАНКИНА
К. З. АКОПЯН
Л. Е. ВОСТРЯКОВ
Е. Л. ГАЛКИНА
М. Б. ГНЕДОВСКИЙ
В. П. ГРИЦКЕВИЧ
М. Е. КАУЛЕН
А. В. ЛЕБЕДЕВ
Е. Б. МЕДВЕДЕВА
Т. А. ПАРХОМЕНКО
Т. П. ПОЛЯКОВ
Н. Г. САМАРИНА
А. А. СУНДИЕВА
О. Е. ЧЕРКАЕВА
И. В. ЧУВИЛОВА
И. И. ШАНГИНА
Э. А. ШУЛЕПОВА
М. Ю. ЮХНЕВИЧ

©
Авторский коллектив,
2005

Рецензенты:

Э. Б. ЕРШОВА
Н. И. МИХАЙЛОВА

©
Российский институт
культурологии,
2005

©
Государственный
институт
искусствознания,
ACADEMIA XXI,
2005

©
В. Е. Валериус, дизайн,
2005

©
Едиториал УРСС,
2005

Оглавление

Предисловие	9
-------------------	---

Раздел I.

Теоретические основы музееведения	13
Глава 1. Музееведение как научная дисциплина	13
1.1. История становления музееведения как научной дисциплины	13
1.2. Структура, объект, предмет и метод музееведения	20
1.3. Базовые понятия музееведения	25
1.4. Музееведение в системе наук	27
1.5. Направления научно-исследовательской деятельности музея	29
1.6. Музееведческие научные и учебные центры	32
Глава 2. Музейный предмет и его свойства	38
2.1. Историография музейного предмета	38
2.2. Музейный предмет как основа музейной коммуникации	51
2.3. Классификация музейных предметов	52
2.4. Воспроизведения музейных предметов	54
2.5. Музейный предмет в коллекции	59
2.6. Новейшие тенденции в понимании музейного предмета. Нематериальные объекты наследия в музеях	62
Глава 3. Музейное источниковедение	67
3.1. Проблема определения источника	67
3.2. Объект и предмет музейного источниковедения	72
3.3. Традиционное и нетрадиционное источниковедение	77
3.4. Классификация источников. Принципы классификации	79
3.5. Выявление источников (эвристика)	84
3.6. Установление текста источника	87
3.7. Установление происхождения источника	93

3.8. Источниковедческий анализ (герменевтика)	98
3.9. Источниковедческий синтез	101

Раздел II.

Музей в пространстве культуры:

история и основные этапы развития	108
---	-----

Глава 1. Зарождение и развитие музеев

1.1. Предмузейное собирательство	108
--	-----

1.2. Коллекционирование и возникновение музея в эпоху Возрождения	111
--	-----

1.3. Музей в XVII веке и в эпоху Просвещения	115
--	-----

1.4. Музейное дело в конце XVIII – первой половине XIX века	121
--	-----

1.5. Музейное дело во второй половине XIX – начале XX века	128
---	-----

1.6. Музейное дело в 1918–1945 годах	136
--	-----

1.7. Музейное дело с середины XX по XXI век	140
---	-----

Глава 2. Музеи в контексте российской истории

2.1. Протомузейный этап отечественной культуры	147
--	-----

2.2. Появление музеев в России. Век XVIII – век Просвещения	149
--	-----

2.3. Развитие социальных функций музея. Формирование музейного дела как особой сферы культурной деятельности	156
--	-----

2.4. Обретение музеями статуса культурной нормы	172
---	-----

2.5. Музеи советской эпохи	178
----------------------------------	-----

Глава 3. Музейный мир России: XX век

3.1. История формирования отечественной музейной сети	184
--	-----

3.2. Классификация музеев. Изменения в составе и структуре музейной сети в конце XX века	196
---	-----

3.3. Новые тенденции в музейной деятельности начала XXI века	203
---	-----

Раздел III.

Музейная практика	224
-------------------------	-----

Глава 1. Научно-фондовая работа музеев:

комплектование и учет	224
-----------------------------	-----

1.1. Музейное законодательство об основных аспектах научно-фондовой работы	226
---	-----

1.2. Научно-фондовая работа музеев	228
--	-----

Глава 2. Музейная экспозиция

2.1. Проектирование экспозиции	258
--------------------------------------	-----

2.2. Экспозиционные материалы	264
-------------------------------------	-----

2.3. Принципы построения экспозиции	272
2.4. Экспозиционные приемы	274
2.5. Методы проектирования экспозиции	276
Глава 3. Музей и выставка	285
3.1. Выставка как первый этап формирования нового музея	285
3.2. Выставка в музее: публикация музейных коллекций, научно-просветительская функция, комплектование фондов, инструмент модернизации музея	298
3.3. Система выставок как специфическая форма функционирования основной музейной экспозиции	306
3.4. Традиционные и нетрадиционные принципы классификации музейных выставок	317
Глава 4. Просветительная работа музеев	324
4.1. Музеи в системе внешкольного образования императорской России	324
4.2. Массовая политико-просветительная работа советских музеев	337
Глава 5. От музейного просветительства к музейной педагогике	349
5.1. Динамика образовательных моделей музея	349
5.2. Музейная педагогика как формирующаяся научная дисциплина	354
Глава 6. Музей и памятники	368
6.1. Музей как феномен исторической памяти	368
6.2. Основы классификации памятников истории и культуры	373
6.3. Музеефикация памятников	382

Раздел IV.

Новые музейные технологии	400
Глава 1. Современный музейный менеджмент	400
1.1. Общие понятия менеджмента	403
1.2. Стратегическое управление	413
Глава 2. Музейная коммуникация	421
2.1. Появление коммуникационных представлений	422
2.2. Коммуникационный подход в структуре музеологического знания	425
2.3. Акт музейной коммуникации	427
2.4. Теория музейной коммуникации	428
2.5. История музейного дела: коммуникационные аспекты	430

2.6. Основные задачи прикладных исследований музейной коммуникации	432
2.7. Коммуникационный подход в музейном проектировании	433
2.8. Горизонты музейной коммуникации	435
Глава 3. Музейный маркетинг	438
Глава 4. Информационные технологии в музейном деле	464
4.1. Музейное дело как информационный процесс	464
4.2. Ресурсы культурные и ресурсы информационные ..	467
4.3. Музейные информационные системы и их производные	469
4.4. Электронные издания на CD-ROM	474
4.5. Музейные веб-сайты	477
4.6. Виртуальные экспонаты	480
Глава 5. Новые технологии музейного образования ..	485
5.1. Возникновение новых технологий образования — ответ на потребности социума	485
5.2. Формы культурно образовательной деятельности и технология синтеза	487
5.3. Технология интерактивности	494
5.4. Технология партнерства	497

Предисловие

В нашем обществе заметно возросло внимание к музееведению как учебной дисциплине историко-культурологического цикла. За последние десять-пятнадцать лет преподавание ее введено в ряде университетов и педагогических институтов. Основы этой дисциплины стали включаться в курсы по истории мировой культуры и по истории родного края. Такой интерес к культуре прошлого, к культурному наследию потребовал осмысления исторического пути, пройденного музейным миром в ходе своего развития, а также изучения процессов, с одной стороны, специализации музеев, а с другой — их интеграции в систему общечеловеческой культуры.

Охватывая все предметное разнообразие окружающей действительности, музеи, квинтэссенцией которых являются музейные экспозиции, осуществляют интеграцию различных блоков знаний, которые овеществлены в музейных предметах, оказавшихся объединенными в едином пространстве, а важнейшей их задачей становится показ не только разнообразной, но и образно представленной и обладающей значительной содержательной емкостью информации.

Многоаспектность воздействия музейной экспозиции и ее продуманные интерпретации способны и ныне формировать в обществе конкретные установки и стереотипы. Поэтому все попытки провозглашать музей внеидеологическим институтом заранее неискренни и опираются на весьма шаткие основания. Музей всегда, даже в том случае, если он пытается занять позицию стороннего наблюдателя, выражает определенную в идеологическом отношении точку зрения. И это в особой степени касается музеев, имеющих дело с материалами новейшей истории и современности.

Трансляция исторических и культурных смыслов той или иной эпохи происходит через интерпретацию музейных

текстов и образов, включенных в экспозиции, которые преобладают изменения в зависимости от социокультурной ситуации и конкретных форм общения. Интересным и перспективным видится использование входящего ныне в практику представления музейных материалов в электронных версиях. Однако пока остается без ответа далеко не праздный вопрос: «В состоянии ли эти новации заменить традиционные экспозиционные формы?».

В то же время очевидно, что в любом случае музейному языку, истории и практике музейного дела нужно учиться профессионально. Это позволит грамотно включать музейные предметы в контекст сложных культурно-исторических связей, воспроизводимых музеями в соответствии с современным пониманием культурных традиций.

Как правило, музей со своими экспозициями всегда предстает как некий культурный текст (знаковый, вербальный), требующий прочтения, сопровождаемый комментариями. Представляя посетителю те или иные материалы, вводя их в символическую реальность, музей совершает в своей практической работе переход от слова (описания) к событию и при этом нередко превращает человека, пришедшего в музей, в непосредственного и заинтересованного участника этого события. Ныне именно в музее разворачивается образовательный процесс, происходит сближение функций ранее разрозненных компонентов культуры, поскольку музей становится и театром, и библиотекой, и школой. Традиционная музейная среда бытования материальных предметов и произведений искусства превращается в содержательно наполненное пространство, в котором посетителю предоставляется возможность обретения разнообразных впечатлений.

Сегодня, как и прежде, музеи погружены в историю и должны представлять собой специфическую форму ее бытования в современности. Это своеобразный архив человеческой памяти, в котором не должны быть утеряны временные перспективы, поскольку благодаря им осуществляется приобщение посетителя к культурному наследию.

Современный музей как относительно устойчивый элемент социокультурной жизни общества прошел длительный период институционализации, на протяжении которого происходило взаимодействие трех социальных групп: владельцев музейных ценностей, музейных профессионалов и публики. Особенности этих групп наложили свой отпечаток на специфику деятельности и обусловили исторические формы организации музеев — личностную, корпоративную

и государственную. Все эти формы объединены наличием общих признаков: это музейные предметы и их коллекции как системообразующее начало в «организме» музея; это круг лиц, вступающих в процессе функционирования музея в определенного рода отношения, которые приобретают устойчивый характер; это социально-значимые функции, относящиеся как к удовлетворению конкретных социокультурных потребностей человека, так и к организации предметно-содержательной деятельности учреждения.

Выступая в качестве специфического средства коммуникации, музеи, относящиеся к любой форме организации, приглашают современного посетителя к восприятию исторических пространств и разнообразных экспонатов, к постижению неисчислимых богатств человеческого опыта и размышлению о воспринятом, о познанном и т. д.

Об этих и других особенностях музея как социокультурного организма поведает студенту, осваивающему азы музееведения, данное учебное пособие, которое представляет современный музей в соответствии с позицией русского философа Н. Ф. Федорова, считавшего, что «...музей возникает именно из противоречия духу обличия, безжалостной критики, суда пессимизма, готовых обречь чуть ли не все прошлое на уничтожение... он рождается именно на защиту, на оборону веры, надежды, любви»¹.

Сегодня каждый российский музей, определяя в процессе творческой деятельности свое место в истории региона, страны и музейного сообщества, осознает себя в качестве носителя конкретных страниц отечественной культуры и предлагает посетителю различные способы ориентации в культурном пространстве. Поэтому музейная практика России представлена в учебном пособии с учетом реального опыта работы разнопрофильных музеев и музеев-заповедников, а также разнообразных интересов их посетителей.

Авторы учебного пособия, не отвергая, как и прежде, просветительную модель музея, впервые уделяют особое внимание более современным формам его работы с посетителями, учитывая при этом широкое распространение социального маркетинга в культурной сфере. С одной стороны, в учебном пособии подчеркивается возросшая роль музейного специалиста в формировании экспозиционного пространства, а с другой — стремление посетителей заполнить

¹ Цит. по: *Кожевников В. А.* Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам. М., 1908. Гл. II. С. 11–12.

свой досуг в соответствии с субъективными особенностями как присущих им интересов, так и умения воспринимать исторические реалии.

Современная ориентация музеев на личное наследие, конкретного человека, достойный уровень потребления культурных услуг активно приближает, по мнению авторов учебного пособия, этот тип учреждений культуры к индивидуальным вкусам современного человека. Этому сближению успешно способствуют новые музейные технологии, впервые широко представленные в данном учебном пособии.

Структурно учебное пособие включает следующие разделы: теоретические основы музееведения, историю и основные этапы развития музеев в России и за рубежом, а также раздел, посвященный совокупности разнообразных музейных практик. Кроме того, пособие освещает весьма актуальные проблемы, касающиеся места и роли новых технологий в организации работы современных музеев.

Авторский коллектив учебного пособия: кандидат экономических наук Т. В. Абанкина (глава 3 в разделе IV), доктор философских наук К. З. Акопян (научное редактирование), кандидат политологии Л. Е. Востряков (глава 1 в разделе IV), кандидат исторических наук Е. Л. Галкина (глава 1 в разделе III (в соавторстве)), кандидат исторических наук М. Б. Гнедовский (глава 2 в разделе IV), доктор культурологии В. П. Грицкевич (глава 1 в разделе II), кандидат исторических наук М. Е. Каулен (главы 1, 2 в разделе I; глава 2 в разделе III), доктор искусствоведения А. В. Лебедев (научное редактирование; глава 4 в разделе IV), кандидат исторических наук Е. Б. Медведева (глава 5 в разделе IV (в соавторстве)), кандидат исторических наук Т. А. Пархоменко (глава 4 в разделе III), кандидат исторических наук Т. П. Поляков (глава 3 в разделе III (в соавторстве)), кандидат исторических наук Н. Г. Самарина (глава 3 в разделе I), кандидат исторических наук А. А. Сундиева (глава 2 в разделе II), кандидат культурологии О. Е. Черкаева (глава 3 в разделе II (в соавторстве)), кандидат исторических наук И. В. Чувилова (глава 3 в разделе II (в соавторстве)), доктор исторических наук И. И. Шангина (глава 1 в разделе III (в соавторстве)), действительный член Академии гуманитарных наук РФ, доктор культурологии Э. А. Шулепова (ответственный редактор; предисловие; главы 3 (в соавторстве), 6 в разделе III), кандидат педагогических наук М. Ю. Юхневич (глава 5 в разделе III; глава 5 в разделе IV (в соавторстве)).

Глава 1

Музееведение как научная дисциплина

1.1

**История становления музееведения
как научной дисциплины**

Что такое музей? Для чего он появился и существует, и почему так необъяснимо притягивают и волнуют все новые и новые поколения бесполезные с утилитарной точки зрения вещи, хранящиеся в нем? На каком языке рассказывают о себе посетителям музейные экспонаты? Люди рано начали задавать себе эти вопросы, и в результате их стремления найти на них ответы оформилась самостоятельная область человеческого знания, названная *музееведением*. В настоящем учебном пособии, как и в русскоязычной литературе вообще, авторы используют именно это, более привычное для нас слово «музееведение», употребляя термин «музеология» в основном при рассмотрении зарубежного опыта.

Определение статуса музееведения, вынесенное в заглавие, впервые было дано в 1883 г. доктором Дж. Грасе, директором знаменитого дрезденского музея «Зеленый свод». В основанном им журнале «*Zeitschrift für Museologie und Antikitätenkunde*» («Журнал по музеологии и антиквароведению») была опубликована его статья, в которой он обозначил исследовательский потенциал этой области знания и сделал попытку утвердить ее как новую научную дисциплину. Статья носила название «Музеология как наука». Однако до сих пор многие исследователи предпочитают заканчивать это словосочетание не точкой, но знаком вопроса. В XX в. так и не была решена ключевая проблема: можно ли, в принципе, считать музееведение наукой или это только совокупность блоков информации, касающихся музея и практических направлений его деятельности? Этот вопрос до сих пор волнует музееведов и не имеет однозначного от-

вета, несмотря на то, что названная дисциплина преподается в вузах, существуют музееведческие центры и публикуется немалое количество музееведческой литературы. Сегодня принято определять *музееведение как научную дисциплину, находящуюся в стадии развития.*

Следует признать, что разные исследователи, в зависимости от того, на какой основе они пытаются подойти к решению этой проблемы, предлагают разные схемы периодизации истории становления и развития музееведения. Первый этап большинством исследователей характеризуется как «донаучный», хотя его верхнюю и нижнюю временные границы определяют по-разному. В связи с этим периодом можно говорить о самом начале развития музейной практики, о первых шагах в накоплении музеями эмпирического опыта.

Представления о музейной деятельности как о специфической области человеческой культуры начали складываться в эпоху Ренессанса. Первыми попытками сформулировать некую «музейную теорию» исследователи считают работу С. фон Кичберга, изданную в 1656 г. в Мюнхене, и объемную книгу Й. Д. Майора, которая увидела свет в Киле в 1674 г. В 1727 г. Дж. Ф. Никелиус в вышедшей в Лейпциге работе «Музеография, или руководство к правильному пониманию и полезному учреждению музеорума, или раритет-камеры» ввел в обращение термин «музеография» и сделал попытку классифицировать сложившиеся к тому времени типы музеев.

На втором этапе происходит становление музееведения как самостоятельной отрасли знаний о музее. В конце XVIII – начале XX вв. ученых волнуют мысли о месте и роли музея в обществе и культуре, о создании национального музея. Делаются первые теоретические обобщения, разрабатываются отдельные дефиниции, происходит становление научной методики основных направлений музейной деятельности. С 1870-х гг. появляются периодические музееведческие издания.

В России на протяжении XIX – начала XX вв. появляется ряд публикаций, содержащих размышления о музее, о его сущности и назначении. Характерной особенностью развития русской музееведческой мысли уже на этом этапе было то, что попытки сформулировать теоретические положения о музее очень часто принимают форму музейных проектов. Первые проекты, предлагавшие модели музейных учреждений и значительно опережавшие музейную практику своего времени, появились в первой половине XIX в., а их

авторами были члены знаменитого «Румянцевского кружка» Ф. П. Аделунг и Б.-Г. Вихман.

В конце XIX в. складывается учение философа-утописта, русского космиста Н. Ф. Федорова. Н. Ф. Федоров — единственный философ, в учении которого столь значительное внимание уделено концепции музея. К этому понятию Н. Ф. Федоров постоянно обращается в разных местах своего основного труда «Философия общего дела», специально же проблеме музея посвящена его статья «Музей, его смысл и назначение». Ряд его статей, в том числе «Выставка 1889 года...», содержит необыкновенно яркие, поражающие масштабностью замысла и современностью звучания проекты музеев.

Центральная идея философско-утопического учения Н. Ф. Федорова — идея «патрификации», т. е. сначала *мысленного*, а затем, на основе преодоления человечеством «небратского состояния» и овладения регуляцией космических сил, — *реального* воскрешения всех когда-либо живших поколений — «отцов». Музей есть «высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь». Музей занимается собиранием под видом старых вещей «душ отошедших». Это не собрание вещей, но «собор лиц», институт, который, храня память об ушедших «отцах», тем самым когда-то должен сделать возможным их реальное воскрешение.

Работы мыслителя содержат анализ происхождения музея, которое он хронологически относит ко времени пробуждения сознания человека. Возникновение музея приобретает в его учении характер всеобщей неизбежной закономерности. Гуманный смысл музея в антигуманном обществе — вот, по Федорову, главное назначение этого института. В соответствии с учением русского утописта, «идеальный» музей должен находиться в деревне и быть совмещен со школой, храмом, кладбищем и обсерваторией. Тем самым фактически обозначаются основные функции музея: воспитание молодого поколения на основе поклонения памяти отцов и «космические» исследования, нацеленные на достижение всеобщего воскрешения.

Н. Ф. Федоров существенно расширил представление о значении и возможностях музея. Это было замечено современниками и оказалось очень созвучным нашим сегодняшним размышлениям о смысле музея. Этим в значительной степени и объясняется все возрастающий в последние годы интерес музееведов к учению философа.

Чрезвычайно велика роль следующего периода — 1910–1920-х гг. Музееведческая мысль на данном этапе

работает чрезвычайно напряженно, однако, музееведческие концепции носят по преимуществу прикладной характер. Развитие всех направлений музейной деятельности, сосредоточенной в эти годы в руках крупных ученых, стимулирует обобщение практического опыта. Значительные достижения в развитии теории были сделаны советскими музееведами 1920-х гг. (Г. Л. Малицкий, Н. И. Романов, Ф. И. Шмит, И. Э. Грабарь, А. У. Зеленко и др.), заложившими основу советской музееведческой школы. Особенно велико с этой точки зрения значение работ Ф. И. Шмита, впервые в отечественном музееведении сформулировавшего понятия типологии музеев, музейной экспозиции и др., предложившего оригинальную классификацию музеев и принципы построения музейной сети. Ряд исследователей разрабатывал в то время музееведческие положения, относящиеся к определенным типам и профилям музеев: Н. И. Романов занимался местными музеями, И. Э. Грабарь — художественными, А. У. Зеленко — детскими, Б. М. Завадовский — естественно-историческими.

В 1920-е гг. вопросы музееведения обсуждались на музейных и краеведческих конференциях, разрабатывались специально созданными подразделениями в структуре органов государственной власти и научных учреждений: Комиссией по музееведению при подотделе провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины НКП РСФСР, Отделом теоретического музееведения Исторического музея, Методической комиссией музейного отдела Главнауки, Комиссией по музееведению при Государственной академии истории материальной культуры, Московским институтом историко-художественных изысканий и музееведения и др. В этот период начинает складываться система музееведческих центров. Издававшиеся ими труды, пособия, методические рекомендации оказали огромное влияние на развитие музейного дела в стране. При всем своем многообразии музееведческая мысль первой трети XX в. представляет определенную целостность, и, что характерно, она оказалась исключительно созвучна нашему времени, чем и объясняется пристальное внимание современных музееологов к работам этого периода.

Жесткий идеологический диктат в музейном деле, наступивший в конце 1920-х гг. и нашедший отражение в ряде теоретических рассуждений участников I Всероссийского музейного съезда 1930 г., не способствовал развитию музееведческой теории. На смену блестящей плеяде интеллигентов, получивших образование и сформировавшихся как

специалисты до революции 1917 г., что обеспечивало музейному делу 1920-х гг. преемственность и высокий профессионализм, в музеи пришло немало людей, подобранных «по классовому принципу», далеких от науки, но готовых проводить в жизнь любые партийные постановления. Взгляд на музей как на «политпросветкомбинат» не мог не тормозить развитие музееведческих исследований в музеях.

Естественно, что в этот период и в последующие годы музееведение «уходит» из музеев. Тем не менее музееведческие исследования проводятся Научно-исследовательским институтом краеведческой и музейной работы (современный Российский институт культурологии), кафедрами вузов, в результате чего разрабатывается теоретико-методологическое обоснование музееведения. В то же время на этом этапе основная часть исследований носит преимущественно практический характер; они нацелены в первую очередь не на решение научных задач, а на разработку методики практической музейной деятельности. Результаты этих исследований доводятся до музеев в виде разного рода методических указаний и инструкций. Позже ряд крупнейших представителей советской музееведческой мысли был репрессирован или незаконно отстранен от дел (Г. Л. Малицкий, Ф. И. Шмит, Н. И. Романов).

Новый этап развития музееведческой мысли в СССР был связан в первую очередь с деятельностью НИИ музееведения (так в дальнейшем назывался вышеобозначенный институт). Созданная в его стенах и вышедшая в свет в 1955 г. книга «Основы советского музееведения» впервые представила последнее в качестве целостной системы знаний. Несмотря на то, что главное внимание уделялось методике, а содержащаяся в этом издании информация сегодня в значительной своей части устарела, нельзя не признавать значения данной работы, авторы которой уже в середине XX в. сумели создать столь серьезный обобщающий труд.

1960–1980-е гг. ознаменовались международными дискуссиями по вопросу о правомочности признания музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины. Особенно важными были дискуссии, проходившие в 1964 г. в ГДР и в 1965 г. в ЧССР. В опубликованных результатах дискуссии 1964 г. обосновывается необходимость включения музееведения в число документальных дисциплин. Эта точка зрения находит дальнейшее развитие в работе И. Ян «Музееведение как научная и учебная дисциплина».

Таким образом, в эти годы происходит обретение музееведением статуса *самостоятельной научной дисципли-*

ны: создаются музееведческие труды, вырабатывается специфический язык музееведения, который закрепляется в словарях, увидевших свет в разных странах, и все активнее используется на международном уровне, получают определение такие важные понятия, как «объект», «предмет», «метод музееведения». Музееведение получает официальное признание (в том числе международное — благодаря ЮНЕСКО) и как самостоятельная отрасль науки, обладающая междисциплинарным характером и развивающаяся уже и вне стен музеев, и как учебная дисциплина. Складывается сеть специальных музееведческих учреждений, музееведы объединяются в профессиональное сообщество.

Следует подчеркнуть, что в это время именно исследователи из СССР и ряда европейских стран внесли основной вклад в конституирование музееведения как науки и разработку его базовых понятий. Среди зарубежных музееведов, наиболее активно участвовавших в разработке представлений о музееведении как о научной дисциплине, необходимо выделить имена И. Бенеша, И. Неуступны, А. Грегоровой (ЧССР), В. Хербста, И. Аве, К. Шрайнера (ГДР), В. Глузинского, З. Жигульского (Польша) и др.

Особо нужно отметить вклад в теоретическое музееведение З. Странского (ЧССР), отстаивавшего самостоятельность музееведения и впервые разработавшего развернутое определение музееведения и ставшие ныне базовыми для этой науки понятия «музейная потребность», «музеальность», «музейная ценность». Во многом благодаря его деятельности ЧССР стала первой страной, где музееведение было включено в реестр научных дисциплин. Однако З. Странский полагал, что к концу XX в. музееведение в целом еще не достигло до уровня научной дисциплины.

Основная заслуга в утверждении музееведения в качестве научной и учебной дисциплины в СССР, в разработке основных его положений, в создании учебного пособия по музееведению и основании кафедры музейного дела в системе Института (ныне Академии) переподготовки работников искусства, культуры и туризма принадлежит А. М. Разгону. В 1960–1980-е гг. свою лепту в разработку музееведческой теории и методологии внесли А. Б. Закс, С. А. Каспаринская, А. Михайловская, Д. А. Равикович. В 1980–1990-е гг. их усилия были продолжены представителями молодого поколения музееведов — М. Б. Гнедовским, В. Ю. Дукельским, М. Е. Каулен, Н. А. Никишиным, А. А. Сундиевой, М. Ю. Юхневич и др.

В 1977 г. Генеральная конференция ИКОМ, проходившая в нашей стране, создала «Международный коми-

тет по музеологии» (ИКОФОМ), осуществляющий координацию теоретических исследований в этой области. Первый номер печатного органа ИКОФОМ журнала «*Museological Working Papers*» был посвящен теме «Музееведение — наука или только практическая работа?». Прикладные аспекты музееведения разрабатывались профильными комитетами ИКОМ, а также профильными международными ассоциациями музеев (архитектурных, музеев науки и техники, театральных музеев и библиотек, музеев истории медицинских наук и многих др.).

На протяжении 1980-х гг. сессии ИКОФОМ проходили практически каждый год. Основной задачей на этом этапе стала инвентаризация и первичная унификация понятийного аппарата музееведения, призванная обеспечить взаимопонимание между исследователями разных стран, без чего не могли быть осуществлены ни координация их работы, ни объединение их усилий. Основные дискуссии развернулись вокруг ключевых представлений о предмете, методе, структуре музееведения, о его месте в системе наук. С 1976 по 1986 гг. шла напряженная работа над музееведческим словарем, результатом которой стал 20-язычный глоссарий. Своеобразным подведением итогов работы музееведов Восточной Европы стал учебник «Музееведение. Музеи исторического профиля» — совместная работа ученых СССР и ГДР, опубликованная в 1988 г.

Несмотря на все сказанное, современное понимание музееведения в разных странах остается разным.

В странах Запада преобладает эмпирический подход к музееведению. Многие западные музееведы не склонны признавать музеологию наукой. Типичным представителем такого подхода в США является В. Бернс, ограничивающий поле музееведения изучением и классификацией музейных предметов и музейных коллекций. Автор отрицает специфичность музейной работы и наличие у нее собственной теоретической основы. В Восточной Европе с отрицанием взгляда на музееведение как научную дисциплину выступает И. Неуступны — исследователь, одним из первых еще в 1950-е гг. рассматривавший в своих трудах проблемы музееведения. С точки зрения Неуступны, у музееведения нет своего специфического предмета и метода, и это не позволяет считать его научной дисциплиной.

Хотя на Западе преобладают разработки по методике конкретных направлений музейной деятельности, в отдельных странах развиваются и теоретические исследования. Среди западных музееведов, внесших наибольший вклад

в развитие этой науки, следует назвать таких исследователей, как Э. Александер (США), Ю. Ромедер (ФРГ), В. Софка (Швеция). Особую известность получила возглавляемая Дж. Льюисом Лейстерская школа в Англии. Всемирную известность получили исследования К. Хадсона, направленные в первую очередь на анализ взаимодействия музея и общества и роли музея в современном мире, разработки теории музейной коммуникации канадского ученого Д. Камерона, публикации французского музееведа Ж.-А. Ривьера по теоретическому обоснованию экомuzeологии. В 1983 г. на Генеральной конференции ИКОМ в Лондоне оформляется в качестве самостоятельного движения «Новая музеология», основные лозунги которой — интеграция музея в окружающую среду, социализация музея. Именно на Западе в последние годы все настойчивее предъявляются требования к музею не просто регистрировать прошлое, но использовать его, с тем чтобы влиять на нынешнее и будущее состояние конкретного общества (концепции «музея-форума» Д. Камерона, «музея без границ»). В публикациях некоторых западных музееведов сегодня звучат тревожные и даже пессимистические нотки по поводу будущего этого института социальной памяти (Э. Эллис, Дж. Пинна, С. Вейль и др.).

Сегодня исследователи говорят о возможности выделения нового, современного, этапа развития музееведения, начавшегося в 1990-е гг. и связанного с анализом процесса внедрения в музейное дело новых технологий — как информационных, так и организационно-управленческих. Однако, существенно влияя на все направления музейной работы и занимая сегодня значительное место в музееведческих исследованиях, эти технологии не изменяют и не должны изменять саму суть музейной деятельности, основные социокультурные функции музея и его миссию в современном обществе.

1.2

Структура, объект, предмет и метод музееведения

Существует целый ряд определений понятия «музееведение».

Основные споры ученых сосредоточены вокруг проблемы наличия у музееведения принципиально важных признаков научной дисциплины: объекта, предмета, метода, языка и структуры. Определение объекта — предмета — метода, состава и структуры музееведения обу-

словлено традициями национальных музееведческих школ, характером и уровнем развития музейного дела, степенью интегрированности музея в социокультурную жизнь общества.

На музей как объект могут быть направлены исследовательские усилия разных научных дисциплин: истории, социологии, педагогики и др., предмет же данной науки выявляется благодаря тому специфическому углу зрения, под которым она рассматривает общий для перечисленных научных дисциплин объект.

Еще в 1950-е гг. И. Неуступны выдвинул положение о разделении музееведения на *специальное* и *общее*. *Специальное музееведение* занимается изучением непосредственно музейных объектов, и поэтому оно связано в первую очередь с профильными дисциплинами: *историческое музееведение* исследует музейные объекты, документирующие процесс развития человеческого общества, *искусствоведческое музееведение* — произведения искусства и их коллекции в музеях, *естественно-научное музееведение* — природные объекты. Поскольку исследовательские усилия любого специального музееведения направлены на объекты, находящиеся в музее, изучение последних имеет свою «музейную» специфику и отличается от исследования тех же объектов в рамках профильных дисциплин. В то же время можно выделить целый обширный круг общих закономерностей, касающихся музея, музейных предметов, музейного дела как отрасли, которые едины для всех музеев и не зависят от того, какие конкретно объекты реальной действительности этот музей собирает и хранит. Эти закономерности изучает *общее музееведение*.

В отношении общего музееведения наиболее часто исследователи пользуются структурой, разработанной З. Странским и с небольшими изменениями представленной в учебнике «Музееведение» 1988 г., а также в последующих изданиях. Согласно этой схеме, *музееведение включает следующие составные части: историю, теорию, музейное источниковедение и прикладное музееведение*.

Все эти составляющие музееведения подробно рассматриваются в соответствующих главах и параграфах данного учебного пособия. В настоящей же главе нас будет в первую очередь интересовать общая теория музееведения, формулирующая базовые понятия этой научной дисциплины, разрабатывающая ее понятийный аппарат, изучающая ее объект, предмет и метод, исследующая проблемы социокультурных функций и классификации музеев.

В определении *объекта музееведения* между исследователями практически не обнаруживается противоречий: *это музей и музейное дело как общественные явления во всех их проявлениях*. Формулировка же определения *предмета музееведения* до сих пор вызывает острые споры. На сегодняшний день в зависимости от той или иной теоретической позиции сложился ряд различных подходов к определению сути музееведческих исследований.

Предметный подход, разрабатывавшийся такими музееведами, как И. Ян, З. Брун, Р. Ланг и др., ставит в центре «интриги» музейный предмет. Именно *изучение функционирования музейного предмета в музее* является, с точки зрения сторонников этого подхода, предметом музееведения как науки. Предметный подход становится все более уязвим сегодня, когда объектами музеефикации являются «невещные» объекты действительности, вплоть до образа жизни. Чрезвычайно трудно, с точки зрения «предметного подхода», изучать такие новые формы музейных учреждений, как, например, экомузеи. В то же время нельзя не отметить, что среди практикующих музейных работников этот подход наиболее популярен и одновременно именно он охватывает наиболее разработанную музееведением область, касающуюся отбора из реальной действительности, изучения, хранения, репрезентации и интерпретации музейных предметов. Попадая в музей (и даже ранее — став «предметами музейного значения»), они приобретают какое-то новое качество, объединяющее их и отличающее от других, «немuseumных» объектов действительности.

Очевидно, что такое свойство не может быть изначально присуще какой бы то ни было категории предметов. Оно возникает в результате особого отношения к этим предметам людей, которые находят в них ценность, не связанную с их утилитарной полезностью. С такой позицией связано появление *аксиологического*, т. е. ценностного подхода, разработанного в первую очередь в трудах чешских музееведов (З. Странский, А. Грегорова). В рамках этого подхода исследуются в первую очередь свойства предметов окружающего мира, определяющие «музейный» интерес к ним человека. В основе научного подхода З. Странского лежит сформулированное им понятие «музейной потребности» — возникшего на определенном этапе исторического развития особого отношения человека к окружающей действительности, заставляющего отбирать, хранить и изучать предметы, документирующие происходящие в природе и обществе процессы.

Институциональный подход предлагает в качестве предмета музееведения рассматривать музей как социальный институт (И. Бенеш, В. Винтер и др.).

Коммуникационный подход рассматривает музей как специфическую коммуникационную систему. Этот подход складывается в ответ на социальную потребность в обращении музеев к массовой аудитории, сформировавшуюся в 1960-е гг., и в настоящее время в музееведческой литературе он является одним из центральных, оказывая влияние на весь объем музееведческого знания. Современным представлениям о музейной коммуникации посвящена специальная глава настоящего пособия.

Утверждение обращенности музея к человеку, к обществу можно назвать важнейшей заслугой коммуникационного подхода.

Языковой подход к объекту и предмету музееведения восходит к музееведческой мысли 1930-х гг., в последние 10 лет разрабатывается Н. А. Никишиным и др. Исследователь предлагает рассматривать музейные предметы прежде всего как знаки и определяет структуру музееведения в соответствии с этим принципиальным положением. В фундаментальные музееведческие исследования включаются исследования внутренней организации языка: теория фондовой работы (музейная лексикология), теория музейной атрибуции (музейная семантика), теория построения экспозиций (музейная грамматика), теория экспозиционных жанров (музейная стилистика) и др. Язык музея рассматривается автором как «носитель особого вида социокультурной информации, инструмент познания и регулятор поведения», что определяет основные социальные функции музея.

Как представляется, в каждом из перечисленных подходов имеется свое рациональное зерно. Поэтому большинство исследователей сегодня высказываются в пользу *интеграции различных подходов*. Комплексный подход был сформулирован З. Странским и А. М. Разгоном, предлагавшими предметом исследования считать круг специфических закономерностей, связанных с процессами, в которых участвует музейный предмет, и общественным функционированием музея как институциональной основы музейного дела.

Учитывая все сказанное, сформулируем наиболее общее, интегрирующее различные подходы определение предмета музееведения. *Предмет музееведения – это специфическая совокупность объективных закономерностей, обнаруживаемых в процессах сохранения, трансляции и генерации социально значимых информации, традиций и*

эмоционально насыщенных образов посредством музейных объектов, иными словами в процессах возникновения, развития и общественного функционирования музея.

Методы музееведения. Ученые, полагающие, что музееведение нельзя считать самостоятельной дисциплиной, в качестве доказательства своей правоты ссылаются в том числе и на отсутствие у музееведения собственного метода. Сторонники же признания музееведения самостоятельной научной дисциплиной полагают, что музееведение как формирующаяся научная дисциплина в настоящее время находится на стадии выработки такового, по необходимости пользуясь пока методами, заимствованными из арсеналов других наук — как гуманитарных, так и естественных. Для *специального музееведения* характерно преимущественное использование методов профильных и вспомогательных исторических дисциплин. *Общее музееведение* применяет самый широкий спектр методов. Среди них методы, применяемые в педагогике, психологии, социологии, естественных науках (например, рентгенография, спектрография и др.), методы полевого исследования, непосредственного наблюдения, различные экспериментальные методы (в том числе исторический эксперимент), метод моделирования и др. Однако в целом они составляют специфическую систему методов, не свойственную ни одной другой научной дисциплине.

Язык музееведения. Наука не может существовать, не выработав своего языка. Для молодой развивающейся науки характерна недостаточная разработанность понятийного аппарата. Сегодня в языке музееведения можно выделить специфические музееведческие понятия (музейный предмет, музейная потребность, музеефикация) и термины, заимствованные из других областей человеческого знания, которые, функционируя в исследовательском поле музееведения, приобретают специфический музееведческий смысл (ср., например, понятие «копия» в музееведении и искусствоведении). Недостаточная проработанность и неуточненность многих терминов приводила к определенным затруднениям в их понимании исследователями разных стран, музееведами и музейными работниками, музееведами и представителями смежных наук. Как уже было сказано, с 1976 по 1986 гг. шла напряженная работа над музееведческим словарем, результатом которой стал 20-язычный глоссарий («*Dictionarium museologicum*», Budapest, 1986). В 1984 г. издается словарь музейных терминов, составленный ведущими советскими музееведами этого времени, работавшими под руководством

Ю. Пищулина. Значительный шаг в отработке музееведческой терминологии был сделан при подготовке Российской музейной энциклопедии.

В то же время следует признать, что язык науки постоянно находится в развитии, и сегодня вновь ощущается настоятельная потребность в составлении музееведческого словаря, который бы отражал состояние науки на начало XXI в.

1.3

Базовые понятия музееведения

В соответствии с тем или иным подходом, специалисты по-разному определяют саму суть музея. Определений последнего существует множество. Приведем два из них, которые можно охарактеризовать как, соответственно, «прагматическое» и «философское».

Согласно определению ИКОМ, музей — это постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, исследованием, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей общества.

С философских позиций музей определяется как исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы культурных и природных объектов, осознаваемых обществом как ценности, подлежащие передаче из поколения в поколение.

Как мы видим, эти определения не противоречат друг другу; различия же между ними обусловлены различными целями, которые соответствуют лежащим в их основании теоретическим позициям.

Важной задачей общей теории музееведения является также определение социальных функций музея. Однако сегодня явственно обнаруживается насущная необходимость определения не только музейных функций, но и более широкого, обладающего философской значимостью понятия «миссия музея». Представляется, что миссия музея в современном мире — это генерирование культуры настоящего и будущего на основе сохранения и актуализации всех элементов наследия.

В последние годы значительная часть музееведческих статей посвящалась проблеме определения *социальных функций музея*, которые определяются общественным его назначением, ориентацией музейной деятельности на удовлетворение общественной потребности, на выполнение «социального заказа». К определению социальных функций музея исследователи также подходят с разных точек зрения: с позиций философии, культурологии, социологии и т. д. Отсюда множественность взглядов на эту проблему. Некоторые исследователи сужают число выделяемых функций до двух, другие расширяют этот круг, перечисляя до 6–7 функций. Сталкиваясь с различными точками зрения в музееведческой литературе, читатель может посчитать эти взгляды крайне противоречивыми. Попытаемся разобраться, так ли это на самом деле.

Зарубежное и российское музееведение традиционно выделяют две основные социальные функции музея — *документирования* и *образовательно-воспитательную*. А. М. Разгон выделил четыре основные функции: *документирования, охранную, исследовательскую и образовательно-воспитательную*. Многие исследователи дополняют эти функции рядом других, расширяя таким образом понимание социокультурных функций музея. Так, выделяют *аксиологическую* (ценностную, т. е. нацеленную на формирование в обществе ценностных критериев и установок), *эстетическую, информационную, функцию социализации личности* и др. В связи с опередившейся в 1980-е гг. ориентацией музеев на организацию досуга населения, Д. А. Равикович предложила выделить *рекреационную* функцию. ИКОМ включил в перечень социальных функций музея *хранение, экспонирование, воспитание, обучение и наслаждение*.

Однако весь этот многообразный спектр является, по сути, производным от двух основных уже названных функций — документирования и образовательно-воспитательной. Так, документирование предполагает хранение и исследование источников, а формирование ценностных установок и проведение досуга понимается как часть воспитания личности и т. д. Таким образом, многообразие взглядов отражает не противоречивость подходов к определению функций музея, а стремление исследователя к большей детализации в ходе их описания.

Функция документирования реализуется через отражение процессов развития природы и общества посредством сбора и сохранения специфических документов — музейных предметов. Эта функция связана с обязательным сбережени-

ем музейных источников, т. е. с *охранной функцией*, и с их изучением, т. е. с *исследовательской функцией*. *Образовательно-воспитательная функция* реализуется через использование информационных и экспрессивных свойств музейных предметов для удовлетворения познавательных, культурных и других потребностей общества.

Однако в связи с утверждением коммуникационного подхода в музееведении наметилась тенденция определить третью из основных функций музея — *коммуникационную*. Под коммуникационной понимают функцию удовлетворения духовных потребностей людей в общении с культурным наследием, с иными эпохами и культурами, а также с другими людьми. Сегодня существует точка зрения, в соответствии с которой музей способен сыграть важную роль в преодолении прогнозируемого коммуникационного кризиса, способствовать восстановлению взаимопонимания между поколениями, культурами, конфессиями, помочь найти собственное место в истории человечества. Производной от коммуникативной можно считать *репрезентативную* функцию музея, представляющего историю и культуру данного человеческого сообщества другим сообществам.

Классификация музеев — один из важных вопросов музееведения, практически первый вопрос, с которого началась научная рефлексия по поводу феномена музея.

В классификации музеев находит отражение тот факт, что определенные классы (разряды) музеев обладают специфическими особенностями, чертами и свойствами. Их соответствующее упорядочивание помогает музееведам в оптимальной организации научно-исследовательского процесса, музейным работникам — в ориентации в многообразном музейном мире, а управленцам — в регулировании процессов, протекающих в музейном деле. Всеобъемлющей классификации музеев не существует. Целый ряд существующих классификационных подходов определяется целями, для достижения которых предлагается та или иная группировка музеев, учитывающая их существенные признаки. Подробно проблема классификации будет рассмотрена в параграфе 2.3 раздела I настоящего пособия.

1.4

Музееведение в системе наук

Определяя место музееведения в системе наук, исследователи сталкиваются с трудностями при попытке отнесения этой научной дисциплины к наукам общественным,

естественным или техническим. Поскольку музеи собирают, хранят и изучают объекты, документирующие самый широкий круг явлений, которые относятся к жизни природы и общества, исследователи констатируют связь музееведения со всеми тремя группами научных дисциплин. Однако в первую очередь это касается специального музееведения, тесно связанного с профильными дисциплинами. Специальное музееведение, представленное профильными научными дисциплинами, связано с широким кругом общественных, естественных и технических наук. Эта связь основана на том, что один и тот же предмет может выступать объектом изучения как музееведения (в качестве музейного предмета), так и соответствующей научной дисциплины. Общее же музееведение, изучающее проблемы генезиса и развития музейной потребности, передачи семантической и эмоционально насыщенной информации посредством музейных предметов и функционирования музея в обществе на разных исторических этапах, исследователи склонны относить к общественным или культурологическим наукам. К примеру, хотя А. М. Разгон, указывая на связи музееведения с другими научными дисциплинами, и подчеркивал междисциплинарный характер этих связей, благодаря существованию которых, по его мнению, происходит объединение присущих этим дисциплинам черт и возникает новое качество, он тем не менее считал общее музееведение общественной наукой.

Помимо истории, музееведение теснейшим образом связано с философией. На основе соприкосновения музееведения с педагогикой, социологией и источниковедением возникают такие пограничные дисциплины, как *музейная педагогика*, *музейная социология* и *музейное источниковедение*. Несомненна близость музееведения к научным дисциплинам, изучающим закономерности документальной деятельности и документ как источник информации. Имеются в виду *документалистика*, *архиво-* и *библиотековедение*, *источниковедение* ряда научных дисциплин. Как и перед этими дисциплинами, перед музееведением стоит задача извлечения нужной информации из музейного предмета. Спецификой и методами процесса получения этой информации занимается *музейное источниковедение*, разрабатывающее теорию, методологию и методику выявления, изучения и использования музейных предметов и музейных коллекций.

В последние годы сложилось мнение, что сегодня на первый план с достаточной определенностью выдвигается культурологический характер музееведения. Уже А. М. Разгон рассматривал историю музеев как составную часть разви-

тия культуры. А. А. Сундиева разрабатывает проблему генезиса музея в рамках понятия «культурная форма». Анализ развития музея как оптимальной культурной формы для собирания, интерпретации и хранения культурного опыта дал возможность разработать и обосновать научную периодизацию музейного дела в России и объяснить многообразие исторических и существующих форм музейных учреждений. На рубеже нового тысячелетия Н. А. Томилов дал определение музееведения как культурологической дисциплины.

Таким образом, сегодня музееведение рассматривается в качестве гуманитарной науки, находящейся в тесных взаимоотношениях с науками общественными, а также естественными и техническими. Музееведение заимствует у них некоторые методы, элементы понятийного аппарата (языка), адаптируя их к решению своих собственных задач.

Одно из последних, наиболее полно отражающих современные представления о сути музееведения определений, которое дано в Российской музейной энциклопедии (2001), звучит следующим образом: *«Музееведение (музеология) — научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порожденный им феномен музея, исследующая процессы сохранения и передачи социальной информации посредством музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности»*.

1.5

Направления научно-исследовательской деятельности музея

С разделением музееведения на общее и специальное связаны два направления, в рамках которых протекает научно-исследовательская работа музеев, являющаяся основой функционирования музея, одним из необходимых условий его существования.

Первое направление исследовательской работы — изучение музейных объектов (музейных предметов, их коллекций и собраний, недвижимых памятников, среды, материальных объектов наследия) — связано с профильными науками, источниковый материал которых представлен в музее: историей, этнографией, археологией, геологией, биологией, искусствоведением и т. д. Научно-исследовательская работа в музее, как и в других научных учреждениях, определяется направлениями, характерными для современного состояния соответствующих отраслей науки. Музейные иссле-

дования по научным дисциплинам, как правило, предполагают возможность дальнейшего использования их результатов в музейной работе.

История развития музеев позволяет проследить постоянную связь данных исследований с профильными отраслями науки. На разных этапах этого развития музейные собрания становились базовой основой для фундаментальных и прикладных исследований, проводимых в целом ряде областей науки; в музеях работали крупные ученые, в их стенах делались важные для науки открытия, создавались фундаментальные труды. Наиболее очевидна связь с наукой музеев научно-исследовательских институтов и вузов, таких как, к примеру, музеи Академии наук, Московского, Казанского, Томского, Новосибирского и других государственных университетов. Такие крупнейшие музеи, как Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный исторический музей, Политехнический музей, Государственный музей-заповедник «Московский Кремль», Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Третьяковская галерея и др., всегда были крупными центрами исследований, проводимых в рамках соответствующих отраслей научного знания. Многие музеи являются основными научно-исследовательскими центрами для своей территории. В системе Академии наук был создан ряд литературно-мемориальных музеев, получивших статус центров по соответствующим разделам литературоведения (музеи А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. М. Горького). Некоторые мемориальные музеи представляют собой единственные или ведущие учреждения, в которых в полном объеме ведутся исследования жизни и деятельности той или иной выдающейся личности, изучается какое-либо конкретное событие. К их числу можно отнести, к примеру, Музей-заповедник Л. Н. Толстого «Ясная поляна», Мемориальный музей А. Н. Скрябина. Однако и в небольших музеях достаточно возможностей для организации важной и творческой исследовательской работы в разных областях знания. Можно также констатировать, что ныне, как это было и в дореволюционные годы, во многих музеях трудятся ученые, имеющие научные степени и звания.

Второе направление — *музееведческие исследования* — является общим для всех музеев и развивается непосредственно на базе музееведения и смежных с ним дисциплин (социология, педагогика, психология). Исследования, проводимые в рамках этого направления, охватывают области документирования, тезаврирования, коммуникации, истории и историографии. К группе музееведческих исследо-

ваний относятся общетеоретические музееведческие исследования, исследования истории развития музейного дела, музеев разных видов и групп, территорий, отдельных музеев; разработка концепций музеев и отдельных направлений музейной деятельности — проблем обеспечения физической сохранности музейных коллекций, форм и методов культурно-образовательной деятельности, научное проектирование экспозиций и выставок, социологическое изучение музейной аудитории.

Одно из самых важных направлений научно-исследовательской деятельности музея — *разработка концепции музея*, которая должна включать все функциональные характеристики, соответствующие отдельным направлениям. Исследовательский аспект комплектования является фундаментом формирования музейного собрания, а научный подход к комплектованию должен обеспечить в будущем развитие всего музейного организма. Разработка критериев отбора материалов в фондовое собрание с целью документирования процесса исторического, природного, культурного развития осуществляется в соответствии с целью и задачами конкретного музея. Исследовательская работа с музейными фондами сосредоточена в первую очередь на изучении музейных предметов и коллекций и раскрытии их научного, исторического, художественного значения.

Особым направлением исследовательской работы с фондами является также разработка научных основ сохранности музейных предметов. Главное направление исследовательской работы в экспозиционной сфере — создание научной документации экспозиции или выставки (научное проектирование). В культурно-образовательной работе присутствует ряд аспектов исследовательской работы, которые создают основу для развития этой динамичной сферы музейной деятельности. Учитывая особенности современного развития музея, когда происходит усиление взаимодействия музея и общества, особенно актуальными становятся проблемы изучения музейного посетителя, которым занимается музейная социология.

В рамках одного музея существует взаимодействие между научно-исследовательской работой первого и второго направлений. С одной стороны, учитывается все то новое, что происходит в профильных науках, источниковый материал которых хранится в музее. С другой стороны, все достижения и открытия в области профильных исследований находят преломление в исследованиях музееведческих, проводимых по всем направлениям музейной деятельности.

Музееведческие научные и учебные центры

Со становлением музееведения как учебной и научной дисциплины связано складывание системы музееведческих исследовательских и учебных центров.

В настоящее время в России существует находящаяся в процессе становления система музееведческих учебных центров, которая развивается в двух основных направлениях: базовое музееведческое образование и дополнительная профессиональная подготовка.

Базовое высшее музееведческое образование у нас в стране представлено музееведческими отделениями и кафедрами ряда вузов: Российского государственного гуманитарного университета, Московского государственного университета культуры и искусств, Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства и др. Активное создание музееведческих кафедр в разных вузах происходило в 1980–1990-е гг., когда проблему становления музейной профессии стали увязывать с утверждением статуса музееведения как научной и учебной дисциплины.

Выпускники этих кафедр получают гуманитарное образование, ориентированное на музееведение. Курс музееведения преподается студентам университетов и институтов культуры в многих городах Российской Федерации (Москва, Санкт-Петербург, Ярославль, Омск, Екатеринбург, Кемерово, Барнаул, Петрозаводск и др.). Значительная часть учебного плана посвящена не только теоретическим, но и практическим занятиям в музеях.

Система дополнительной профессиональной переподготовки и повышения квалификации ориентирована прежде всего на специалистов, уже работающих в музеях и имеющих высшее (иногда среднее профессиональное), но не музееведческое образование. Созданная в 1989 г. по инициативе А. М. Разгона в структуре Института (ныне Академии) переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ), кафедра музейного дела является главным центром повышения квалификации и переподготовки музейных работников России. При краевых, областных управлениях культуры функционируют курсы повышения квалификации работников культуры, в том числе и музейных специалистов. В проведении занятий, разработке программ участвуют специалисты музеев, вузов, исследовательских организаций региона. Для обеспечения высокого уровня преподавания музееведения приглашают специалистов из музееведческих образовательных центров других регионов, главным образом

из Москвы и Санкт-Петербурга. Практикуется организация семинаров, стажировок, мастер-классов, мастерских на базе крупных национальных, а также краевых и областных музеев. В течение многих лет принимает музейных специалистов и музееведов из разных стран международная Музеологическая школа в Брно. Работа созданной при кафедре музейного дела АПРИКТ Международной музеологической студии ориентирована прежде всего на музейных работников стран СНГ и Балтии, которые в течение длительного времени находились в едином государстве, в одном культурном пространстве.

Большое значение для реализации научного потенциала музееведения имеет аспирантура. С 1982 г. функционирует докторский диссертационный совет в Российском институте культурологии (ранее НИИ культуры). Музейные диссертации по специальности «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» защищают в Российском государственном гуманитарном университете, Санкт-Петербургской академии культуры, в других институтах и университетах. Крупные образовательные центры одновременно являются и исследовательскими музееведческими центрами.

Музееведческие центры — это организации и учреждения, осуществляющие научно-исследовательскую деятельность в области музееведения. Их становление и развитие находится в самой тесной и непосредственной связи с развитием музееведения и музеев. В разных странах содержание их деятельности обнаруживает специфику, которая определяется тем, какой смысл вкладывается в понятие «музеология» в данной стране.

Как уже отмечалось выше, в большинстве стран Запада музееведение рассматривается исключительно как прикладная дисциплина. С этим связано численное преобладание в мире музееведческих центров, исследования которых носят прикладной характер и касаются главным образом вопросов методики и техники музейного дела. Представление о музееведении как о науке, имеющей собственные объект, предмет и структуру, развивалось главным образом в СССР и странах Восточной Европы, поэтому общетеоретические изыскания занимали и продолжают занимать существенное место в деятельности музееведческих центров стран, относящихся именно к этому региону. Теорией музееведения занимаются также специалисты в ряде крупных западных центров.

Одним из всемирно признанных музейных центров является Лейстерская школа в Великобритании. Пер-

вый факультет музейного дела в Великобритании был открыт в 1966 г. в Лейстерском университете, завоевавшем в дальнейшем авторитет одного из крупнейших учебных и исследовательских центров. В программе этого факультета предусмотрены не только теоретические занятия, но обеспечивается также получение практического опыта. На факультете преподается общее музееведение, а также одно из специальных музееведений. На основанной Л. Синглтоном кафедре музееведения разработана многоуровневая подготовка музейных специалистов, а также действует аспирантура. В 1970–1980-е гг. сформировалась получившая в дальнейшем широкую известность своими музееведческими изысканиями Кельнская школа.

Музееведческие центры могут быть самостоятельными либо существовать при каких-то организациях и учреждениях (музеях, институтах и т. д.). Наиболее известные музееведческие центры мира — Институт музееведения в Берлине (ФРГ), Отдел музеологии при парижском Музее естественной истории (Франция), Кабинет музееведения при Словацком национальном музее в Братиславе (Словакия), кафедра музеологии Пражского университета и Центральный кабинет музееведения Национального музея в Праге (Чехия), Центр музейной прикладной науки для археологии при Пенсильванском университете (США).

Музееведческие центры активно создаются и функционируют в целом ряде развивающихся стран: Центр музееведения при Федеральном департаменте древностей в Нигерии, школа музеологии при Дирекции музеев и памятников Кубы, школы и институты музеологии в Бразилии и Аргентине и др. В разработке прикладных проблем специальных музееведений активное участие принимают профильные комитеты ИКОМ и международные ассоциации музеев, созданные по профильному принципу.

В России исследования музееведческой направленности проводились с конца XIX в. на базе Московского археологического общества (МАО) и ряда крупных музеев. С 1918 по 1933 гг. действовал Отдел теоретического музееведения Государственного исторического музея, в центре внимания которого находились теоретические проблемы музееведения.

В 1920-х — начале 1930-х гг. в нашей стране предпринимаются попытки создания музееведческого центра, который мог бы координировать музееведческие исследования и решать вопросы подготовки музейных кадров в масштабах Российской Федерации. Однако первые созданные с этой це-

люю учреждения оказались нежизнеспособными. Всего один год просуществовал созданный в 1919 г. Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения. Деятельность учрежденного в 1932 г. в Ленинграде Института музееведения была свернута в 1933 г.

В 1932 г. был создан Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой работы. Вскоре он становится ведущим музееведческим центром страны и с 1937 г. реорганизуется в Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы, а в 1955 г. — в НИИ музееведения (с 1968 г. — НИИ культуры, ныне Российский институт культурологии — РИК). Эту позицию институт занимает и поныне. Его сотрудниками разрабатывается широкий спектр музееведческих проблем как теоретического, так и прикладного характера. Труды сотрудников института, опубликованные ими монографические работы составляют самую представительную в России совокупность музееведческих исследований. Сегодня фундаментальные исследования по проблемам общего музееведения проводит также Омский филиал РИК.

В 1978 г. была создана Лаборатория музееведения Музея Революции, ставшая крупным центром общетеоретических исследований в области музейного дела. Особой известностью среди музееведов пользуются ее публикации по терминологическим проблемам музееведения, истории музееведческой мысли, теории музейного предмета, методике работы музеев по комплектованию и презентации материалов, относящихся к современности.

Ряд крупных музеев, ведущих научно-исследовательскую деятельность в сфере как специального, так и общего музееведения, может также быть отнесен к музееведческим центрам. Крупным музееведческим центром, осуществляющим методическое руководство в отношении музеев исторического профиля, является Государственный исторический музей. Музейно-педагогическими исследованиями известен Государственный Русский музей, серьезные научные исследования по теории музеефикации историко-культурных и природных объектов осуществляет Государственный историко-культурный музей-заповедник «Томская писаница».

□ □ □

Какие проблемы волнуют музееведов сегодня?

В последнее десятилетие XX в. наметилось некоторое снижение внимания к общетеоретическим вопросам. В значительной степени это было связано с переходом цело-

го ряда ведущих музеологов стран СНГ и Восточной Европы от рассмотрения вопросов теории к решению жизненно важных проблем экономического и управленческого характера.

Современный этап развития музееведения связан с отмечавшимся многими исследователями новым характером *взаимоотношений музея и музееведения*. Осмысление происходящего представляется чрезвычайно важным для понимания отдельных этапов развития молодой науки, ее роли в сохранении исторической памяти и открывающихся благодаря ее достижениям перспектив.

Наблюдаемое сегодня соединение музееведческой теории и практики происходит на новом уровне. Музееведческие исследования и музееведческое образование оказываются все в большей степени востребованными музейной практикой. Музееведческие исследования вернулись в музеи, а традиционно разрабатывавшие теоретическое направление учреждения, как, например, Российский институт культурологии, все больше внимания уделяют разработкам практической направленности. Это объясняется, во-первых, тем, что с каждым днем расширяется сфера музейной деятельности, предполагающая применение специальных музееведческих знаний; во-вторых, развивается система музееведческого образования. Третий фактор связан с изменениями, происходящими в самих музеях. Приобретенная музеями за последнее десятилетие самостоятельность обусловила их стремление не просто к высокому профессионализму, но и к выработке собственной стратегии развития. Музейные коллективы нуждаются в систематизации профессиональных знаний с целью использования их в качестве базы для самостоятельных исследований и дальнейшего развития. Музеи все активнее включают в обсуждение музеологических проблем, активно сотрудничают с вузами и научно-исследовательскими центрами.

Какое место занимает музей в обществе? Сохранится ли этот институт социальной памяти в будущем и в каком направлении происходит его трансформация? На эти и многие другие актуальные вопросы ищут сегодня ответ музееведы и музейные работники.

Литература

Музееведение. Вопросы теории и методики: Сб. науч. тр. М., 1987.

Музееведение. Музеи исторического профиля. Учеб. пособие / Под ред. К. Левыкина и В. Хербста. М., 1988.

- Музееведение России в первой трети XX века. М., 1997.
- Музеи мира. М., 1991.
- Музей и современность: Сб. науч. тр. М., 1986.
- Музейное дело России. М., 2003.
- Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: Сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1989.
- Разгон А. М. Общеуоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран // Музейное дело и охрана памятников. Вып. 1. М., 1984.
- Российская музейная энциклопедия. М., 2001.
- Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1986.
- Сотникова С. И. Музеология. М., 2004.
- Сундиева А. А. Музей как культурная форма // Типология и типы культур: разнообразие подходов. Москва, 2000.
- Томилов Н. А. Музееведение, его периодизация и основные понятия // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. Омск. 1998. № 6. С. 52–64.
- Томилов Н. А. Музееведение (музеология): определение как научной дисциплины // Культурологические исследования в Сибири. 2001. № 2 (6).
- Федоров Н. Ф. Из философского наследия (Музей и культура). М., 1995.
- Шмит Ф. И. Музейное дело. М., 1929.

Проблема музейного предмета — одна из центральных в музееведении. За период 1960–1980-х гг. музееведами разных стран ей было посвящено свыше 600 статей. Такое повышенное внимание связано с тем, что без музейных предметов не может быть и самого музея как института социальной памяти. Стремление понять то особое, не связанное с практической полезностью или материальной ценностью, свойство объектов реальной действительности, которое заставляет одних людей из поколения в поколение самоотверженно собирать и хранить их, а других — нескончаемой вереницей тянуться в музеи, чтобы их увидеть, подвигает исследователей на поиски трудноуловимой сущности музейного предмета.

2.1

Историография музейного предмета

Представление о музейном предмете формировалось постепенно и на разных этапах было связано с развитием музейной потребности и социальных функций музея.

Длительное время для обозначения объектов, составляющих музейные собрания, не существовало единого термина. С этой целью использовались перечисления названий разных их типов и видов (картины, скульптуры, «натуралии», инструменты, «диловины», минералы и т. п.). В работе Й. Д. Майора 1674 г. содержатся рассуждения о хранящихся в музее предметах и выделяются такие их свойства, как «истинность» и способность долго сохраняться. В период распространения кунсткамер в качестве важных свойств объектов, хранившихся в музеях, выступали «редкость», «куриозность», «диловинность» и появлялись первые

обобщающие их определения, как, например, «произведения природы и человека». В XIX в. в связи с дифференциацией наук и специализацией музейных коллекций обозначение музейных предметов приводится все в большее соответствие с терминологией той или иной научной дисциплины.

В XIX в. постепенно начинают формироваться понятия, обобщающие многообразие накопленных музеями сокровищ. Для исторических и археологических коллекций на этом этапе чаще других употребляется такой обобщающий термин, как «древности», а для естественно-научных — «натуральные образцы».

В статье «Музей, его смысл и назначение» Н. Ф. Федоров затронул глубокие философские проблемы, связанные с музейными предметами и их социальными функциями. «Музей и с предметной стороны есть (совокупность лиц), само человечество в его книжном и вообще вещественном выражении; т. е. музей есть собор живущих сынов с учеными во главе, собирающий произведения умерших людей, отцов. Деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших по их произведениям...».

Ф. И. Шмит в своей работе 1929 г. «Музейное дело. Вопросы экспозиции» употребляет по отношению к хранящимся в музеях предметам выражения «музейные вещи», «материалы». Утверждая, что главным в музее является человек, ради которого вещи выставляются, он одним из первых заговорил о музейных предметах как знаках коммуникационной системы, родственной тексту: «...музей должен быть книгой, в которой, только не словами, а вещами — излагаются мысли, которые интересны и нужны посетителю». Развивая представление о «музейной вещи», советский музейевед уже в то время фактически отстаивал право посетителей на получение в музее удовольствия просто от созерцания собранных в нем предметов.

На I Всероссийском музейном съезде, состоявшемся в 1930 г., обозначилась опасная для всего музейного дела тенденция принижать значение музейного предмета. Съезд провозгласил в качестве задачи музейев *показ не вещей, но процессов*. Закрепив уже сформированное к тому времени представление о музее как о политико-пропагандистском учреждении и объявив музей «политпросветкомбинатом», призвав к борьбе с «вещевым фетишизмом» и сведя к минимуму объем научно-исследовательской работы в большинстве музейев, отодвинув на задний план проблемы комплектования полноценных коллекций и удалив

значительное число подлинников из экспозиций, лидеры музейного дела 1930-х гг. существенно затормозили процесс осмысления самого понятия музейного предмета. Повторное обращение к этой теме состоялось уже после Великой Отечественной войны.

В 1955 г. в «Основах советского музееведения» авторы пользуются уже утвердившимся в музейной практике термином «*музейный предмет*». Подвергая критике положения I Всероссийского музейного съезда, именно предмет, обусловливающий возможность чувственного познания, они вновь провозглашают основой специфики музея как социального института. Для «реабилитации» значения музейного предмета авторы апеллируют к марксистско-ленинской теории познания. Характерно, что в этом издании музейный предмет рассматривается исключительно как *источник*. «Критерием оценки предметов в процессе их собирания и отбора... — говорится здесь, — должна являться их пригодность служить доказательством (подтверждением) каких-либо существенных фактов, т. е. быть важными первоисточниками знаний». Подчеркивается, что музейные предметы дают возможность «получения непосредственного опыта, чувственного познания». Музейный предмет, согласно представлениям тех лет, — это первоисточник знаний и непосредственный объект познания. Таким образом, ценность музейных предметов определяется в эти годы прежде всего *степенью их информативности*, а группируются они в соответствии с классификацией, принятой в источниковедении и подразделяющей их на источники вещественные, изобразительные и письменные. В то же время музейное значение предмета связывалось с его «необычностью или... с исчезновением подобных предметов», т. е. с уникальностью. Исключительно важным представляется тот факт, что в цитируемом капитальном труде подлинные музейные предметы вновь были провозглашены *основой всех видов музейной деятельности*.

В 1960–1980-х гг., на фоне «музейного бума», развития экспозиционного проектирования и постепенного признания рекреационной функции в качестве одной из социальных функций музея, утверждается отношение к музейному предмету как к источнику эмоций и ассоциаций. Уже в 1964 г. в книге А. И. Михайловской «Музейная экспозиция» наряду с подтверждением необходимости строить экспозицию на основе «подлинных памятников истории, искусства, образцов, взятых из природы», отмечается, что все эти предметы «оказывают большое эмоциональное воздействие на посетителя музея». С 1960-х гг. «музейно-образные» экспозиции

начинают строиться с учетом в первую очередь образного начала, полисемантичности музейных предметов, способности их оказывать воздействие на эмоциональную сферу человеческой личности.

В 1970–1980-е гг., в период бурного становления музееведения как научной дисциплины, и советские, и зарубежные музееведы ведут поиски определения того особого свойства, названного «музеальностью», или «музейностью», которое, по сути, и заставляет воспринимать объект реальной действительности как музейный предмет.

В российском музееведении последних десятилетий XX в. проблемы, связанные с музейным предметом, его свойствами и функциями, наиболее подробно разрабатывались в 1970–1980-е гг. В. Ю. Дукельским, В. В. Кондратьевым, Н. А. Никишиным, Л. Т. Сафразьяном, В. М. Суриновым, А. М. Разгоном. Исследования В. М. Суринова, Г. С. Кнабе и Л. Т. Сафразьяна, Н. Г. Самариной углубляли представления о музейном предмете как историческом источнике. В. М. Суринов смог выявить качественные особенности музейности, раскрыл существенные черты способа кодирования исторической информации в музейном предмете. Работы Л. Т. Сафразьяна уточнили понятия информационного потенциала и информационного поля предмета. С точки зрения «вещеведения» рассматривает музейный предмет в своих трудах Г. С. Кнабе. В. В. Дукельский, М. Е. Кучеренко, В. В. Кондратьев направили исследовательские усилия на всестороннее описание на языке музееведения феномена музейного предмета, определение его свойств, признаков, функций. В исследованиях Н. А. Никишина музейные предметы рассматриваются как знаки и символы — единицы специфического музейного языка.

На рубеже XXI в., продолжая разрабатывать теоретические положения коммуникационного подхода, музееведение вновь обратилось к обсуждению центрального понятия музееведения — понятию музейного предмета. Сегодня объектами музеефикации становятся недвижимые объекты, среда, «неовещественные», «нематериальные» объекты действительности, вплоть до образа жизни. Проблема осмысления этих элементов наследия в качестве музейных объектов и внесения в этой связи изменений в определение такого ключевого понятия музееведения, как музейный предмет, обсуждались в последние годы как отечественными музееведами — сотрудниками Российского института культурологии (Н. А. Томилов, М. Е. Каулен), так и участниками крупных форумов, проводившихся за рубежом.

Музейный предмет, коллекция, фонд, собрание — это основные музееведческие понятия и одновременно основные единицы классификации, учета и хранения музейных ценностей.

Музейный предмет — центральное звено всей музейной деятельности, без которого теряется ее музейная специфика. Согласно определению, данному в 1988 г. А. М. Разгоном, *музейный предмет — это извлеченный из реальной действительности предмет музейного значения, включенный в музейное собрание и способный длительно сохраняться*. Определяя музейный предмет, большинство авторов делает акцент на его подлинности, называет его «аутентичным источником знаний и эмоций»; в ряде определений подчеркивается, что это «движимый объект реальной действительности».

Для понимания сущностных характеристик музейного предмета необходимо обратиться к рассмотрению его свойств, функций и ценности. Однозначного взгляда на свойства, функции и ценности музейного предмета у музееведов нет, и в литературе можно встретить достаточно широкий спектр предлагаемых по этому поводу решений. В то же время практически единогласно музееведы называют три свойства музейных предметов.

Информативность — способность музейного предмета являться источником сведений о явлениях и процессах, происходящих в природе и обществе, характеризовать особенности среды бытования, в которой он находился. Признание этого свойства основано на том, что музейные предметы обладают способностью отражать и воплощать процессы, происходящие в обществе и природе. Важными для понимания природы музейного предмета являются понятия *информационного потенциала и информационного поля предмета*.

Всю совокупность информации, которую несет в себе музейный предмет, принято называть информационным потенциалом. Информационный потенциал музейного предмета складывается из трех основных компонентов: атрибутивных характеристик предмета (размер, вес, цвет, материал и т. п.), информации, зафиксированной предметом как ее носителем (тексты, клейма, изображения, знаки и др.), и, наконец, информации о его происхождении и нахождении в среде бытования, о событиях и лицах, с которыми он был связан, о его семантических и культурных значениях. *Под средой бытования музееведение понимает часть природной или социальной среды, в которой предмет находился до своего поступления в музей и в которой происходило его взаимодействие с людьми и другими предметами*.

Уже выявленную, известную информацию о предмете исследователи называют информационным полем. *Информационное поле всегда меньше информационного потенциала; разницу составляет скрытая информация о предмете.* В процессе все более углубленного непосредственного изучения самого музейного предмета, а также других источников, содержащих прямую и косвенную информацию о нем и среде его бытования, происходит наращивание информационного поля предмета.

В зависимости от способа получения информации информационное поле музейного предмета подразделяется на внешнее и внутреннее. *Под внутренним полем понимается совокупность информации, присущей непосредственно самому предмету и закодированной в нем:* информация о его внешнем виде, материале и способе изготовления, функциональном назначении, надписях и изображениях на нем и т. п. *Информация, относящаяся к среде бытования предмета, а также косвенно с ним связанная, называется внешним информационным полем:* сведения об авторе, владельце, о социальной среде и эпохе, к которой относится данный предмет, об аналогичных объектах, о его связях с другими предметами и историческими событиями и т. п. Оба поля неразрывно соединены друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии.

Информационное поле, будучи тесно связано с предметом, тем не менее может быть «снято» с предмета и существовать автономно от него. Сумма выявленной информации сохраняется даже в случае гибели самого объекта и может стать основой его восстановления. Характерными примерами использования информационных полей с целью реконструкции служат восстановление сожженного в 1918 г. пушкинского дома в усадьбе Михайловское или продолжающееся уже многие годы восстановление легендарной «Янтарной комнаты» Царскосельского дворца, бесследно исчезнувшей в годы Великой Отечественной войны. Сама возможность подобной реконструкции напрямую зависит от объема, точности и достоверности информации, содержащейся в информационном поле. Кроме того, возможность воссоздания зависит от того, насколько «жестко» связана материальная сущность музейного предмета с его информационным полем.

Однако спецификой музея как института социальной памяти является то, что он хранит сами предметы, а не отделенные от них информационные поля. Последние могут фиксироваться на самых разных носителях и храниться в архивах, библиотеках, виртуальном пространстве, однако место их хранения и репрезентации не может считаться музеем.

Поэтому экспозиции, построенные на копийном материале, вызывают столько сомнений по поводу «музейности» их сущности. Тем более не корректными с научной точки зрения являются рассуждения о возможности замены реальных музеев «виртуальными» музеями: последние представляют собой не более чем совокупность снятых с предметов информационных полей, хранящихся на электронных носителях.

Экспрессивность — способность музейного предмета воздействовать на эмоциональную сферу человеческой личности, вызывать эмоции. Экспрессивность музейного предмета может быть обусловлена разными его качествами: древностью, связью с известными именами и событиями, необычностью или, наоборот, узнаваемостью и т. п. В наибольшей степени свойством экспрессивности обладают уникальные и мемориальные предметы, реликвии.

Связь между информативностью и экспрессивностью является сложной и опосредованной. Безусловно, наличие информации о древнем происхождении предмета или о его принадлежности известному историческому деятелю оказывает эмоциональное воздействие на реципиента. Однако источником эмоционального воздействия может являться как наличие информации, так и ее отсутствие.

Рассмотрим следующий пример. В экспозиции Государственного художественного, историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Коломенское» (Москва) представлен часовой механизм из Соловецкого монастыря, изготовленный в 1539 г. мастером Семеном Часовиком. Сама по себе заложенная в предмете информация придает ему значительную музейную ценность и вызывает посетительский интерес к нему как к экспонату. Однако информация о том, что это первый из дошедших до наших дней русских башенных часовых механизмов, сразу же многократно повышает его экспрессивность и привлекает повышенное внимание посетителей. В то же время информационный потенциал памятника значительно превосходит по объему его информационное поле, так как соловецкий механизм сохранился фрагментарно, принцип его действия неизвестен и по этому поводу можно только строить гипотезы. Эта недостаточность информативности является досадной помехой для историка техники. Однако она же, придавая памятнику загадочность, становится источником дополнительного эмоционального воздействия на посетителя, т. е. именно благодаря ей экспрессивность музейного экспоната возрастает. Из этого можно сделать вывод, что экспрессивность предмета нередко самым тесным и противоречивым образом

связана с объемом скрытой в нем информации. Характерным примером может служить получившая первую премию на Красноярском биеннале 1995 г. экспозиция Сургутского музея «Огниво Одина». Она была построена на демонстрации единственного музейного предмета, обнаруженного археологами, происхождение, назначение и семантика которого оставались неизвестными. В качестве научно-вспомогательного материала экспонировались тексты, фотографии, графические реконструкции, представлявшие различные гипотезы, высказанные исследователями по поводу этого предмета. Уровень экспрессивного воздействия экспоната на посетителей оказался чрезвычайно высоким.

Аттрактивность — это способность музейного предмета привлекать внимание, обусловленная его внешними характеристиками. Буквальный перевод термина «аттрактивный» на русский язык — «привлекательный». Высокой степенью аттрактивности обладают, безусловно, произведения искусства. Однако не следует считать, что аттрактивными являются только предметы, обладающие эстетическими достоинствами. Предмет может притягивать внимание своими размерами — гигантскими или крошечными, необычностью форм и даже уродством. На использовании свойства аттрактивности в значительной степени строились экспозиции кунсткамер, представлявшие в первую очередь предметы «куриозные», «диковинные».

Ряд исследователей ограничивается при описании свойств музейных предметов этими тремя, действительно определяющими свойствами. Однако делаются попытки выделить и другие свойства, среди которых наиболее часто называют *репрезентативность* и *ассоциативность*.

Репрезентативность — способность музейного предмета служить образцом, наиболее адекватно представляющим целый ряд аналогичных объектов. Среди множества однотипных предметов музейный работник стремится выбрать тот, который с наибольшей полнотой отражает эпоху, явление, среду.

Уникальность предмета в этом случае может стать качеством, снижающим репрезентативность. Камзол Петра I или ворона-альбинос являются интереснейшими музейными предметами, обладающими повышенной информативностью и экспрессивностью. Однако, желая представить в экспозиции комплект типичной одежды начала XVIII в. или биогруппу, характеризующую природу средней полосы, музейный работник предпочтет рядовой камзол безвестного человека и обычную серую ворону. Уникальные предметы требуют при экспонировании иного контекста. Поэтому исследователи

нередко пишут об оптимальном сочетании в предмете типичного и уникального как важном факторе, обуславливающем значение этого предмета для музейного использования.

Ассоциативность — способность музейного предмета вызывать ассоциации. Прямой связи между информативностью и ассоциативностью, как и между информативностью и репрезентативностью, нет: информативность музейного предмета, обладающего высокой степенью ассоциативности, может быть низкой. Здесь уместно вспомнить, что в процессе музейной коммуникации восприятие музейного предмета всегда зависит не только от присущих ему качеств, но также от социальных и индивидуальных характеристик и от жизненного опыта реципиента. В музее всегда присутствует диахронность — разница во времени между эпохой и культурой, представляемыми музейными предметами, и нашим сегодняшним днем. Информативность и репрезентативность требуют наиболее объективного взгляда на предмет с целью выявления в нем прежде всего отражения ушедшего времени и иной культуры. Ассоциативность же, напротив, требует максимального подключения собственного «я» реципиента, его жизненного и культурного опыта; иными словами, в процессе музейного взаимодействия культуры прошлого и культуры актуальной происходит сдвиг в сторону последней.

На ассоциативности предметов построен экспозиционный комплекс Мемориального музея М. Зощенко (Санкт-Петербург). Художник-экспозиционер создал композицию в виде некоего «чудо-дерева», на ветвях которого расположил бытовые вещи 1930-х гг.: кастрюли, шляпы, патефоны, чайники, очки и т. п. Предметы создают образ, ассоциирующийся с прозой М. Зощенко, чрезвычайно насыщенной бытовыми деталями.

Таким образом, три из названных свойств — экспрессивность, аттрактивность и ассоциативность — характеризуют способность предмета вызывать эмоции, а два — информативность и репрезентативность — способность к отражению действительности. В совокупности эти свойства и дают предмету то трудноопределимое качество, которое принято называть «музейностью», или «музеальностью».

Пытаясь определить понятие музеальности, Л. Сафразьян утверждает, что именно вещевые предметы являются наиболее полным его воплощением, обладают музеальностью в наиболее высокой степени. Для музея как хранителя социальной памяти принципиально важно, чтобы предмет был подлинником, чтобы он сохранял признаки непосред-

ственного участия в историческом процессе. Историческая действительность не только отражается в музейном предмете — она в нем *воплощается*; он сам является частью этой ушедшей исторической действительности, непосредственным свидетелем состояния культуры своей эпохи. Именно это позволяет рассматривать *музейность как особый способ отражения действительности*.

Этой спецификой музейного отношения к предмету объясняется тот факт, что письменный документ, как правило, наименее «музеален». Если информативность документа определяется зафиксированной на нем информацией, то его музеальность характеризуется в первую очередь наличием материального носителя, находящегося в тесной связи с кодированным сообщением и заключающего в себе черты «воплощения».

С этим связано требование *фактурности*, которое выдвигается по отношению к музейному предмету. Считается, что музейный предмет должен иметь совокупность определенных устойчивых признаков (материал, вес, форму, цвет и т. п.), являющихся непосредственным результатом и порождением исторического процесса и позволяющих предмету удерживать достаточно длительное время связь с прошлым. Не обладающие фактурностью объекты просто не могут сохраняться в музее.

Степень выраженности свойств музейного предмета определяет существенную категорию, характеризующую музейный предмет, — *ценность*. В музееведении и памятниковедении принято выделять *научную, историческую, мемориальную и художественную или эстетическую ценность*.

Научная ценность музейного предмета определяется его способностью служить источником информации по той или иной профильной научной дисциплине и связана со свойством информативности. Существует непосредственная связь научной ценности музейного предмета с его информационным потенциалом. Наличие скрытой информации делает предмет особенно привлекательным для исследователя.

Историческая ценность определяется связями предмета с историческими событиями и процессами, с теми отпечатками среды бытования, которые несет на себе предмет. Историческая ценность связана с категорией времени и в первую очередь определяется свойством репрезентативности. Если для общепристорического источниковедения наиболее важной является способность источника отражать исторический процесс, то для музея — способность предмета *воплощать историческую действительность*.

Мемориальная ценность определяется выявленной связью предмета с выдающимся человеком или значительным историческим событием; в отличие от исторической ценности она определяется не атрибутивными свойствами предмета, а подтвержденной историей его происхождения и бытования. Мемориальные предметы в высокой степени обладают свойством экспрессивности.

Эстетическая и художественная ценность предмета определяется его способностью вызывать эстетические переживания и связана со свойствами аттрактивности, экспрессивности и ассоциативности.

Как правило, в музееведческой литературе используется термин «художественная ценность». Однако понятия «эстетическая ценность» и «художественная ценность» не совпадают, так как эстетические переживания способен вызывать не только созданный человеком, но и природный объект, который на этом основании может быть признан обладающим музейной ценностью и включен в музейное собрание (например, часто исходят из эстетической ценности, производя отбор в музейные экспозиции образцов минералов). Эстетической ценностью могут обладать представители животного и растительного мира, памятники науки и техники и т. п. При определенной близости обсуждаемых понятий представляется более корректным различать их и по отношению к произведениям искусства употреблять термин «художественная ценность», поскольку оно включает не только эстетическую ценность произведения искусства, но и представляет собой намного более широкое понятие.

Таким образом, свойства и виды ценности музейного предмета оказываются тесно взаимосвязаны. Если совокупность свойств составляет музеальность предмета, то общей ценностной характеристикой является его *музейная ценность — значимость предмета для музейного использования, являющаяся основным критерием для отбора предмета в музейное собрание.*

В зависимости от ценностных характеристик среди музейных предметов выделяются предметы *уникальные* (уникумы) — единственные в своем роде, обладающие своеобразием и неповторимостью, и *редкие* (раритеты).

Понятию уникальности противопоставляется понятие типичности. *Типичный музейный предмет* в высокой степени обладает признаками, характерными для определенной среды бытования, поэтому ему прежде всего присуще свойство репрезентативности, а *типовой предмет* — это стандартное изделие серийного производства.

Потенциальный музейный предмет, или объект музейного комплектования, еще не изъятый из среды бытования, принято называть *предметом музейного значения*. Предмет музейного значения, еще находясь в среде бытования, обладает музейной ценностью и свойствами музейного предмета. После того как предмет музейного значения изъят из среды бытования и перемещен в специальную, искусственную историко-культурную среду, создаваемую музеем, он утрачивает одни функции и начинает выполнять другие; его информационный потенциал раскрывается, и он, пройдя этапы обработки и будучи включен в музейное собрание, становится музейным предметом.

Помимо понятия «свойство» исследователи оперируют также понятием «*социальные функции музейного предмета*». *Функции характеризуют предмет и в качестве материального носителя предметно-практической деятельности человека, и как социальное явление*. В музееведческой литературе можно встретить различные подходы к разрешению вопроса о функциях. Так, В. В. Кондратьев выделяет *функции моделирования, коммуникационную и научно-информационную*, а классификация, предложенная в 1995 г. М. Е. Кучеренко, включает *генетическую, утилитарно-потребительскую, научно-познавательную, информативную, культурную и историческую функции*. Однако в любом случае очевидно, что все функции предмета тесно переплетены, взаимодействуют друг с другом и, как и свойства, образуют сложную систему.

Генетическая функция — целевое назначение предмета, определенное его создателем. В данном случае имеется в виду конкретное предназначение любого артефакта¹, которым тот наделяется в момент изготовления.

Утилитарно-потребительская функция — цели и формы практического использования предмета в среде бытования. Утилитарно-потребительская функция обусловлена генетической, но может не совпадать с ней и изменяться в процессе пребывания предмета в среде бытования. Например, в этнографических экспедициях музейные работники не раз находили чудесные расписные или резные доски, которыми потомки их создателей закрывали кадки с капустой. Или вспомните стихотворение М. Ю. Лермонтова «Поэт». Выкованный для битвы, кинжал со временем утрачивает изначальное назначение и становится предметом убранства, объектом коллекционного интереса:

1 Артефакт — предмет, изготовленный, сделанный человеком.

Теперь родных ножен, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный.
Игрушкой золотой он блещет на стене —
Увы, бесславный и безвредный!

Находясь в среде бытования, предмет выполняет обе названные функции. При перенесении в музей он, как правило, утрачивает их, сохраняя лишь в отдельных случаях, хотя и не в качестве основных. Например, во многих музыкальных музеях выдающимся исполнителям предоставляется честь играть на уникальных музыкальных инструментах из музейной коллекции, и никому из посетителей не возбраняется смотреться в зеркало, включенное в экспозицию, или определять время по старинным часам. При совместном использовании интерьера храма музеем и церковью иконы воспринимаются как памятники истории и культуры и одновременно служат предметом религиозного поклонения для верующих.

Научно-познавательная функция обусловлена способностью предмета воплощать в своих форме и содержании происходящие в природе и обществе процессы и явления и благодаря этому служить объектом и средством научного познания.

Культурная функция определяется ролью и местом предмета в системе культурных ценностей общества.

Научно-познавательную и культурную функции предмет может выполнять, еще находясь в среде бытования. В музее эти функции приобретают особое значение и становятся основными.

Функция моделирования определяется значением предмета как фрагмента (остатка) исторической действительности. В музее благодаря наличию музейных предметов возможно создание некоей модели ушедшей действительности. Функция моделирования действительности в музее реализуется в процессе создания коллекций, организации экспозиций и выставок. Ни в одной другой социально-культурной сфере невозможно подобного рода воссоздание искусственной культурно-исторической среды, дающей непосредственное чувство сопричастности историческому событию, при помощи реальных предметов.

Коммуникативная функция предмета, включенного в экспозицию, реализуется в процессе контакта его с посетителями музея. Посредством экспонируемых предметов осуществляется общение нашего современника с иными эпохами и культурами других народов, а в определенном смысле — и с теми людьми, которые за этими предметами

стоят (вспомним в связи с этим высказывание Н. Ф. Федорова о том, что под видом старых вещей музей хранит души отошедших в мир иной). С этой функцией музейеведы связывают представление о музейном предмете как звене музейной коммуникации.

2.2

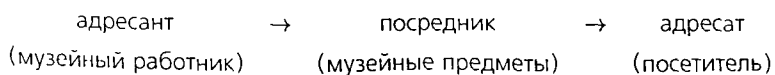
Музейный предмет как основа музейной коммуникации

Музейный предмет является важнейшим звеном музейной коммуникации. Коммуникационный подход, повсеместно господствующий сегодня в музейеведческой литературе, не следует противопоставлять предметному, как это иногда делается. Суть дела заключается в том, что, только будучи преломлен в восприятии и сознании человека, предмет обретает свойство «музейности».

Понятие «коммуникация» принадлежит к числу ключевых общенаучных понятий второй половины XX в. В зарубежной музейеведческой литературе в настоящее время коммуникационный подход является одним из центральных. *Коммуникационный подход есть форма перенесения в музейеведение общенаучных представлений о коммуникации.*

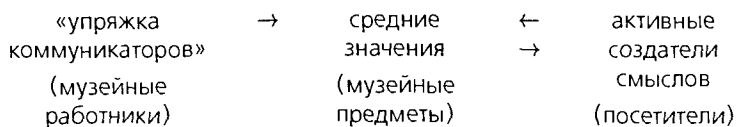
Сторонники коммуникационного подхода совершенно справедливо подчеркивают связь самого понятия «музеальности» с человеком: ведь это качество не является изначально присущим тому или иному предмету; предмет становится «музейным» только в восприятии человека.

Единицей коммуникационного анализа в музейеведении является акт музейной коммуникации. Модель акта музейной коммуникации, предложенная Д. Камероном, выглядит следующим образом:



Попытку исследования механизма музейной коммуникации в экспозиции предприняла английский музеолог А. Хупер-Гринхил в статье «Новая модель коммуникации для музеев». Рассматривая музейную экспозицию как знаковую систему, исследовательница сосредоточила внимание на постоянно происходящем процессе генерирования культурных значений музейных предметов, которые не просто передаются от адресанта к адресату, но и конструируются адресатом с использованием собственного опыта, знаний, конкретного контекста. Вместо модели коммуникации, предложенной

Д. Камероном в 1968 г., А. Хупер-Гринхил предлагает свою интерактивную модель:



В этой модели передача информации в музее выступает как способ установления коммуникации с помощью существующих в культуре кодов. Восприняв сигнал, посетитель-адресат сопоставляет его с набором известных ему значений и выделяет единственное «сообщение». Этот процесс всегда детерминирован не только самим сигналом и имеющимися в культуре кодами, но и информационным багажом, личным опытом, системой ценностей, а также иными подобного рода характеристиками, которые отличают адресата, и даже его настроением в момент восприятия. Вычленив те смыслы, которые содержатся в музейных предметах, посетитель сам активно включается в процесс смыслообразования. Экспозиция выступает как динамичная система, постоянно продуцирующая и передающая новые смыслы. Схема объясняет возможность разного восприятия одной и той же экспозиции даже одним и тем же посетителем.

Для того чтобы коммуникация состоялась и была успешной, посетитель должен извлечь из совокупности музейных предметов достаточный объем тех смыслов, которые были заложены в экспозицию музейщиками-коммуникаторами. Задача установления контакта с посетителем в первую очередь решается с помощью точного выбора музейных предметов, определения их количества, сочетания их друг с другом, подбора приемов, используемых при построении экспозиции, учета соответствующего контекста, соблюдения корректности сообщенной информации.

В рамках коммуникационного подхода целый ряд исследователей стремится рассматривать музейные предметы как некие знаки — *единицы специфического музейного языка*. Комбинации специфических знаков — музейных предметов (в первую очередь вещественных) — лежат в основе построения музейной экспозиции.

2.3

Классификация музейных предметов

Музейные предметы принято классифицировать по типам, разделяя в зависимости от способа фиксации информации на *письменные, вещевые* (вещественные), *изобрази-*

тельные, кино-, фото- и фоноисточники (подробнее об этом см. главу 3 «Музейное источниковедение»). Следующей единицей классификации музейных предметов выступает *вид*, который определяется на основании общих существенных признаков (материал, техника, функциональное назначение и др.). Так, предметы, относящиеся к типу вещественных источников, будут подразделяться по материалу (дерево, металл, стекло, керамика, ткань, кожа и т. д.), по функциональному назначению (культовые предметы, оружие, орудия труда, одежда и т. д.). В рамках одного вида выделяют разновидности: например, вид «керамика» подразделяется на грубую керамику, фаянс, фарфор. Более мелкими классификационными единицами являются *группы*, например: вид — металл, подвид — цветной металл, группа — медь.

Разные типы музейных предметов в разной степени обладают теми или иными свойствами.

Особое значение приобретает анализ свойств музейных предметов при их включении в экспозицию, когда музейные предметы становятся *экспонатами*. Любой музейный предмет полисемантичен, и от того, какое из его значений планирует выявить экспозиционер, зависит принцип его включения в экспозицию и выбор экспозиционных приемов. Практически большинство экспозиционных приемов направлено на выявление тех или иных свойств музейных предметов. Так, раскрытие заложенной в предмете «скрытой» информации требует дополнительных экспозиционных средств, а низкая аттрактивность важного для экспозиционного комплекса экспоната инициирует поиск экспозиционных приемов, повышающих внешнюю привлекательность: создание вокруг экспоната разреженного пространства, выделение его цветом, светом, формой оборудования, помещение его в комплексе с другими предметами, которые будут выгодно оттенять главный, не конкурируя с ним, и т. д. Высокая степень информативности свойственна письменным источникам; при этом большинство документов обладает низкой аттрактивностью. Прием «взаимного документирования», когда письменный документ становится центром разнотипного комплекса, а помещенные изобразительные и вещевые источники иллюстрируют и как бы «овеществляют» содержание документа, является одним из наиболее применимых при экспонировании таких музейных предметов.

Вещественные источники могут обладать значительной аттрактивностью и информативностью, однако информативность предмета может быть полностью скрыта от глаз непрофессионала. Демонстрация таких предметов без «му-

зейных посредников» — научно-вспомогательных материалов, текстов и т. д., раскрывающих информационный потенциал, значительно обедняет их восприятие. Суть проблемы заключается в том, что все то, что касается внешнего информационного поля предмета, является результатом научного исследования и во внешних признаках предмета не проявляется. Как правило, без дополнительных средств — текстов, научно-вспомогательных материалов — большая часть информационного потенциала вещи остается не выявленной. Отсюда следует вывод о необходимости перевода заключенной в вещевом источнике информации в вербальную форму аннотации.

2.4

Воспроизведения музейных предметов

Как уже говорилось, определяющим признаком музейного предмета является его подлинность. Однако в музейной практике нередко возникает необходимость *воспроизвести музейный предмет*. Воспроизведения музейных предметов, выполненные с целью демонстрации в экспозиции в случае невозможности или нежелательности экспонирования подлинника, подразделяются на *копии, репродукции, макеты, модели, муляжи, слепки, голограммы*. Как правило, все они включаются в фонд научно-вспомогательных материалов. В отдельных случаях точное воспроизведение недоступного или утраченного музейного предмета приобретает статус так называемого «вторичного оригинала» и может быть включено в основной фонд музея. Предполагается, что такой предмет должен и способен выполнять функцию первоисточника.

«*Воспроизведение*» — наиболее общее, родовое понятие, используемое в музееведении. Когда необходимо по возможности наиболее точно воспроизвести черты конкретного оригинала, создать его имитацию, выполняется *копия*. Термин «копия» чаще всего применяется по отношению к произведениям искусства и письменным документам. Копия может быть выполнена в материале, отличном от материала подлинника (например, римские копии греческих мраморных статуй часто выполнялись в бронзе), и иметь иные размеры. Современные копии музейных предметов, выполненные, как правило, с целью заменить в экспозиции предмет, который по какой-либо причине не может экспонироваться, следует отличать от копий, выполненных достаточно давно, с тем чтобы повторить, «растиражировать» произведение

искусства. Если в первом случае копия входит в фонд научно-вспомогательных материалов, то во втором копия может иметь значение подлинного музейного предмета и памятника культуры. Такие копии широко известны со времен античности. Римские копии греческих статуй, «списки» чтимых икон, копии прославленных произведений искусства, выполненные нередко крупными мастерами, обладают значительной музейной ценностью. В особую категорию выделяют копии, выполненные самим автором произведения; их называют «авторскими повторениями», или «репликами». Термин «*новодел*» употребляется обычно по отношению к воспроизведениям утраченных памятников материальной культуры, чаще всего — к архитектурным памятникам, деталям интерьера, мебели. Нередко новодел даже не является копией, а выполняется по аналогии. В ансамблевых экспозициях музеев новоделы нередко изготавливаются для докомпоновки ансамбля недостающими предметами, важными для целостности впечатления.

Копия, выполненная с применением множительной техники, носит название «*репродукция*». Стремление воспроизводить прославленные произведения искусства и таким образом знакомить с ними достаточно широкий круг людей восходит к XVI в. В это время в Европе была изобретена гравюра резцом, и тиражирование стало возможным. Воспроизведение живописного полотна в технике гравюры само по себе было сложным искусством, и прославленные гравёры достигали в нем виртуозности. Не вызывает сомнения, что оттиск эпохи Возрождения является подлинным музейным предметом и должен входить в основной фонд любого музея. Репродукции XIX в., выполненные в технике ксилографии и литографии, также могут обладать существенной музейной ценностью и, как правило, признаются музейными предметами. Современные репродукции выполняются при помощи совершенной множительной техники и способны с большой точностью воспроизводить оригинал, оставаясь тем не менее научно-вспомогательными материалами, введение которых в экспозицию должно проводиться с большой осторожностью.

Когда необходимо воспроизвести немuseumные объекты, которые принципиально не могут быть перенесены в музей, но демонстрация которых чрезвычайно важна, изготавливают макет или модель. *Макет является трехмерным изображением подлинника, воспроизводящим, как правило, его внешние формы с допустимой долей условности и в соответствующем масштабе.* Макеты в натуральную величину

выполняются сравнительно редко. Чаще всего объектами макетирования становятся здания, сооружения, ансамбли, архитектурно-планировочные комплексы, территории. Макеты входят в фонд научно-вспомогательных материалов, однако со временем они могут приобретать историческую и мемориальную ценность и переходить в разряд музейных предметов. Так, в Политехническом музее сохраняются макеты (макет моста Кулибина, макет углежжения), изготовленные для знаменитой Политехнической выставки 1872 г., положившей начало созданию самого музея. Эти объекты обладают значительной музейной ценностью и сохраняются как музейные предметы в основном фонде.

В отличие от макета *модель* должна демонстрировать устройство и функции воспроизводимого объекта. Особой категорией являются *действующие модели*, создаваемые для демонстрации процесса или функционирования какого-либо сооружения, системы и нередко представляющие собой достаточно сложные технические устройства. В модели наиболее существенна демонстрация принципа действия объекта, его функциональной структуры; поэтому внешние формы могут воспроизводиться с достаточной долей условности. Когда мы имеем дело с действующей моделью, ее техническое устройство может совпадать с устройством объекта (например, модель водяного колеса, приводимого в действие струей воды), а может отличаться от устройства объекта (к примеру, модель паровоза, приводимая в действие электричеством). Модели являются непременной принадлежностью большинства научно-технических и производственных музеев, специфика деятельности которых предполагает в качестве обязательного условия демонстрацию функционального назначения технических объектов, и составляют значительную часть их фондовых собраний.

Модели появились в России с самых первых лет зарождения музейного дела. Более того, сложился специальный тип музейного учреждения, комплектовавший модели и носивший название «модель-камеры». В основанную в 1709 г. модель-камеру Адмиралтейства Санкт-Петербурга по указу Петра I передавались модели всех строившихся кораблей вместе с их чертежами. Модель-камера Вольного экономического общества хранила коллекцию моделей сельскохозяйственных орудий, использовавшуюся для научных занятий членов общества, а в XIX в. — и для распространения новейших технических достижений среди российских землевладельцев. Естественно, что любая дошедшая до наших дней модель, некогда выполненная для одного из старейших

музеев России, ныне представляет собой значительную ценность и является полноценным музейным предметом. Однако сегодня в музеях постоянно изготавливаются новые модели, входящие в научно-вспомогательный фонд. Изготовление модели зачастую представляет собой сложный и дорогостоящий процесс, и нередко подобные изделия через какое-то время переходят в разряд музейных предметов.

Еще одним видом воспроизведений является *муляж*, с достаточной степенью точности воспроизводящий внешний вид предмета. Муляж, как правило, делается в масштабе 1 : 1, повторяет форму и цвет оригинала. Он может изготавливаться как из того же материала, что и воспроизводимый предмет (например, муляжи книг), так и из другого. Термин «муляж», как правило, применяется к воспроизведениям сравнительно небольших предметов: домашних вещей, письменных документов, а также природных объектов. Муляжи входят в фонд научно-вспомогательных материалов. Однако иногда муляжи, изготовленные для демонстрации объектов, которые не могут храниться в музее, и при этом выполненные с большой точностью и мастерством, также приобретают значение музейных предметов. Характерным примером является коллекция муляжей грибов в Биологическом музее им. Тимирязева.

Слепки — это копии трехмерных объектов, изготавливаемые контактным путем. Чаще всего слепки делают с произведений пластического искусства или с объектов природы. Как и другие воспроизведения, слепки входят в научно-вспомогательный фонд; но постепенно, благодаря обретению ими исторической функции и ее усилению, появляется возможность говорить о присущей им музейной ценности, и они переходят в разряд музейных предметов (например, коллекция слепков с памятников античности и Возрождения, выполненная для музея слепков И. Цветаева и составляющая ныне часть собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Слепки-копии не следует путать со слепками, которые изначально имели высокую мемориальную или иную ценность, обусловленную их генетической функцией (посмертные маски великих людей; отпечатки руки Петра I, хранящиеся в ряде музеев).

Голограммы — трехмерные иллюзорные воспроизведения музейных предметов, получаемые при помощи специальной техники и воспроизводимые в натуральную величину под воздействием света. Точность воспроизведения, удобство хранения и простота перемещения такого рода изображений стали в 1970-е гг. причинами увлечения многих музеев голо-

графией. Казалось даже, что повсеместное распространение этой технологии решит многие проблемы, связанные с экспонированием особо ценных объектов. Особенно удобными воспроизведения в технике голографии оказались для организации внемузейных выставок.

Отчего же широкого распространения голографии так и не произошло? Исходя из анализа свойств музейного предмета, можно утверждать, что экспрессивность и аттрактивность голограммы как некоей «технической диковинки» снижали интерес к ней как к воспроизведению историко-культурного объекта. Посетители примерно с одинаковым любопытством рассматривают голограммы с изображениями как скифских золотых оленей, так и современной рюмки. *Необычность технологии воспроизведения оказалась аттрактивнее качеств воспроизведенного предмета.*

Воспроизведение предмета является *подделкой*, если оно было выполнено с целью выдать его за подлинник. Засоренность музейных фондов подделками, многие из которых выполнены на столь высоком уровне, что отличить их от оригиналов крайне сложно даже знатокам, представляет собой признаваемую музееведами и музейными работниками всего мира проблему. Однако в некоторых случаях подделка обретает особую музейную ценность именно благодаря той цели, с которой она была выполнена. Так, древние фальшивые монеты выделяются в нумизматических коллекциях в отдельную группу, и нередко их стоимость бывает выше стоимости подлинных монет того же времени. Особая музейная ценность в данном случае приобретает благодаря особенностям генетической и исторической функций монет.

Проблема замены в экспозиции музейных предметов воспроизведениями на разных этапах развития музейного дела решалась по-разному. В XIX – начале XX вв. коллекции воспроизведений создавались, как правило, в учебных целях. Широкое вторжение копий в музеи начинается с конца 1920-х гг. В 1929 г. Ф. Шмит в качестве важной задачи провозгласил создание музеев копий, считая, что такие учреждения в провинции будут играть более существенную роль в просвещении публики, чем галереи подлинников. За создание художественных «музеев воспроизведений» ратовал в те же годы В. Я. Курбатов. Воспроизведение шедевров мирового искусства предлагалось производить по продуманному плану и при помощи множительной техники. В конце XX в. в ряде провинциальных городов России появились обширные экспозиции по истории мирового искусства, построенные целиком из репродукций, выполненных на высоком

полиграфическом уровне. Несмотря на выполнение определенных просветительных функций, такое тиражирование шедевров культуры таит в себе серьезную опасность девальвации оригинала и дискредитации самой идеи музея как хранилища подлинных артефактов.

2.5

Музейный предмет в коллекции

Поступившие в музей предметы музейного значения объединяются по тому или иному признаку и образуют коллекции.

Музейная коллекция — это научно организованная, систематизированная совокупность музейных предметов, подобранных по одному или нескольким признакам и представляющая научную, историческую, художественную или иную культурную ценность как единое целое. Ценность коллекции как единого целого всегда превосходит сумму ценностей входящих в нее предметов, хотя каждый из них может быть весьма ценным сам по себе. Стремление централизованным путем решать судьбы музеев и перераспределять музейный фонд страны в 1920–1930-е гг. привело к распылению многих крупных и ценных коллекций. Современная тенденция подчеркивать значение целостности коллекции и соотносить ценность последней с сохранением этой целостности представляется весьма важной с точки зрения недопущения дробления и распыления коллекций. При комплектовании фондов многие музеи сегодня ориентируются на закупку целых коллекций, ведут кропотливую разъяснительную работу с их владельцами с целью сохранения целостности сложившихся ценных собраний.

Еще недавно понятие «частная коллекция» противопоставлялось понятию «музейная коллекция»; частная коллекция, поступившая в музей, приобретала статус *личной* коллекции. Однако сегодня в связи с возрождением и увеличением числа частных музеев стали возможными совмещение этих понятий и появление «частных музейных коллекций» в составе фондов частных музеев.

Основными типами музейных коллекций являются:

- *систематическая* (типологическая) коллекция, состоящая из *однотипных* предметов, сгруппированных по определенному классификационному признаку;
- *тематическая* коллекция, сформированная из разнотипных предметов, объединенных своим отношением к определенной теме;

■ *персональная коллекция, сформированная по принципу принадлежности предметов определенному лицу или из предметов, содержащих информацию об определенном лице. Коллекция, состоящая из предметов, связанных с жизнью и деятельностью исторического лица или с историческим событием, определяется как мемориальная.*

В учебных музеях и музеях высших учебных заведений нередко формируются учебные коллекции из музейных предметов и научно-вспомогательных материалов, используемых в учебном процессе. К ним приближаются по характеру коллекции, создаваемые в настоящее время для детских музеев, детских экспозиций, для интерактивной работы детской аудитории. Они состоят из однотипных или разнотипных музейных предметов и значительного числа научно-вспомогательных материалов (главным образом копий, муляжей или малоценных поздних предметов), позволяющих проводить в музее или вне его игровые занятия с детьми по определенной теме (например, «Школа XIX века», «Русская изба», «Народная глиняная игрушка» и т. п.). Специального термина для таких коллекций пока что не существует.

Кроме принятой классификации по типам источников, музейные предметы могут быть классифицированы в соответствии с принадлежностью к тому или иному виду памятников. В музейных фондах могут храниться документальные памятники, памятники истории, памятники науки и техники, памятники природы. Такая классификация является важной, так как относящиеся к разным видам памятников музейные предметы имеют специфику в отношении хранения, функционирования и т. п.

В некоторых публикациях понятие «музейный предмет» приравнивается к понятию «памятник». Однако эти понятия не всегда совпадают. Принимая аксиологическое определение памятника, мы должны признать, что *памятниками являются только объекты, уже приобретшие высокую оценку в общественном сознании*. Только часть объектов, признаваемых обществом памятниками, попадает в музей и становится музейными предметами. В то же время в музейных фондах хранятся предметы, которые еще не воспринимаются в общественном сознании в качестве памятника: это относится к многочисленным объектам современности, к определенной части природных объектов и т. д. Поэтому понятие «музейный предмет» является наиболее корректным и точным.

Природные объекты, функционируя во всех направлениях музейной деятельности, требуют специфического подхода, что будет рассмотрено в соответствующих главах. Все природные (движимые) объекты поступают в музей в виде «сырья» и для превращения в музейные предметы должны пройти определенные стадии фиксации и консервации. Только высокий уровень технологии обработки может обеспечить многим природным объектам способность длительно сохраняться. Выступающий в качестве музейного предмета природный объект, пройдя необходимые стадии технологической обработки, превращается в *естественно-научный препарат*. Естественно-научные препараты подразделяются на три группы. В виде *сухих препаратов* хранятся многие геологические и палеонтологические образцы, гербарии, чучела, прошедшие таксидермическую обработку, и т. д. *Влажные естественно-научные препараты* подлежат хранению в консервирующих жидкостях в герметически закрытых сосудах. Проблема, стоящая при подготовке влажного препарата, — потеря им цвета в результате пребывания в консервирующих жидкостях.

В течение многих десятилетий и даже столетий непревзойденным представлялось мастерство Ф. Рюйша, изготовившего в начале XVIII в. влажные препараты мутантов для петровской кунсткамеры, которые сохраняли цвет глаз, губ и т. п. В настоящее время профессору А. Е. Микулину удалось разработать технологии, позволяющие в значительной степени сохранять цветовой пигмент в белках и таким образом добиваться высокой степени фиксации природных особенностей влажного препарата. Коллекции влажных препаратов, созданные по этой технологии, хранятся сегодня в Музее мирового океана в г. Калининграде, в экспозиции Объединенных музеев Свято-Алексеевской обители Ярославской области и в других музеях. *Микроскопические препараты* используются в основном в научных и учебных целях и могут экспонироваться только с применением специальной техники. Сегодня они нередко используются в интерактивных экспозициях, примером которых может служить «Комната открытий» в Биологическом музее им. К. А. Тимирязева в Москве.

Особенностью памятников науки и техники в музее является их *функциональность*. Ни раскрытие информационного потенциала, ни выявление всех остальных свойств музейного предмета в этом случае невозможно без проявления в действии их функционального назначения. С этим связана специфика подхода к экспонированию подлинных

технических устройств и отмеченное выше широкое использование научно-техническими и производственными музеями предметов, специально изготовленных для демонстрации устройства и принципов его работы, — моделей, макетов. Особое значение в научно-технических экспозициях приобретают также объекты, на которых сами посетители могут выполнять те или иные операции.

2.6

Новейшие тенденции в понимании музейного предмета. Нематериальные объекты наследия в музеях

В последнее время в музееведении наметилась тенденция пересмотра определения музейного предмета, связанная с активным включением в сферу музейной деятельности недвижимых историко-культурных объектов, нематериальных объектов, а также с реализуемыми на практике попытками не изымать или не полностью изымать предмет из среды бытования, о чем будет сказано ниже. Одно из последних и наиболее кратких определений музейного предмета, предложенное Н. А. Томиловым, звучит следующим образом: *«Музейный предмет — это включенный в музейное собрание памятник истории, культуры или природы, являющийся первоисточником знаний и эмоционального воздействия»*.

Еще в 1987 г. В. Н. Цуканова, анализируя соотношение понятий «музейный предмет» и «исторический источник», отмечала, что понятие музейного предмета по своему источниковому охвату является достаточно широким, но не всеобъемлющим, так как не включает устные, лингвистические, этнографические источники. За последние годы произошел ряд изменений во взглядах зарубежных музеологов на предмет и определение музееведения. Это было связано с выявившейся во второй половине XX в. во всем мире тенденцией к расширению круга объектов наследия, включаемых в сферу музейной деятельности. Повсеместный рост числа и удельного веса музеев, памятной основой деятельности которых становились не только движимые предметы, но и недвижимые памятники и ансамбли, среда, нематериальные объекты наследия, поставил перед музеологией задачу теоретического осмысления этого процесса. В 2000 г. ЮНЕСКО была начата работа по составлению охранных списков памятников мирового нематериального наследия, в число которых, наряду с прибалтийской вышивкой крестом и грузинским многоголосным пением,

оказалась включена и культура забайкальского старообрядчества. В зарубежной литературе встречается два термина: *non-material* (нематериальный) и *intangible* (неосязаемый).

В материалах по культурной политике, опубликованных ЮНЕСКО, говорится: «Наше определение культурного наследия требует серьезного пересмотра...». Судьба «неосязаемого наследия, нематериальной культурной памяти, хранимой в человеческих умах, проявляющейся в традициях, мифах и ритуалах», вызывает сегодня глубокое беспокойство. Согласно последним исследованиям, 90 % языков, на которых говорят сегодня народы мира, в течение последнего десятилетия могут выйти из употребления, а угасание языка сопоставимо с исчезновением вида животных или растений. Звучат требования более широкого и обдуманного представления культурного наследия музеями. «Музеи должны развиваться не только как коллекции артефактов, но отражать в целостности культурную инфраструктуру поселения, осязаемую и неосязаемую».

В принятой в 2003 г. Генеральной конференцией ООН «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия» предложено следующее определение нематериального или неосязаемого наследия: «Совокупность основанных на традиции творений культурного сообщества, признанных отражающими ожидания сообщества постольку, поскольку они отражают его культурную и социальную тождественность; его стандарты и ценности передаются устно, посредством подражания или иными средствами». К формам нематериального наследия были отнесены язык, литература, музыка, танец, игры, мифология, ритуалы, обычаи, ремесла, традиционные формы коммуникации, традиционные экологические представления и т. п.

Там, где традиция не способна к самовоспроизведению, ее сохранение и актуализация могут осуществляться через музей как институт социальной памяти. «Музеи должны строить свою работу таким образом, чтобы не ограничиваться рамками музейных коллекций, а охватить ею все наследие соответствующей территории, как материальное, так и нематериальное», — говорится в докладе Хавьера Переса де Куэльяра Всемирной комиссии по культуре и развитию.

Может показаться, что между музейным предметом, в котором столь важное значение имеет его материальность, овеществленность, и нематериальными объектами наследия трудно найти черты сходства. Однако, если задуматься и проанализировать свойства нематериальных объектов, мы обнаружим, что они обладают теми же свойствами информа-

тивности, аттрактивности, экспрессивности, что и музейные предметы.

Сегодня мы имеем возможность назвать те преобразования, которым подвергается объект, прежде чем стать музейным предметом.

1. *Отбор объекта в среде бытования и постановка его на учет.* Для отслеживания наличия и состояния «нематериальных объектов музейного значения» многие музеи создают базы данных по своему региону.

2. *Фиксация на материальных носителях всей информации, относящейся к объекту.*

3. *Включение в фонды музея подлинных музейных предметов* — вещевых, изобразительных, фонических и других источников, документирующих музеефицируемую нематериальную форму.

4. Далее могут возникнуть два варианта продолжения развития событий. Если та или иная форма наследия уже прекратила функционирование в среде бытования и ее актуализация в музее возможна только методом моделирования, то, будучи зафиксированной на материальных носителях, информация о ней может сохраняться в музее сколь угодно долго, а сама данная форма, возможно пребывающая в «свернутом» состоянии, подобно предмету, находящемуся в фондах, так никогда и не будет представлена для обозрения. Та же ситуация возможна в случае нежелательности актуализации элемента наследия.

Другой вариант хранения нематериального объекта возникнет в том случае, если этот объект может быть включен в актуальную культуру методом фиксации или ревитализации. В этом случае хранение только зафиксированной информации оказывается равнозначным утрате объекта, и сохранение тогда становится возможным лишь путем постоянной его актуализации.

5. *Актуализация.* Важнейшая отличительная черта этой стадии — необходимость наличия человека, «носителя традиции», посредством которого происходит актуализация.

В 1990-е гг. определился круг нематериальных форм культуры, обретающих статус музейных объектов, и появилась возможность их классификации. Избрав в качестве основания классификации структурные элементы культуры, возможно выделить следующие основные типы музеефицируемых объектов: духовная культура (музыка, танец, фольклор и т. д.); технологии и производственные процессы (в промышленности, сельском хозяйстве, народных промыслах, ремеслах и т. д.); традиционные действия, ри-

туалы, обычаи; элементы бытового уклада; традиционные экологические, этические, эстетические и другие социальные представления.

Таким образом, музей может выявлять, изымать из среды бытования, хранить и использовать в целях реализации своих социокультурных функций не только движимые памятники, но и нематериальные объекты наследия. В настоящее время музейное сообщество и музееведение вплотную подошли к пониманию того факта, что *все объекты наследия могут быть музеефицированы*, в связи с чем возникает необходимость расширения понятия музейного предмета.

Итак, *музейный предмет — это включенный в музейное собрание историко-культурный или природный объект, обладающий музейной ценностью, являющийся источником разнообразных знаний и эмоционального воздействия*. Музейный предмет является сложным, полифункциональным и полисемантическим образованием, он обладает целым комплексом признаков, свойств и функций и является основой всех видов музейной деятельности.

Литература

- Воронов Н. На пороге «вещеведения» // Декоративное искусство СССР. 1986. № 10.
- Дукельский В. Ю. Терминологические проблемы музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1986.
- Каулен М. Е. Нематериальные объекты наследия в современном музее // От краеведения к культурологии. Российскому институту культурологии 70 лет: Сб. науч. ст. М., 2002.
- Кнабе Г. С. Вещь как феномен культуры // Музеи мира. М., 1991.
- Кондратьев В. В. Свойства музейного предмета и пути его использования // Проблемы использования и сохранения музейных ценностей: Сб. науч. тр. НИИК. № 136. М., 1985.
- Кондратьев В. В. Музейный предмет как основа музейной работы // Музейное дело в СССР: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1987.
- Кучеренко М. Е. Функциональный аспект в процессе изучения музейных предметов // Проблемы теории, истории и методики музейной работы: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции. М., 1995.
- Никишин Н. А. Музейные предметы: знаки и символы // Музейная экспозиция. М., 1997.

Разгон А. М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин: Сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1984.

Сафразьян Л. Т. Музейный предмет как объект источниковедческого исследования // Актуальные проблемы советского музееведения: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1987.

Томилов Н. А. Музееведение, его периодизация и основные понятия // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. Омск. 1998. № 6. С. 52–64.

Федоров Н. Ф. Из философского наследия. (Музей и культура). М., 1995.

Цуканова В. Н. Музейный предмет и исторический источник. К вопросу о соотношении понятий // Актуальные проблемы советского музееведения: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1987.

Шрайнер К. Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // Музеи мира. М., 1991.

Глава 3

Музейное источниковедение

3.1

Проблема определения источника

С логической точки зрения, процесс познания в гуманитаристике включает три этапа: постановку проблемы, накопление фактического знания, создание теории изучаемого предмета (система выводов). Однако науки различаются по способам получения фактического знания. Во многом это обусловлено отсутствием непосредственного контакта между социальной действительностью и ученым-гуманитарием (или же такого рода контакт в силу сложности этой действительности носит точечный, фрагментарный характер), невозможностью проведения в рамках гуманитарного знания эксперимента, сведением к минимуму непосредственного наблюдения, которое в отношении прошедших эпох вообще невозможно. Поэтому познание в этой сфере осуществляется через некий остаток, след, свидетельство, получившее название *источника*. *Определение этого понятия должно отражать отношения, которые возникают в рамках системы «реальность — источник», и опираться на сложные и в известной степени подвижные отношения, которые возникают в рамках системы «реальность — исследователь».*

Возникновение источников представляет собой информационный процесс, в котором участвуют объект (отражаемая или презентруемая реальность), субъект (создатель источника) и информация (результат фиксации или интерпретации действительности автором источника). Индивидум (субъект) всегда преследует определенную цель, диктуемую современной ему социокультурной ситуацией. Тот или иной источник был создан для решения определенных общественных или личных задач и первоначально содержал информацию, необходимую для удовлетворения прак-

тических нужд. Целевая заданность источников в момент их возникновения обуславливает то, что всякий источник не только отражает реальность, но и является неотъемлемым ее компонентом. С этой точки зрения неправомерным представляется существовавшее длительное время в науке деление источников на «остатки» (компоненты реальности) и «предания» (описания и интерпретации реальности). Все источники являются одновременно и «остатками», и «преданиями». А. С. Лаппо-Данилевский писал, что историк признает источник «...психическим продуктом, т. е. продуктом человеческого творчества в широком смысле слова; с такой точки зрения, например, он различает какой-либо *ludus naturae* от каменной поделки, в которой запечатлелось хотя бы слабое проявление человеческого творчества, или бессмысленные знаки — от начертаний первобытной письменности и т. п.». Целевая направленность социальной информации не исключает ее объективности, степень которой зависит от методов отражения реальности и характерных особенностей индивидуума.

Принципиально важным для источниковедения является тот факт, что создатель источника не просто фиксирует или интерпретирует реальность, но и сам выступает как ее часть (отражающий объект). В результате источник несет в себе двойную информацию. С одной стороны, он опосредованно, через сознание субъекта, отражает объект. С другой стороны, он непосредственно характеризует субъекта, прежде всего его цели и методы воспроизведения им реальности. Наличие в источнике информации о его творце является основой для выявления степени адекватности отражения в нем действительности. Объект гуманитаристики человечен, и в признании этого солидарны ученые разных направлений и школ, независимо от того, идет речь об индивидуальном или коллективном (организованные группы, сословия, классы) субъекте. «Предметом истории является человек. Скажем точнее — люди, — писал Марк Блок, один из основателей журнала «Анналы». — ...За зримыми очертаниями пейзажа, орудий или машин, за самими, казалось бы, сухими документами и институтами, совершенно отчужденными от тех, кто их учредил, история хочет увидеть людей. Кто это не усвоил, тот, самое большее, может стать черно-рабочим эрудиции. Настоящий же историк похож на сказочного людоеда. Где пахнет человечиною, там, он знает, ждет его добыча».

Другая сфера отношений в системе «реальность — источник» порождена тем, что в силу целевой заданности

источник характеризует действительность избирательно (селективно). Выявление этой избирательности и ее причин применительно к отдельным историческим эпохам — важная задача источниковедения. Без анализа пробелов в источниках нельзя выработать принципы и методы их восполнения. Актуальность проблемы повышается еще и тем, что имели место последующие утраты источников в процессе их хранения и изучения. Избирательное отражение ушедших эпох в источниках не исключает возможности всестороннего познания прошлого. В процессе деятельности индивидуума и в результате отражения им реальных событий возникает информация выраженная и скрытая (структурная, связанная). Одно из свойств источников — их содержательная (информационная) неисчерпаемость. Нет «плохих» источников, но «плох» тот ученый-гуманитарий, который не способен на основе непосредственно выраженной информации выявить информацию скрытую. Повышение информационной отдачи источников возможно как экстенсивным путем (за счет расширения источниковой базы), так и интенсивным (за счет совершенствования методики источниковедческого исследования).

Очевидно, что информационная неисчерпаемость присуща всей совокупности источников. Однако можно выделить типы и виды источников, которые содержат особый объем скрытой информации. Это массовые источники, т. е. источники, которые характеризуют массовые явления и процессы, разного рода общественные системы, с присущими им структурой, строением и взаимосвязью составных компонентов, их функционированием и развитием. Как правило, такие источники не только содержат сведения о больших совокупностях объектов, но и характеризуют их по целому ряду признаков. Возможности извлечения информации из индивидуальных и уникальных источников также не ограничены. Эффективно реализовывать эти возможности помогает сравнительный (компаративный) метод. Следует подчеркнуть, что скрытая информация в наименьшей степени подвержена субъективным искажениям в момент создания источника, поскольку фиксируется бессознательно.

Таким образом, рассмотрение проблемы определения источника в сфере «действительность — источник» приводит к выводу о двух его необходимых свойствах:

- источник есть результат (продукт) деятельности человека (человеческого общества);

■ источник отражает социокультурную действительность, является посредником между действительностью и ученым в процессе познания.

Формулировка понятия источника невозможна без уяснения системы отношений «реальность — исследователь». Эта система отражает современный уровень осмысления гносеологических проблем в гуманитаристике. В конце XIX в. немецкие культурологи Г. Риккерт и В. Виндельбанд разделили науки на номотетические (науки о природе, задача которых устанавливать законы) и идиографические (науки о культуре, задача которых описывать отдельные феномены и определять их ценность). Последователем неокантианского учения в отечественной историографии был А. С. Лаппо-Данилевский, создавший целостную гносеологическую теорию, повлиявшую на все последующее развитие гуманитарного знания. Ученый впервые рассматривал источниковедение как самостоятельную науку со своим предметом и методом. Исторический источник он определил как «реализованный продукт человеческой психики, пригодный для изучения фактов с историческим значением», «объект, значение которого объясняется лишь при помощи предпосылки чужой одушевленности, обнаружившейся в его особенностях, в таком смысле произведение человека или результат его деятельности следует признать психическим продуктом». Интерпретация источника, являющегося объективированным проявлением человеческой психики, позволяет исследователю «перепроизвести в себе то именно состояние сознания, которое ему нужно для научного объяснения изучаемого им объекта».

Ведущиеся до сих пор споры вокруг определения понятия «источник» связаны не столько с пониманием объективной природы источника, сколько с различным пониманием и несовершенством терминологического аппарата в гуманитарных исследованиях, где философское мировоззрение, научная школа и концепция самого исследователя диктуют содержательное наполнение понятий. На абсолютную объективность претендовала советская историография, но как раз она, отрицая роль познающего субъекта в формировании научного знания, и отличалась явно выраженной тенденциозностью. По справедливому замечанию Р. Дж. Коллингвуда, «из всех доступных его (историка. — Н. С.) восприятию вещей нет ни одной, которую он не мог бы предположительно использовать как свидетельство (evidence) по какой-либо теме, если бы подошел к ней с подобающим вопросом в голове. Расширение исторических знаний происходит главным

образом за счет нахождения возможности использовать в качестве свидетельств те или иные известные факты, которые до сих пор историки считали для себя бесполезными.

И тогда весь воспринимаемый мир в принципе и потенциально является для историка свидетельством. Он становится действительным свидетельством в той мере, в какой историк может его использовать. А использовать его он может, только если подходит к нему с подходящими историческими знаниями. Чем больше знаний по истории мы имеем, тем больше мы можем узнать из данного конкретного фрагмента источника; если бы у нас не было никаких знаний, то мы бы ничего не смогли узнать. Источник является источником только тогда, когда кто-либо рассматривает его исторически».

Трудности формулировки понятия источника в исследовательской литературе порождены не столько необходимостью определения его свойств, в чем между учеными нет существенных расхождений, сколько многообразной и трудноуловимой посредством сложившейся терминологии природой источника как носителя информации. На протяжении XX в. источник определяли как «след», «остаток», «материал», «памятник», «документ», «предание», «традицию» и т. п. Все эти понятия или сужают представление об источнике, или подчеркивают его материальную сторону, поэтому в итоге они так и не удовлетворили современную науку. Делались попытки определить источник как «все», отражающее действительность и несущее информацию о ней. Думается, современная культурология сформулировала емкий и многозначный термин, подразумевающий любую форму отражения действительности. Это термин «текст», понимаемый как *социокультурная информация, отраженная или воплощенная в источнике*.

Не останавливаясь подробно на анализе всех определений источника, данных в литературе, предлагаем собственное, которое, на наш взгляд, характеризует его основные свойства. *Источник — это текст, содержащий в отраженном и фиксированном виде информацию о социокультурной реальности и являющийся результатом деятельности индивидуального или коллективного субъекта*. Термин «текст» в данном случае позволяет передать неисчерпаемую природу источника, в котором информация может быть закодирована любым способом, в произвольной форме. Он также позволяет включать в совокупность источников как вербальные, так и невербальные (знаковые, изобразительные, вещественные и т. п.) способы кодирования информации.

Объект и предмет музейного источниковедения

Если историческое источниковедение и источниковедение других гуманитарных дисциплин развиваются с конца XVIII – начала XIX вв., то *музейное источниковедение* до недавнего времени не рассматривалось как самостоятельная дисциплина, являясь составной частью историко-источниковедческих исследований. Тем не менее, к концу 80-х гг. XX в. устоялась точка зрения, в соответствии с которой *объектом* изучения музейного источниковедения является музейный предмет, в отличие от исторического источника обладающий свойствами аттрактивности и экспрессивности, существенно дополняющими ту семантическую нагрузку, которую несет каждый исторический источник. Однако если с тезисом о различии в свойствах исторического источника и музейного предмета можно согласиться, то трактовка объекта музейного источниковедения только как музейного предмета вызывает сомнения. Да, действительно, музейный предмет, предназначенный для хранения, трансляции исторической памяти и интерпретации исторического опыта как в процессе научно-исследовательской работы, так и в процессе экспонирования, должен выделяться из ряда источников, несущих однородную социально-культурную информацию, своей подлинностью, мемориальностью, оригинальностью и совершенной художественной формой, мастерством или, наоборот, нарочитой небрежностью исполнения, уродством. Он должен вызывать у музейной аудитории сочувствие, сострадание, радость, возмущение, восхищение, неприязнь или другие эмоции.

Но не только музейные предметы (типичные или уникальные), которые входят в состав коллекционного и обменного фондов, являются объектом изучения в музейном источниковедении. Представляется, что научно-вспомогательные материалы также составляют его объект. В первую очередь, это макеты, реконструкции, репродукции и другие воспроизведения подлинных музейных предметов, которые позволяют при недоступности оригинала всесторонне изучить его по копии (списку). Общеизвестно, что история России в феодальную эпоху изучается учеными в основном не по подлинным (современным событиям) источникам, а по их спискам и редакциям. Но это не снижает уровня современного научного знания, приспособившегося к имеющейся источниковой базе и обладающего совершенной методикой источниковедческого анализа. Применение соответствующей методики к копиям утраченных или не-

доступных в силу физических причин музейных предметов вполне правомерно. Во-вторых, к источникам могут быть отнесены карты, планы, схемы, диаграммы, рентгеновские снимки и прочие материалы, позволяющие изучать строение и структуру музейных предметов, поскольку они являются лишь другой формой отражения историко-культурного факта, возникшей в процессе его изучения. Однако вторичность отражения не лишает его объективности и адекватности, позволяет выявить новые, возможно, более глубокие пласты информации, содержащейся в музейном предмете.

В-третьих, источниками являются схемы, чертежи, макеты и другие формы фиксирования взаимосвязи между музейными предметами или определенного этапа их изучения; в-четвертых, — научно-вспомогательные материалы, фиксирующие связи музейных предметов с конкретными историческими явлениями. Трактовка этих материалов как источников обуславливается тем фактом, что исследование может выступать в качестве источника при условии утраты последнего и если оно осуществлено выдающимся деятелем науки, культуры, общественной жизни, а также в случае невозможности целостной интерпретации источников, которые содержат первичную, разрозненную, сохранившуюся в виде дробных и не связанных между собой фактов информации. Например, экспонирование археологических предметов требует установления связи между ними, создания экспозиционных комплексов, характеризующих ту или иную археологическую культуру, стоянку, поселение. При этом фонды зачастую не содержат полного набора музейных предметов, отражающих данное историко-культурное явление, следовательно, требуется их имитация или прорисовка. Кроме того, реконструкция явления будет неполной, если в экспозиции не представлены научно-вспомогательные материалы, разъясняющие применение представленных орудий труда, украшений, предметов быта, а также устройство жилища или культовых сооружений. Вся экспозиция в совокупности основывается на достижениях современного гуманитарного знания, а составляющие ее предметы и материалы являются историческими источниками для изучения археологической культуры только в том случае, если проектирование действительно носит научный характер. Бытовая экспозиция также предполагает предварительное изучение всех вещественных, знаковых, изобразительных, вербальных и поведенческих источников, находящихся в собрании музея. Она проектируется исходя из полученной модели, например крестьянского быта, с использованием не только подлинных предметов,

но и типичных предметов эпохи, а также моделей и реконструкций. Моделируются и реконструируются не только предметы быта, но и типы и формы поведения, технологий ремесленного производства, производства пищевых продуктов, организации жилых и хозяйственных построек, среды обитания. И в этом случае также вся экспозиция в совокупности, со всеми ее составляющими, становится историческим источником для изучения крестьянского быта соответствующего региона. Напомним еще раз, что данный тезис относится только к экспозициям, построенным на научных основах.

Таким образом, *под музейными источниками мы понимаем всю совокупность музейных предметов и научно-вспомогательных материалов, составляющих музейные фонды, поскольку и те и другие в равной мере отражают социальную реальность и являются носителями фиксированной информации; и те и другие играют роль посредника между действительностью и познающим ее субъектом.* Первичность или вторичность отражения при опосредованности социального знания и современном уровне развития методики источниковедческого анализа, способной преодолеть любую степень опосредованности, не имеет существенного значения с точки зрения определения коренных свойств исторического источника. Источник, будучи продуктом жизнедеятельности человеческого общества и являясь в этом смысле фрагментом реальных событий, явлений, процессов, т. е. историческим фактом, в то же время содержит объективную информацию об исторической действительности, иными словами, является фактом отраженным, уже интерпретирующим эту действительность. Необходимое участие индивидуального или коллективного субъекта в создании исторического источника не позволяет избежать его двойственной природы, выражающейся в единстве субъективного и объективного. Таким образом, *фонды музея как социокультурного института, призванного хранить социальную память и документировать исторический процесс, и есть совокупность исторических источников.*

Сложившееся представление о музейном источниковедении как о дисциплине, имеющей своей задачей создание «целостного представления о музейных предметах как историко-культурных ценностях», хотя и требует уточнений и комментариев, представляется достаточно полным. К сожалению, более развернутые формулировки, данные А. М. Разгоном и Н. П. Финягиной, ограничивают музейное источниковедение изучением преимущественно вещественных и изобразительных источников и подчеркивают, что своеобразие этой области источниковедения определяется

отличиями музейного предмета от исторического источника. Такой подход соответствует существующему в источниковедческой литературе делению на традиционное и нетрадиционное источниковедение. *Под традиционным источниковедением, как правило, подразумевается источниковедение письменных и частично других вербальных* (словесных, речевых) *источников*, более интенсивно развивавшееся в XVIII–XX вв. *Под нетрадиционным источниковедением подразумевается источниковедение вещественных, изобразительных, знаковых, фонических и поведенческих источников*, которые изучались отдельными отраслями исторической науки (археология, антропология, этнография, искусствоведение, вспомогательные исторические дисциплины) или другими науками (социальная психология, информатика, математическая статистика, химия, физика, география). Нетрадиционное источниковедение на настоящее время развито неравномерно, а исследование некоторых типов и родов источников только начинается.

Думается, что принципиальных различий в определении задач музейного и исторического источниковедения не существует. На стадии комплектования решаются задачи поиска источников, определения их научной и историко-культурной ценности, путем экспертизы производится отбор источников, предназначенных для хранения. Наряду с архивами и библиотеками музейные собрания являются исторически сложившимися формами сохранения культурного наследия, а при их пополнении разрабатывается методика экспертизы музейной ценности предметов.

На стадии учета и в процессе хранения устанавливается происхождение источника, т. е. время и место его возникновения, определяется его автор, а также обстоятельства и цели его создания², решается чрезвычайно важная для музейного дела проблема подлинности. Как правило, подлинный музейный предмет действительно аттрактивен и экспрессивен, способен привлечь внимание, вызвать эмоции и породить ощущение сопричастности к прошлому, создать образ исторического времени. При учете и описании музейных предметов также решается задача установления текста источника: он прочитывается, переводится, расшифровывается, кратко описывается в соответствующей учетной документации, определяется как основной текст, редакция или список. Под текстом мы в данном случае понимаем ту семантическую нагрузку, которую несет музейный предмет, в какой

² В музейном деле эти задачи часто обозначаются термином «атрибуция».

форме ни были бы зафиксированы присущие ему значения и смыслы — знаковой, изобразительной, вещественной и т. д.

Научная организация фондов невозможна без выбора критерия их деления и последующей классификации. Решение проблем классификации и все виды научно-фондовой работы подразумевают интерпретацию всех музейных источников, включая как музейные предметы, так и научно-вспомогательные материалы. Интерпретация источников продолжается и в процессе музейного проектирования (научного и художественного), в результате которого создается постоянная или временная экспозиция, выставка.

На наш взгляд, интерпретация музейных источников подразумевает решение всего круга методических задач, составляющих анализ и синтез источников, а именно: определение полноты, достоверности и точности заключенной в источнике информации; сопоставление источников по степени полноты, достоверности и точности информации; установление генеалогической связи источников, а также как всей суммы фактов, относящихся к теме исследования, так и пробелов в цепи фактов. Наличие пробелов в составе музейных предметов эффективно восполняется в экспозиции научно-вспомогательными материалами (макетами, схемами, изобразительными воспроизведениями, муляжами, восковыми фигурами и т. п.). Именно эти материалы фиксируют научно установленную связь между предметами, демонстрируют их строение и функции, связывают экспозиционные комплексы в единое целое, что позволяет рассматривать экспозицию как научную концепцию того исторического явления, которому она посвящена.

Предмет музейного источниковедения, как и предмет источниковедения вообще, включает две части: теоретическую и практическую. Научно-исследовательская работа в музее подразумевает глубокую постановку гносеологических и терминологических проблем. Экспертиза ценности музейных предметов и научное проектирование невозможны без решения вопроса о познаваемости исторической действительности. Утверждение, что создание объективной научной картины социального прошлого и настоящего осуществимо, предполагает реконструкцию историко-культурных явлений как основу музейного проектирования. Если же придерживаться той точки зрения, что наш современник может создать образ эпохи, только почувствовав прошлое, погрузившись в него, то возникает необходимость перенесения акцента с научного проектирования на образно-художественное. Соответственно и музейная ценность предметов будет

определяться либо на основании полноты и достоверности отражения и воплощения в них исторической реальности, либо в результате ориентации на художественно-эстетические, аттрактивные свойства источника. Гносеологическая концепция диктует применение вполне определенной совокупности методов познания, а следовательно, и комплектования, учета, хранения и экспонирования музейных источников. Обсуждение и разрешение проблем теоретического музееведения невозможно без использования языка общения ученых — единой терминологии. Безусловно, единая терминология не исключает разного толкования таких основополагающих для музейного дела категорий, как «музей», «музейная коммуникация», «музейный источник», «принципы классификации», «музейная педагогика» и другие, что обуславливает необходимость научной разработки проблем теоретического музееведения и источниковедения.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что *музейное источниковедение изучает процесс комплектования музейных коллекций и собраний, формирование их состава, а также вырабатывает методику научного комплектования, учета, хранения и экспонирования музейных источников.* Разработка проблем музейного источниковедения вполне назрела, и прежде всего на уровне обобщения того грандиозного опыта источниковедческого анализа и синтеза, который накоплен российскими музеями.

3.3

Традиционное и нетрадиционное источниковедение

Деление источниковедения на традиционное и нетрадиционное возникло во второй половине XX в., когда пришло время подводить итоги развития источниковедения как главной вспомогательной исторической дисциплины и определять его предмет. Это деление отражало реальную ситуацию, сложившуюся в источниковедческих исследованиях: методика критики источника вырабатывалась применительно к письменному источнику, другие типы и роды источников рассматривались как второстепенный материал и объект изучения вспомогательных исторических дисциплин.

В связи с дифференциацией гуманитарного знания, возникновением таких наук, как политология, социология, культурология, происходит превращение исторического источниковедения в межнаучную вспомогательную дисциплину. Требования к методике научного исследования становятся

ся универсальными, понятие исторического источника также приобретает универсальное значение, а расширение источниковой базы гуманитарных исследований способствует универсализации методики источниковедческих исследований.

Вещественные источники являются базой для научных изысканий в таких крупных отраслях исторического знания, как археология, этнография, вспомогательные исторические дисциплины. Изобразительные источники традиционно являются основой для разработки научных проблем в искусствоведении, истории книги и книговедении. Вербальные (языковые) источники представляют интерес для лингвистов, филологов, фольклористов, палеографов, этнографов и историков самого широкого профиля. Поведенческие источники лежат в основе этнографических и социально-психологических исследований. Звуковые источники представляют интерес для истории музыки, театра, природных ландшафтов. Расширяется сфера использования знаковых источников, которые ранее использовались только во вспомогательных исторических дисциплинах (хронология, метрология, фалеристика и т. п.), но сегодня представляют интерес для самого широкого круга исследователей, особенно в связи с ростом количества источников, зафиксированных на искусственных материальных носителях.

Таким образом, так или иначе изучаются все типы источников, но формирование источниковой базы гуманитарных исследований страдает фрагментарностью, разрозненностью и разобщенностью усилий специалистов в разных областях гуманитарного знания. Это процесс объективно обусловленный и объяснимый, поскольку проблематика исследований, а следовательно, и направления формирования источниковой базы определяется не только научными интересами исследователей, но и господствующими философскими, социологическими и экономическими концепциями, государственным заказом и регулированием научных исследований, общественно-политической борьбой. Поэтому прошлое и настоящее человеческого общества изучаются неравномерно, фрагментами, часто под влиянием не научной, а политической конъюнктуры. Однако многовековая история исторической науки показывает, что откровенная политизация порождает кризисы гуманитарных наук.

Методика — одновременно сфера творческая и техническая. Творческая — в период ее разработки и утверждения: достаточно вспомнить мучительные поиски доказательств подлинности или поддельности исторических источников, ожесточенные споры об их достоверности. В XIX в.

существовали целые исторические школы и направления, объединенные не единой концепцией, а единой методикой исторического исследования. В начале XX в. методика превратилась в существенную часть методологии гуманитарного познания: научному познанию начали противопоставлять интуитивное, морально-этическое, мистическое. Однако в том же столетии стало очевидно, что существует некая совокупность методических приемов, без которых не может обойтись академическая наука, а научное исследование перестает быть таковым. Требования к формированию фактической базы исследования, системы доказательств, построению гипотез и моделей, обоснованию выводов все более приобретают универсальный характер, чему способствуют интернационализация научных исследований и научно-техническая революция.

Отрадно видеть, что языком общения в гуманитарных исследованиях становится источниковедение, выходящее из традиционных рамок и одновременно сохраняющее все богатство накопленных методических приемов. Безусловно, и сегодня существует непонимание между специалистами, нежелание выходить за традиционные рамки сложившихся областей гуманитарного знания, а недавно вышедшие учебные пособия по источниковедению по-прежнему обобщают опыт традиционных источниковедческих исследований. Однако тенденция к преодолению привычных рамок уже в достаточной степени наметилась.

3.4

Классификация источников.

Принципы классификации

Проблема классификации источников неразрывно связана с выбором основания для классификации музейных фондов, их структуризацией. Классификация есть раскрытие внутренней и необходимой связи между различными типами, родами и видами источников. Это метод познания, который позволяет, опираясь на внешние или внутренние свойства, присущие источникам, отбирать их на хранение, вычленять и интерпретировать заключенную в них информацию, определять их культурно-историческую ценность. Как метод познания классификация позволяет:

- эффективно систематизировать исследовательский материал;
- вычленять и фиксировать объект исследования;

- познавать процесс и закономерности возникновения типов, родов и видов источников;
- уточнять понятия, которыми оперирует наука.

Главное свойство источника, имеющее универсальный характер и распространяющееся на всю совокупность источников, — это свойство отображать и воплощать социокультурную действительность, нести информацию о ней. Поэтому основным критерием деления источников, универсальным принципом их классификации следует считать различия форм отображения и воплощения в них реальной действительности, способов кодирования информации. Указанный принцип впервые был положен в основание разделения источников на типы или классы И. Д. Ковальченко, который рассматривал источники с точки зрения теории информации и охарактеризовал четыре их типа. Универсальная классификация И. Д. Ковальченко была воспринята и дополнена С. О. Шмидтом, который рассматривал шесть классов источников и предлагал уточнить терминологию. Выражая принципиальное согласие с классификацией Ковальченко—Шмидта, считаем необходимым уточнить терминологию и дальнейшее членение классов источников на роды в тех случаях, когда это возможно. К сожалению, степень изученности источниковой базы отечественной истории до сих пор весьма фрагментарна и не позволяет делать широких обобщений.

С точки зрения способа кодирования информации, источники подразделяются на следующие классы (типы).

Вещественные источники — это любые материальные остатки, от археологических памятников и предметов быта до архитектурных сооружений и современного оборудования. Еще в момент зарождения профессиональной исторической науки вещественные источники в виде монет, медалей, печатей использовались для установления исторических фактов. Коллекции этих предметов становились основой музеев. Получившее распространение в XIX — первой половине XX вв. деление всей совокупности источников на остатки и предания в значительной мере базировалось на представлении о том, что до современности доходят «живые» остатки прошлых эпох наряду с рассказами (устными или письменными) о прошлом.

Вещественные источники изучаются в рамках разных гуманитарных наук: археологии (археологические находки), этнологии (жилища, костюм, украшения, головные уборы, обувь, посуда, мебель и т. п.), искусствоведения (ар-

хитектурные сооружения, химический состав произведений живописи, технологические процессы производства фарфора, фаянса, стекла, сплавы металлов и т. п.), нумизматики (монеты), сфрагистики (печати), фалеристики (ордена, медали, знаки различия), бонистики (бумажные деньги), филограноведения (бумага и водяные знаки на ней), истории науки и техники (механизмы, машины, технология производства), истории материальной культуры и быта и, наконец, музееведения и источниковедения. К сожалению, научные исследования ведутся разрозненно, результаты их пока не обобщены, поэтому родовая классификация вещественных источников невозможна. Приходится характеризовать их путем перечисления видов и специфических групп.

Изобразительные источники начали интересовать исследователей позднее, нежели вещественные, поскольку изобразительный текст требовал существенно иной методики интерпретации. Изображение как источник является объектом для изучения в археологии, этнологии, искусствоведении, книговедении (книжная миниатюра) и других гуманитарных науках. Экспозиционные решения немыслимы без использования изобразительных фондов музея. В зависимости от преобладания отражения или воплощения действительности этот класс (тип) источников может быть подразделен на роды:

- *изобразительно-художественные источники* (произведения изобразительного искусства, художественная фотография, художественные кино- и видеоматериалы);
- *изобразительно-графические источники* (карты, планы, схемы);
- *изобразительно-натуральные источники* (документальная фотография, документальные кино- и видеоматериалы).

Вербальные источники, в силу того что они фиксируют информацию на языке как средстве общения, являются наиболее доступными для исследователей. Вербальные источники востребованы не только историками, но и культурологами, социологами, политологами, экономистами. Традиционное источниковедение сложилось и развивается преимущественно на базе письменного (словесного, речевого, языкового) отражения и воплощения действительности, вплоть до того что вещественные источники понимаются лишь как материал и средства для письма. Парадокс же му-

зейного источниковедения состоит в том, что без фондов письменных источников невозможно научное изучение да и элементарное понимание прошлых эпох. Однако в контексте экспозиции вербальные источники (особенно письменные) страдают отсутствием аттрактивности и экспрессивности, требуют наиболее изощренных дизайнерских решений или особой презентации в процессе экскурсии.

Вербальные источники делятся на следующие роды:

- *данные языка* (лексикология, фразеология, стилистика и культура речи, словообразование, морфология и синтаксис);
- *устные источники* (устная разговорная речь, эпос, фольклор);
- *письменные источники* (документальные и повествовательные источники, эпиграфические надписи). В отношении письменных источников существует общепризнанное видовое деление при принципиальном различии документальных (законодательные акты, актовые материалы, делопроизводственные материалы) и повествовательных (нарративных) источников (летописи и хроники, публицистическая и художественная литература, научные исследования, источники личного происхождения).

Знаковые источники включают системы летоисчисления, изучаемые хронологией, системы мер и весов, изучаемые метрологией, системы расположения знаков различия, изучаемые историей материальной культуры и быта, гербы, изучаемые геральдикой, и т. п. Существуют и другие системы условных графических обозначений: нотная запись, математические, химические, физические и прочие формулы, графики, электрокардиограммы, осциллограммы и т. п. Как объект культурологического и семиотического исследования могут рассматриваться нумерологические и астрологические системы. Источники, фиксирующие информацию на искусственных машинных языках (языках программирования), также следует рассматривать как знаковые. На наш взгляд, знаковыми источниками являются и статистические материалы, отличительной чертой которых считается отражение действительности в цифровой форме. Пестрый состав и неравномерная изученность сложного класса источников не позволяют ввести какое-либо родовое и видовое деление внутри него. Изучение же и систематизация знаковых источников представляются весьма перспективными в музейном источниковедении, поскольку знаковые системы содер-

жат богатую и лаконично выраженную информацию, дают простор воображению посетителя, активизируют восприятие содержания экспозиции, расставляют необходимые акценты.

Поведенческие источники понимаются как визуально наблюдаемые и воспроизводимые формы поведения индивидуальных и коллективных субъектов. Родовое деление внутри этого класса источников возможно в соответствии с категорией субъекта социально-культурного процесса, а именно:

- *индивидуальное поведение* (индивидуальные характеристики великих исторических личностей, трудовые, семейно-бытовые, праздничные и прочие индивидуальные действия);
- *групповое поведение*, характерное для представителей отдельных субкультур, профессиональных и производственных коллективов;
- *сословное или классовое поведение*, присущее социальным общностям, объединенным юридическими или экономическими признаками;
- *этническое поведение* (обряды, обычаи, ритуалы);
- *массовое поведение* (демонстрации, митинги, стачки, восстания, революции, войны, поведение в местах массового скопления, в толпе).

Изучение данного класса источников стало возможным с развитием социальной психологии и ростом интереса к субъективному фактору в историческом развитии. В условиях стремления к ревитализации культурных объектов и применения режиссерских приемов в экспозиционной работе использование поведенческих источников представляется весьма перспективным.

Звуковые (фонические) источники (музыка, шумы) могут восприниматься непосредственно или в фиксированном виде, на любом звуковом носителе (грампластинки, магнитофонные ленты, аудиокассеты, компакт-диски и т. п.). Использование аудиальных средств в музейной работе на сегодня широко распространено, но степень изученности данного класса источников не позволяет ввести родовую или видовую классификации.

Выделение классов (типов) источников, — безусловно, важный, но только первый этап в их классификации. Наряду с родовым делением, не имеющим универсального критерия для всей совокупности источников, существует

видовая классификация, в основе которой лежат единство происхождения и общность содержания и назначения определенной совокупности источников того или иного класса. К источникам одного вида применяются единые методические приемы. Однако многие категории источников не вписываются в предложенную классификацию, занимая промежуточное (переходное) положение между типами, родами и видами³. Так монета может рассматриваться как вещественный, изобразительный и знаковый источник, книга — как вещественный, изобразительный и вербальный, компакт-диск с записью песен — как вещественный, изобразительный, фонический и вербальный. В каждом случае выбор основного признака определяется его информационной емкостью и содержательной значимостью, а также целями и задачами научного исследования. В музейном источниковедении значимы профиль музея и состав фондов, именно они диктуют выбор критерия классификации.

3.5

Выявление источников (эвристика)

Постоянно расширяющийся объем социальной информации усложняет выявление наиболее полной источниковой базы для изучения интересующей исследователя проблемы. Поисковый аппарат складывался на протяжении веков во всех гуманитарных науках, возникли вспомогательные исторические дисциплины, решающие эвристические задачи (историческая библиография, архивная эвристика). Но поисковые задачи решаются и в рамках палеографии, кодикологии, библиотековедения, музееведения; разработка научно-справочного аппарата для целенаправленного выявления источников ведется в библиографии, архивоведении и археографии. Долгое время проблемы информационного характера, возникающие при составлении обзоров и описаний источников, разного рода путеводителей и каталогов, разнообразных указателей, аннотировании и реферировании, относились не к одной, а к разным отраслям знания.

С развитием информатики возникла необходимость выделить проблемы информационного характера из многих наук и рассматривать создание информационно-поискового аппарата и информационных центров в разных научных отраслях как задачу единой науки. По справедливому

³ В связи с этим Л. Н. Пушкарев в книге «Классификация русских письменных источников по отечественной истории» предложил не только линейную, но и циклическую классификацию.

замечанию В. В. Фарсобина, какой бы характер ни носила информация (исторический, палеографический, лингвистический, литературоведческий, культурологический и т. п.), организация ее в поисковые системы не относится к задачам той науки, которая нуждается в данной информации, а представляет собой особую область научных знаний — информатику.

Принципиальное отличие информатики от отраслевых дисциплин информационного характера состоит в том, что она сразу же стала формироваться как наука теоретическая. В отличие от источниковедения информатика не изучает конкретного содержания научной информации. В задачи информатики не входит выработка критериев оценки истинности, новизны и полезности научной информации. *Теоретические задачи информатики завершаются вскрытием общих закономерностей создания, преобразования, передачи и использования научной информации в различных сферах общественной деятельности.* Несмотря на то, что информационные технологии развиваются в нашей стране более полувека, повсеместного распространения, в том числе и в музейном деле, они не получили. До сих пор информатика продолжает трактоваться как наука о новых информационно-поисковых системах. При этом каталоги, описи, обзоры, описания, библиографические справочники и т. п. рассматриваются как информационно-поисковые системы старого типа.

В музейном деле, где основным учетным документом в обозримом будущем останется книга поступлений и карточка научного (инвентарного) описания или паспорт на музейный предмет, в качестве объекта компьютеризации могут рассматриваться разного рода каталоги (путеводители, справочники, определители, указатели, словари и т. п.), в которых сведения о музейном предмете сведены до минимума. Однако работа по составлению электронного каталога Государственного музейного фонда РФ натолкнулась на такие препятствия, как невозможность обеспечить физическую и юридическую сохранность музейных предметов и коллекций при свободном доступе к информации о составе музейных фондов. Таким образом, необходимость сочетания старых и новых информационных систем сегодня ясна.

В современном источниковедении признаются два вида традиционных *информационно-поисковых систем (ИПС)*: обзор и описание.

Обзор — информационно-поисковая система, основу которой составляет группировка источников на основе отбора наиболее важных из них по определенным признакам (те-

матическому, хронологическому, видовому, географическому, функциональному и др.).

Описание – информационно-поисковая система, основу которой составляет учет всех выявленных признаков и представление без изъятия всех источников, содержащихся в коллекции, собрании, фондах. Описание исключает какой-либо отбор источников.

Если обзор дает общее представление о составе коллекции, собрания, фонда и помогает определить направление поиска, то описание в зависимости от цели исследования может заменить источник (подлинник).

Автоматизированные (новые) информационные системы (АИС) внедряются для совершенствования информационного обеспечения на основе применения современных информационных технологий. АИС могут распространяться на учет музейных коллекций, научно-фондовую работу, реставрационную, выставочную и издательскую деятельность, ведение архива музея, просветительную и рекламную деятельность. От автоматизированных информационных систем требуются соответствие стандартам, гибкость, удобство и простота, экономичность технологических решений, интегрированность системы, защита информации и ограничение доступа к ней различных категорий пользователей, постоянное развитие системы с учетом потребностей пользователей.

Таким образом, система научно-справочного аппарата музейного собрания представляет собой комплекс взаимосвязанных информационно-поисковых систем, основанных на общих принципах классификации и обеспечивающих учет, изучение, использование и хранение музейных фондов, коллекций и предметов.

При разработке любой темы невозможно априорно решить, какие источники должны быть положены в основу исследования. Уровень развития современного гуманитарного знания требует от ученого учета всех фактов без исключения. Чтобы ученый мог учесть все факты, он должен иметь в распоряжении, по возможности, и все источники, имеющие отношение к интересующему его вопросу.

Осуществлению требования максимально полного (сплошного) выявления источников и литературы способствуют следующие обстоятельства:

- в науке утверждается специализация ученых и происходит дифференциация, т. е. возникают и самостоятельно развиваются новые отрасли гуманитарного знания;

- одновременно происходит процесс интеграции (взаимодействия и взаимопроникновения) наук, развиваются коллективные формы научных исследований, распространяются комплексные разработки историко-экономического, историко-психологического, историко-культурологического, историко-статистического, историко-географического характера;
- коллективные усилия исследователей направляются на выработку научных принципов выявления источников путем установления соотношения выраженной и скрытой (структурной, связанной), отраженной и поглощенной, массовой и уникальной информации на основе единой методики;
- методология и методика научного исследования постоянно совершенствуются, ученые оперируют сравнительным (сравнительным), типологическим, системным и прочими методами, нацеленными на корректное сопоставление и критику источников.

3.6

Установление текста источника

При обращении к источнику в первую очередь необходимо установить его текст, основной или первоначальный, и дополнения к нему, т. е. правильно его прочитать. Выше уже говорилось, что под текстом мы понимаем не письменный (вербальный) текст, а информацию, заложенную в источнике любого типа. «История, несомненно, создается на основе письменных документов. Когда они есть. Но она может и должна создаваться и без письменных документов, когда их не существует. Причем при отсутствии привычных цветов историк может собирать свой «мед» со всего того, что ему позволит его изобретательность. Это могут быть слова и знаки, пейзажи и полотна, конфигурация полей и сорных трав, затмения Луны и формы хомутов, геологическая экспертиза камней и химический анализ металла, из которого сделаны шпаги, — одним словом все то, что, принадлежа человеку, зависит от него, служит ему, выражает его, означает его присутствие, деятельность, вкусы и способы человеческого бытия. Не правда ли, часть нашей работы — работы историка, — и, без сомнения, самая захватывающая ее часть, состоит в непрерывных усилиях, направленных на то, чтобы заставить говорить немые вещи, заставить их сказать нам то, чего сами по себе они не говорят, — о людях, об обществах, которые произвели их на свет, и составить из них, в ко-

нечном счете, разветвленную сеть подобий и взаимосвязей, восполняющую отсутствие письменного документа», — писал французский историк Л. Февр.

От прочтения текста зависит его понимание. Чтобы читать и понимать вербальные тексты на древних или иностранных языках, требуются знание этих языков и этапов их эволюции, адекватный перевод, владение методикой палеографии — науки, изучающей внешние признаки рукописей в их историческом развитии. Чтобы читать и понимать невербальные тексты, требуется знание истории материальной культуры и быта, вспомогательных исторических дисциплин и владение их методикой. При публикации научных исследований невербальные тексты принято переводить на язык как средство общения, описывать, трактовать и пересказывать, иллюстрации принято сопровождать надписями и комментариями. В музейном деле паспорт на предмет также составляется в вербальной форме, хотя научный сотрудник считывает информацию непосредственно с предмета. В экспозиции этикетаж и поясняющие тексты не заменяют собой экспонат, для прочтения которого от посетителя требуются дополнительные усилия, так называемая музейная культура. Таким образом, в музейном источниковедении проблема прочтения становится центральной, без прочтения невозможна какая-либо интерпретация источника.

Приведем некоторые примеры прочтения невербальных текстов в музейной практике. На русском печном изразце конца 30-х гг. XVIII в. из коллекции Государственного исторического музея «изображен стремительно бегущий человек. Он держит в поднятых руках инструмент или прибор, назначение которого не определимо. Шаг его кажется особенно напряженным оттого, что движение остановлено в той точке, которая может быть лишь мгновением: человек опустился на одну ногу, вторая застыла в воздухе».

Прочтение медали «За возобновление Зимнего дворца в 1838 году» выглядит следующим образом: «Серебро, диам[етр] 34 мм. Лиц[евая] ст[орона]. Под императорской короной крупное изображение витиеватого вензеля имени Николая I; над ним, вдоль верхнего края медали, крупная надпись: «Благодарю». Об[оротная] ст[орона]. По горизонтальному диаметру изображение главного фасада Зимнего дворца с развевающимся императорским штандартом. Вверху, вдоль края медали, мелкая надпись: «Усердие все превозмогаетъ»; внизу, под обрезом — в три строки: «Возобновлениемъ = начать въ 1838 г. = Освященъ въ 1839 г.»; под ней помещена мелкая концовка в виде двух прочерков с точкой

между ними, и у самого бортика, внизу — мелкая подпись мастера по-латински: «Н. Губе сделал»».

Проблема установления основного текста и дополнений к нему подразумевает установление первоначального текста (непосредственно отражающего те или иные реалии), его списков и редакций. *Список* рассматривается как копия текста, сделанная с целью его сохранения, функционирования в современной действительности или тиражирования (распространения). *Редакция* является результатом сознательной и целенаправленной содержательной правки текста, отражающей новые конкретно-исторические условия, в которых источник функционирует, или местные интересы; она есть результат адаптации источника к существенно иной действительности. Списки могут содержать ошибки, описки, темные (испорченные, нечитаемые) фрагменты, но содержательной правки текста не содержат. Текст существует как в пространстве, так и во времени. Следовательно, списки и редакции могут возникать и распространяться как сразу после его возникновения, так и по прошествии любого промежутка времени, как в других регионах, так и в первоначальном месте происхождения источника.

Например, популярной темой в росписи на стекле XVIII в. была легенда об Иосифе. Ведерные бутылки с изображением этой легенды посредством 14 клейм, каждое из которых пронумеровано и пояснено текстом, сохранились в Государственном историческом музее, в Государственном музее керамики в Кусково и в Киевском музее русского искусства. Бутылка из хранения ГИМ имеет надпись: «Сия бутылка коломенского купца Василия Климнотова сына Бачарникова». «Ее роспись отличается тонкостью и тщательностью исполнения и большим композиционным мастерством. На поверхности бутылки изображены 54 фигуры людей и животных, но им здесь не тесно, они свободно двигаются в пространстве. Живописец расположил все персонажи таким образом, что действие развивается по нисходящей спирали. Каждый ярус клейм — это как бы сцены одного действия. В верхнем — изображен конфликт Иосифа и его братьев, в среднем — путешествие Иосифа в Египет и синхронные этому события, в нижнем — заключение Иосифа в доме Пентефрия. Примечательно, что распределение персонажей в ярусах подчинено определенной закономерности: верхний ярус более плотно населен, число его обитателей вдвое больше, чем в нижнем. Верхний ряд изображений выполнен таким образом, что напоминает собой движущийся хоровод. Это впечатление создается близкой постановкой фигур и их жестикულიей.

Мастер передавал все эмоции и действия героев при помощи движения рук, оставляя все тело неподвижным. От этого создается впечатление, что герои идут, взявшись за руки, или стоят на проносащейся мимо нас карусели. Ощущение движения усиливается еще и тем, что, уменьшая или увеличивая своих персонажей, живописец построил роспись каждого яруса в волнообразном ритме, замедляя темп движения сверху вниз. Общему художественному замыслу в этой росписи подчинен даже текст повествования, превратившийся в орнамент. Бисер букв, собранный в слова и строчки, напоминает ожерелье на плечах бутылки. Герои этого повествования одеты в длинные, наглухо застегнутые кафтаны, у некоторых на головах шапки, отороченные мехом, и длинные бороды. К этому костюму мастер обращался тогда, когда изображал купцов, Иосифа и Пентефрия»⁴.

На двух других бутылках фигуры тяжеловесны и с трудом втискиваются в клейма, они или чрезмерно вытянуты (Киев), или неестественно укорочены (Кусково). Порядок клейм слегка нарушен: на нижнем ярусе сцены казни и заточения поменялись местами, в надписи выпущено слово «хлебарь», казнь которого предсказана Иосифом, изменена нумерация так, что казнь второстепенного персонажа можно принять за кончину главного действующего лица. Можно сделать вывод, что обе бутылки являются поздними и менее искусными списками с бутылки Бачарникова.

Как редакцию нагрудного знака лейб-гвардии Семеновского полка, утвержденного 11 июля 1908 г., можно рассматривать такой же знак периода Временного правительства. Падение монархии повлекло за собой исчезновение золотых вензелей Петра I и Николая II.

Примером составления редакций рукописных сборников могут послужить сборники, в состав которых вошла Русская Правда, сохранившаяся в большом количестве списков (свыше 100) XIII–XVIII вв. Все списки Правды находятся в составе каких-либо сборников или летописей; по своим особенностям они могут быть разделены на три основные редакции: Краткую, Пространную и Сокращенную.

Списки *Краткой редакции* немногочисленны. Известно только два древних списка, относящихся к XV в. Краткая Правда находится в составе Новгородской I летописи младшего извода, где она помещена под 1016 г. Оба списка Краткой Правды (Академический и Археографический) чрез-

⁴ Ашарина Н. А. Стекланный фарфор XVIII века // Памятники рус. народ. культуры XVII–XIX веков / ГИМ. Труды-75. М., 1990. С. 51–80.

вычайно близки друг к другу и, по-видимому, произошли от общего источника, или протографа. Сохранилось и несколько списков Краткой Правды, переписанных в XVIII в. Они восходят к тексту, подготовленному к печати В. Н. Тагичевым в 1738 г., и дают мало дополнительных сведений о древней Правде. В списках Краткой Правды текст написан сплошь без разделения на статьи, однако вторая часть выделена начальной буквой *П* («Правда оуставлена»), написанной красной киноварью.

Списки *Пространной Правды* сохранились в наибольшем количестве (свыше 100). Пространные списки в 4–5 раз длиннее кратких и включают большое количество новых статей. Кроме того, текст в них разбит киноварными заголовками и заглавными буквами. Списки Пространной Правды могут быть разделены на три вида.

Наиболее многочисленный вид, *Троице-Синодальный*, входит в состав юридических сборников, известных под названием Кормчих и Мерил Праведных. Кормчая, или Номоканон, представляет собой собрание церковных правил и гражданских законов. Само слово «кормчая» означает «руководящая» или «направляющая». Кормчая была важнейшим юридическим пособием в Древней Руси и сохранилась во множестве списков разного состава. В славянскую Кормчую Русская Правда была внесена не позднее третьей четверти XIII в. Древнейший список Кормчей с текстом Русской Правды написан около 1282 г. в Новгороде «повелением Новгородского князя Дмитрия Александровича и стяжанием новгородского архиепископа Климента». Эта громадная книга, написанная в два столбца на 348 листах пергамента, принадлежала «софийской», или архиепископской, казне и при падении Новгорода была взята Иваном III как драгоценность в Москву. Кормчая была возвращена обратно в Новгород только при Василии III по особой просьбе архиепископа Макария. В настоящее время хранится в Государственном историческом музее в составе большого Синодального, или Патриаршего, собрания рукописей и в науке известна под названием Синодальной, или Новгородской.

Синодальный список имеет близкое сходство с другим древним списком — Троицким, находящимся в составе Мерила Праведного второй половины XIV в. Под названием «Мерила Праведного» известен юридический сборник, возникший на русской почве в начале XII в., переработанный и дополненный в конце XIII в. В известном нам составе сборник возник в Суздальской Руси как руководство для судей.

Мерило Праведное состоит из двух частей. В состав первой части входят поучения на тему о праведных судах. Вторая часть основана главным образом на Кормчей и включает 30 глав, состоящих из различных юридических памятников, заимствованных из Кормчей, а также Русской Правды. Экземпляр рукописи, несмотря на небольшой формат, — роскошный. Он украшен миниатюрой праведного судьи с весами в руках. Троицкий список Русской Правды отличается особой исправностью, и поэтому его принято издавать в первую очередь. Синодальный и Троицкий списки восходят к общему протографу, возникшему ранее последней четверти XIII в. Синодальный список имеет яркие черты новгородского говора. Некоторые новгородские черты заметны и в Троицком списке, поэтому можно думать, что их общий протограф возник в Новгороде.

Остальные списки Пространной Правды, помещенные в составе Кормчих и Мерил Праведных, относятся к XV–XVIII вв. Они делятся на несколько видов, или изводов. Каждому изводу соответствует определенный состав Кормчей или Мерила. Эти поздние списки Пространной Правды имеют большой интерес для истории права в Северо-Восточной Руси в XIV–XV вв. и дают некоторый материал для восстановления первоначального текста Правды.

Ко второму виду Пространной Правды, *Пушкинско-Археографическому*, принадлежат списки, входящие в состав особых юридических сборников. Наиболее древний список этой группы — Пушкинский (принадлежал А. И. Мусину-Пушкину). Весь сборник носит заголовок «Суд Ярослава князя. Устав о всяцех пошлинах и о уроцех». Известный нам состав Пушкинского сборника не был первоначальным. В этом нас убеждает существование Археографического списка Пространной Правды, который относится к XV в. и помещен в виде приложения к тексту Новгородской I летописи в составе особого юридического сборника.

В начале XV в., по-видимому уже в Московской Руси, появился новый, *Карамзинский*, вид Пространной Правды. Он представлен несколькими списками XV–XVI вв.: один из них принадлежал князю Оболенскому, другой — историку Н. М. Карамзину. Этот вид списков можно назвать Карамзинским, так как он впервые был открыт Н. М. Карамзиным. В его основу положен какой-то список Пушкинско-Археографической ветви, дополненный по спискам Троице-Синодальной ветви. В результате получился сводный текст.

К третьей редакции Русской Правды относятся два списка так называемой *Сокращенной Правды*. Оба они поме-

щены в Кормчей особого состава, сохранившейся в списках XVII в. Однако Кормчая подобного состава возникла значительно раньше, в XV в., и, по-видимому, в Пермской земле. Списки Сокращенной Правды близки к Пространной, но многие статьи в ней пропущены, а сохранившиеся большей частью короче и иногда напоминают выдержки из Пространной.

Таким образом, под названием Русская Правда понимаются три различных памятника. Происхождение этих памятников различно, различна была их судьба, и они по-разному влияли на другие юридические памятники древней Руси.

3.7

Установление происхождения источника

На этой стадии источниковедческого исследования необходимо установить автора, время и место возникновения источника, обстоятельства и цели его составления, решить проблему подлинности. В музейном деле именно эту совокупность методических операций называют *атрибуцией музейного предмета*.

Безусловно, самой значимой представляется датировка источника, без которой невозможно определить, отражением какой эпохи и свидетелем каких событий он является. «Время истории — не единица измерения: историк не пользуется временем для измерения царствований и их сравнения между собой — это не имело бы никакого смысла. Время истории... встроено в вопросы, в документы, в факты; оно представляет собой саму субстанцию истории. ...Время — ...главное действующее лицо истории», — писал А. Про.

Дата создания источника устанавливается в результате изучения материала, из которого он изготовлен, особенностей его изготовления, стилистических особенностей изображения или письма, а также сопоставления содержания источника с социокультурным контекстом эпохи. Дата может быть обозначена на самом источнике, тогда требуется ее подтверждение, поскольку источник может содержать дату более ранней или более поздней редакции или списка. Не всегда возможно установление точной до года (месяца и дня) даты. Источник может датироваться десятилетием, веком (начало, середина, конец, первая или вторая половина, треть, четверть). Возможна датировка *post quem* или *ante quem* (до или после события, упомянутого или отраженного в источнике).

Например, датирующим признаком иконы может быть не только лицевая (живописная) сторона, но и надпись, выполненная на обороте. На иконах XVII–XIX вв. запись делалась по-разному: процарапывалась (врезалась) в доску, выполнялась пером и чернилами (реже карандашом) на самой доске или обтягивающей ее ткани. Перо и чернила более характерны для вкладов в храм или монастырь; надписи делаются крупно, в центре оборота, хорошо читаются, содержат информацию о лице, которому принадлежала икона, хорошо читаются. Надписи, содержащие легенду музейного предмета, являются более поздними по отношению к дате его возникновения, с ними схожи так называемые «благословляющие» иконы, или «раздаточные образа», которые производились монастырями для паломников.

К другой разновидности принадлежат надписи, которые появились еще до возникновения живописных изображений. Они расположены на доске хаотично: на торцах, на шпонках, читаются наоборот, сверху вниз, могут быть частично стесаны из-за изменения размеров доски в процессе создания иконы. Эти надписи отражают распространенную в XVII–XIX вв. на Севере традицию индивидуального крестьянского заказа на иконописные произведения. На иконе могли указываться фамилия заказчика, деревня или местность, откуда посылался заказ, условия заказа, реже имя мастера, желаемый сюжет (надпись-заказ не всегда совпадает с тем, что в действительности изображено на иконах). Так, на иконе «Вседержитель» XVIII в. указаны имя заказчика, деревня, что он хочет от иконописца и на каких условиях.

Довольно сложной и требующей специальных знаний представляется датировка монет. Одной из редких монет является торуньский орт (в собрании Государственного исторического музея таких монет на начало 90-х гг. XX в. было всего 15). Торунь — один из трех городов Речи Посполитой, обладавших правом собственных эмиссий. Торуньский монетный двор выпускал дукаты, талеры, орты, двухгрошовики и солиды. Одна из характеристик монеты при ее атрибуции — соотношение осей изображений (точнее, угол между их осями). Под осью понимается воображаемая вертикаль через центр изображения, обычно совпадающий с центром монеты, а под соотношением осей — положение этих вертикалей на аверсе и реверсе относительно друг друга. Атрибутировать торуньские орты позволяет установленное исследователями единство типа, стиля и технического

исполнения при некоторых различиях в весовых нормах и, возможно, пробе.

Чрезвычайно важно для последующей интерпретации источника установить его создателя. Представление о личности автора и основных вехах его деятельности позволяет установить обстоятельства и цели создания источника, нейтрализовать сознательное и бессознательное искажение действительности, охарактеризовать самого автора как историческое лицо. Ряд безликих источников превращается в совокупность конкретных результатов деятельности конкретных людей, прошлое приобретает «плоть и кровь». Однако решение означенной проблемы может натолкнуться на разного рода препятствия. Во-первых, индивидуальное авторство далеко не всегда обозначено, особенно в источниках средневекового периода. Во-вторых, автор может пользоваться псевдонимом или каким-то способом шифровки своего имени. В-третьих, источники часто имеют не индивидуального, а коллективного создателя, который определяется как слой, сословие, социокультурная среда и т. п.

Понятие «школы», объединяющей многих авторов, присуще и книжной традиции, и живописи, и скульптуре, и архитектуре, и декоративно-прикладному искусству, и многим другим видам деятельности. На русском Севере существовал известный центр культуры и рукописной книжности — Выго-Лексинский (Даниловский) старообрядческий монастырь (1694–1855), располагавшийся в Олонецкой губернии. Здесь сложилась своеобразная школа оформления рукописей и был выработан определенный почерк — поморский полуустав, что, вместе с совокупностью выполненных в сложившемся стиле памятников, называется «поморской рукописной школой».

Рисунки поморского центра, сохранившиеся в собраниях Государственного исторического музея, Государственного литературного музея, Пушкинского дома, Библиотеки Российской академии наук, Российской государственной библиотеки и других учреждений, сходны с книжной традицией и по почерку, и по оформлению, и по цветовому решению, хотя мастера, безусловно, осознали специфику лубочного творчества, декоративное назначение картинок и добивались иных композиционных решений.

Интересно решение проблемы индивидуального авторства в изготовлении медалей. До Отечественной войны 1812 г. медальерное искусство было наиболее жестко регламентированным, официозным и консервативным жанром. В 1810 г. медальером Санкт-Петербургского монетного дво-

ра стал Ф. П. Толстой, вступивший впоследствии в масонскую ложу «Избранного Михаила» и являвшийся членом декабристского Союза благоденствия. В отличие от своих предшественников, Ф. П. Толстой спроектировал и создал медальную серию без официального заказа. Первый медальон серии был закончен художником в 1814 г. Он представлял собой портрет императора Александра I в виде славянского бога мудрости и храбрости Родомысла. Медальон «Родомысл девятого на десять века» был подарен затем Академии художеств.

В 1816 г. Ф. П. Толстой представил рисунки для утверждения в Академию наук и попросил материальной помощи. Созданный для их рассмотрения Комитет дал рисункам высокую оценку, решил выделить художнику 20 тыс. рублей, а исполнение гравюр поручил Н. И. Уткину. Гравюры с описанием было решено издать. Серия принесла художнику мировую славу и признание в отечестве, она тиражировалась в гипсе и бисквите, мастике и бронзе. Повторения медальонов украсили Александровский зал Зимнего Дворца и зал Кадетского корпуса. В 50-е гг. XIX в. на Императорском фарфоровом заводе была выполнена пышная ваза с поясом-перетяжкой, где воспроизводились десять позолоченных медальонов серии.

Наряду с анонимными источниками в Средние века, когда открытое объявление имени считалось нескромным и греховным, создатели литературных и публицистических произведений, ремесленных и художественных изделий иногда находили способ сохранить свое имя для потомства криптограммой (тайнописью). Криптотимы — одно из самых основательных доказательств принадлежности источника тому или иному автору. В настоящее время все известные русские криптотимы расшифрованы. Важнейшие из систем тайнописи, изученные учеными, следующие:

- замена кириллицы буквами другого алфавита (глаголицей, греческой или латинской азбукой);
- употребление вместо букв условных знаков;
- применение литореи, или «тарабарской грамоты», где все согласные, а иногда и гласные, делились на два ряда, в каждом из которых буквы попарно взаимно заменяли друг друга;
- использование пермской азбуки, т. е. сокращенного изображения букв, или написание букв в каждой фразе в обратном порядке;
- счетная система, при которой вместо букв ставились соответствующие им в древнерусском языке цифры.

Чрезвычайно интересен в связи с расшифровкой тайнописи опыт атрибуции поклонных крестов, сохранившихся в Новгородской земле.

Молотковский крест XV в. получил в литературе такое название, потому что около 1810 г. был перенесен из разобранной в то время церкви Нерукотворного Спаса на Красном поле в западную стену церкви Рождества Богородицы в Молоткове (районе Новгорода). «Крест каменный, восьмиконечной формы, 133 см по высоте и 104 см по ширине, вытесан в виде широких прямых перекладин, нижний конец креста расширяется треугольником, центральное перекрестье имеет окружение из узкого ободка.

Изобразительные элементы, украшающие крест, не отличаются особым богатством и разнообразием. По вертикальному брусу на уровне верхнего перекрестья в прямоугольном углублении помещено изображение Нерукотворного Спаса, ниже его по тому же вертикальному брусу изображение Голгофского креста на ступенчатом подножии, с так называемыми орудиями страстей, т. е. копьем и тростью (ветвистой) по сторонам, под ним адамова глава»⁵.

Загадку креста составляла двустрочная, вырезанная углубленными узкими буквами, с элементами вязи, надпись на нижнем расширенном конце, которая долгое время читалась буквально: «ПАНДОКРАТОР ЛАМАНИО ПАІТОПОНІЛ». И только в 1910 г. И. А. Шляпкин в лекциях на XV Всероссийском археологическом съезде сообщил, что надпись разобрана студентом Смирновым на основе применения к ней «премудрой литореи». Система тайнописи состояла в том, что гласные буквы оставались те же, а согласные заменялись другими по определенной системе соответствия. Зашифрованная надпись читается так: «ПАНТОКРАТОР[А] САРАПИОН НАИКОНОПИС[АЛ] (изобразил)». Таким образом, надпись содержит имя мастера, вырезавшего крест, который стал в литературе именоваться Серапионовым.

Людогощинский крест известен пространной надписью: «В ЛѢ[ТО] 6867 [=1359] ИНДИКТА 12 ПОСТАВЛЕНЪ БЫ[СТЬ] КРЕСТ СІЙ. ГОСПОДИ ИИСУСЕ ХРИСТЕ ПОМИЛУЙ ВСЯ ХРИСТЬЯНЫ НА ВСЯКОМЪ МѢСТѢ МОЛЯЩАЯСЯ ТОБѢ ВЪРОЮ ЧИСТЫМЪ СЕРДЦЕМЪ И РАБОМЪ БОЖИИМЪ ПОМОЗИ ПОСТАВИВШИМЪ КРЕСТЪ СІ[Й] ЛЮДГОЩИЧАМЪ И МНѢ НАПИСАВШЕМУ ФУІІМЛАААСССРРЛКССТСГВВВМЛРРМЛА-

⁵ Порфиридов Н. Г. Тайнопись в эпиграфике памятников древнерусского искусства // Вспомогательные исторические дисциплины. XIX. Л., 1978. С. 13-74.

АСС». Надпись содержит дату сооружения креста — 1359 г.; окончание же ее весьма занимало исследователей. Шифр был разгадан в 1950 г. Б. А. Рыбаковым как счетная тайнопись, основанная на числовом значении букв. Каждые две стоящие рядом буквы-цифры подлежат сложению, а получившаяся в результате сложения цифра должна быть заменена соответствующей ей буквой. Например, Ф (500) + У (400) = Я (900). Снова оказалось, что тайнопись скрывает имя мастера: «...и мне написавшему Якову сыну Федосову».

Подлинность, понимаемая как принадлежность источника тому времени и тому автору, которые ему приписываются, не может рассматриваться в качестве существенной проблемы музейного источниковедения. При современном уровне развития методики источниковедческого исследования поддельный (фальсифицированный) источник может быть информационно насыщен не менее, чем подлинный. Важно только правильно его датировать и адекватно интерпретировать. В зависимости от профиля музея подлинность понимается как мемориальность, автографичность или, наоборот, как типичность, характерность предмета для соответствующей эпохи. Таким образом, проблема подлинности многозначна и не может интерпретироваться вне той формы музейной деятельности, в которой источник используется.

3.8

Источниковедческий анализ (герменевтика)

Источниковедческий анализ имеет целью изучение содержания источника для выявления заключенной в нем информации и установления того, насколько достоверно, полно и точно отражает эта информация социокультурную действительность.

Решая эту задачу, следует помнить, что источники отражают действительность по-разному. Одни из них дают сведения достоверные и точные, но неполные. В других, напротив, события представлены очень подробно, но неточно, в третьих — еще и недостоверно. В сущности, ни один из источников не обладает всеми тремя характеристиками одновременно. В XVIII в. ученые считали, что, в отличие от тех авторов, которые непосредственно событий не наблюдали, и иностранцев, наиболее точно и достоверно передают увиденное, услышанное и пережитое свидетели событий и «природные россияне». Факт события идентифицировался с фактом источника. Однако уже во второй половине столетия,

когда М. М. Щербатов и И. Н. Болтин заметили, что факты действительности могут не совпадать с их передачей в источнике, возникла необходимость в так называемой критике источника. Для историков XIX в. вполне очевидно, что факт прошлого необходимо устанавливать путем интерпретации источника, что по степени сопряженности с реальностью источники можно разделить на «остатки» и предания. Критика преданий, в силу большей выраженности в них субъективной позиции автора, долгое время казалась более сложной, требующей более разработанной методики. К XX в. стало ясно, что «остатки» или документальные источники, хоть и презентуют действительность точно и достоверно, но настолько фрагментарно и неравномерно, что при их интерпретации требуются другие, не менее сложные методические приемы.

Приведем несколько примеров источниковедческого анализа невербальных источников.

В коллекции резных пряничных досок Государственного исторического музея было обнаружено 15 тверских досок 30–40-х гг. XIX в. с изображениями военных. Доски различны по уровню исполнения. По легенде на досках изображены герои Отечественной войны 1812 г. Однако внимательное изучение формы на изображениях противоречит легенде: на одной из досок всадник одет в однобортный мундир, появившийся лишь в 1814–1817 гг., в мундирах смешиваются разновременные детали александровского и николаевского времени. Все это позволило высказать предположение, что мода на «пряничных генералов» была порождена несколькими весьма конкретными событиями: переездом в 1809 г. в Тверь сестры Александра I, великой княгини Екатерины Павловны с мужем, принцем Ольденбургским, который стал генерал-губернатором, частое присутствие Александра I на устраиваемых ею праздниках и балах, безусловно, война 1812 г., затем приезд в 1830 г. в Тверь Николая I и его свиты, в числе которой находились генералы А. И. Толстой и А. Х. Бенкендорф. Все эти события и слились в сознании народных мастеров в единый сюжет.

Людогощинский крест, один из типичных образцов искусства древнего Новгорода, содержит интересные содержательные моменты. На поверхности креста вырезано 18 круглых обрамлений, в которых расположены изображения; среди них «Распятие», «Деисус», архангелы, особо почитаемые в Новгороде Георгий, Илья, Козьма и Дамиан, Флор и Лавр, столпники, «Герасим со львом в пустыни», «Самсон, раздирающий пасть льва», воины Федор Стратилат и Федор Тирон. Все пространство между круглыми

медальонами с лицевыми изображениями заполнено орнаментом из растительных побегов и завитков, среди которых в одном месте вкомпанована фигура фантастического барса. Своей формой крест напоминает известные новгородские каменные кресты — четырехконечные, с расширяющимися и соединяющимися концами, как бы включенные в круг. Уже подбор изображений давал исследователям основание для догадок о конкретных событиях, послуживших поводом для устройства креста. Вторым основанием стала дата его сооружения — 1359 г.

Под 1359 годом в Новгородской летописи содержится сказание о большом мятеже, охватившем Торговую и Софийскую стороны: «не мала сеча бысть» «славлян с заричанами» (жителей Торговой стороны с жителями Софийской стороны). Заричане, бывшие без доспехов, первоначально потерпели поражение, но затем многих бояр «побили и полупили». Мятеж продолжался три дня. Исследователи деревянной резьбы находят соответствие летописных известий изображениям. Исходя только из надписи на кресте, Б. А. Рыбаков нашел основание для того, чтобы связать Людогощинский крест с движением стригольников в Новгороде. Надпись призывает милость божию на всех христиан «на всяком месте молящаяся тебе верою и чистым сердцем». Такая формулировка свойственна стригольнической доктрине. Кроме того, в 1359 г. от власти ушел ярый гонитель стригольников архиепископ Моисей.

Итак, мы видим, какую богатую и многогранную информацию могут содержать изобразительные, вещественные, знаковые источники. Для того чтобы оценить полноту, достоверность и точность этой информации, исследователь должен рассматривать источник в контексте породившей его эпохи (конкретно-исторический подход), сопоставить данные источника с данными других источников, отражающих те же события или явления. Без применения сравнительного (компаративного) метода невозможно интерпретировать источник и дать ему качественную оценку.

В источниковедческой литературе XX в. существовало деление критики источника на внешнюю и внутреннюю. При этом под внешней критикой подразумевают установление текста и происхождения, а под внутренней — источниковедческий анализ и синтез. Эта терминология была порождена преимущественным изучением вербальных (письменных) источников, применительно к которым понятие «критика» звучало вполне уместно. С точки зрения современного источниковедения, понятие «критика источника» выглядит весьма

узким и ограниченным, поскольку задача исследователя сводится не только к тому, чтобы «уличить» создателя источника в сознательной и бессознательной недобросовестности, решить вопрос о степени его достоверности, но и к тому, чтобы всеми доступными методическими средствами извлечь максимум информации, в том числе и скрытой (связанной). Современная наука считает в равной мере ценными как достоверные, так и недостоверные, как подлинные, так и поддельные источники, справедливо подчеркивая, что проблема интерпретации — это проблема мастерства и профессионализма ученого, проблема владения методическим аппаратом научного гуманитарного знания.

Источниковедческий синтез

Источниковедческий синтез выступает как заключительная стадия исследования, на которой происходит не просто обобщение и суммирование материала, а воспроизведение сложного социокультурного объекта как системы внутренне обусловленных связей и взаимозависимостей, воспроизведение «живой плоти» социальной действительности.

На этой стадии решающую роль играет концепция ученого-гуманитария, который, по словам Н. Е. Копосова, не может рассматриваться как «вместилище абсолютного разума» и «не настолько возвышен над человеческим несовершенством, чтобы судить о пребывающем с точки зрения вечности. Он — такое же «существо из плоти и костей», как и те, кто действует в истории. И он погружен в поток времени. Его образ мира основан на опыте собственного тела и формах перцепции, на осознании самого себя как протяженности во времени, как жизни, как со-бытия в мире с другими людьми, на структурах языка, которые он принимает за формы бытия. В жизненном мире укоренены базовые уверенности его разума, из которых через множество опосредований развиваются сложные формы интеллектуальной деятельности».

Ученый и его концепция не могут существовать вне времени и пространства, т. е. они формируются под воздействием мировоззрения эпохи, господствующих философских, социологических и экономических теорий, государственной политики по отношению к гуманитарным наукам и гуманитарному образованию, политических интересов и политической борьбы. Эволюция современных гуманитарных наук, в конце XIX — начале XX вв. отпочковавшихся от фунда-

ментальной исторической науки, и их понятийного аппарата не могла протекать изолированно от социокультурной действительности.

В XVIII в. историки совсем не интересовались условиями и классами. В XIX – начале XX вв. эти категории стали значимыми благодаря французской историографии и учению К. Маркса (который не дал определения класса, хотя и рассматривал классовую борьбу как движущую силу истории). Однако четкое понимание качественных черт сословий и классов отсутствовало, под ними понимались произвольно и разнородно определяемые совокупности людей (духовенство, дворянство, буржуазия или третье сословие, крестьянство, пролетариат). В. О. Ключевский считал, что классы различаются родом капитала, которым работает каждый, а в конкретном изложении «Курса русской истории» свел эволюцию классов к эволюции сословий. Его ученик М. Н. Покровский, известный как первый профессиональный историк-марксист, различал эпоху господства торгового капитала, когда предпринимательское хозяйство вели владеющие им помещики, и эпоху господства промышленного капитала (буржуазии).

Постепенно марксистская историография сформировала понятие классов как социально-экономических групп людей, различающихся по отношению к средствам производства, и сословий как социально-юридических групп людей, замкнутых и наследственных, различающихся юридически закрепленными за ними правами и обязанностями. Классовая борьба красной нитью проходила через историю антагонистических формаций и вела к победе наиболее прогрессивной коммунистической формации.

Однако во второй половине XX в. европейская и американская историография на основе эмпирических исследований пришла к выводу о более сложной социальной стратификации, не укладывающейся в узкие рамки социально-экономических категорий. Оказалось, что страты могут формироваться на основе сложного сочетания факторов социокультурного порядка и не иметь четко очерченных границ. Разные подходы к социальной стратификации отразились в дифференциации гуманитарного знания: самоопределении социологии, политологии и культурологии. Отечественная гуманитаристика испытала влияние новых тенденций в 90-е гг. XX в.

Современное гуманитарное знание особое внимание уделяет гносеологическим проблемам и эвристическому потенциалу ученого-гуманитария. Ставятся вопросы о его

способности прочесть и понять тексты — послания из прошлого, — интерпретировать их, вообразить, почувствовать и описать отраженные в источниках события. «Если историк познает мысли прошлого и познает их, продумывая их вновь в себе, то отсюда следует, что знание, обретаемое им в ходе исторического исследования, не является знанием о его положении, противопоставленным познанию самого себя. Это — знание своего положения, являющееся в то же время и познанием самого себя. Продумывая вновь чью-нибудь мысль, он мыслит ее сам. Зная, что кто-то другой мыслит таким образом, он узнает и о своей способности мыслить таким образом. А убеждаясь, что он в состоянии это делать, он устанавливает и то, каким человеком он сам является. Если он в состоянии понять мысли людей самых различных типов, воспроизводя их в себе, — значит, в нем самом должны присутствовать самые различные типы человека. Он должен быть микрокосмом всей истории, которую он в состоянии познать. Таким образом, познание им самого себя оказывается в то же самое время и познанием мира людских дел», — писал английский историк Р. Дж. Коллингвуд.

Концептуальное видение проблемы, с которым ученый подходит к формированию источниковой базы, определяет направления поиска источников и подразумевает определенный их отбор. Например, Вторая мировая война началась 1 сентября 1939 г. (вторжение Германии в Польшу) и закончилась 2 сентября 1945 г. (разгром Японии). Однако связанные с этим явлением музеи и мемориалы по вполне понятным причинам посвящаются или крупным битвам (обороне Москвы, Сталинградской битве, битве на Курской дуге), или массовым жертвам фашизма, или подвигу советского народа и Красной Армии в Великой Отечественной войне (Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. на Поклонной горе в Москве). Прямо и безусловно понятая задача воспитания патриотизма и чувства гордости за свое Отечество может быть решена именно такой пропагандой героических страниц истории войны, любая кригическая нотка или приглашение к раздумью о цене победы и причинах неудач разрушат стройный и цельный образ, снизят эмоциональное воздействие на музейную аудиторию. Однако еще до 22 июня 1941 г. Советский Союз участвовал во Второй мировой войне, реализуя план раздела Польши и Прибалтики, намеченный пактом Молотова—Риббентропа. В результате в состав СССР вошли Западная Украина и Западная Белоруссия, Литва, Латвия, Эстония. Источниковая база этого периода войны представлена весьма фрагментарно:

общеизвестны факты сокрытия жертв расстрела в Катыни, документов и свидетельств о событиях в Прибалтике, «детективная» история поиска подлинника пакта и сопутствующих ему соглашений с фашистской Германией. Образ народа-освободителя логично завершается актом о капитуляции в Карлсхорсте 9 мая 1945 г.; источники, характеризующие оставшиеся в Европе очаги сопротивления и выполнение СССР союзнических обязательств в войне против Японии, также представлены более фрагментарно.

Любое событие (факт действительности) может быть отражено в источниках, одновременно возникших в ходе события и после него. Участники Второй мировой войны живы и поныне, воспоминания о ней продолжают возникать, до сих пор поисковые отряды находят боевую технику и вооружение на местах сражений. При формировании источниковой базы фактор непосредственности или ретроспективности восприятия событий необходимо учитывать. Как уже указывалось выше, современное научное знание требует максимально полного выявления источников по изучаемой проблеме.

Источниковедческий синтез подразумевает решение следующих задач:

- выяснение генеалогической связи (последовательности возникновения) источников;
- ✎ сопоставление источников по степени их достоверности и точности;
- сопоставление источников с точки зрения полноты освещения в них событий;
- установление всей суммы фактов, относящихся к теме исследования;
- ✎ определение недостающих звеньев в цепи установленных фактов.

Решение этих задач невозможно, если исследователь не имеет предварительного представления об интересующем его явлении, не обладает аналитическими и литературными способностями, не владеет профессиональными навыками, в том и числе и методикой источниковедческого анализа и синтеза.

Библиография

- Барг М. А. Категории и методы исторической науки. М., 1984.
- Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1986.

Вещь в искусстве. М., 1986.

Воронкова С. В. Массовые источники по истории промышленности России конца XIX – начала XX вв. М., 1995.

Голиков А. Г., Круглова Т. А. Источниковедение отечественной истории: Учебное пособие. М., 2001.

Данилевский И. Н., Кабанов В. В., Медушевская О. М., Румянцева М. Ф. Источниковедение: Учебное пособие для гуманитарных специальностей. М., 1998.

Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / Под ред. А. К. Соколова. М., 2004.

Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. М., 2003.

Коллингвуд Р. Дж. Идея истории: Автобиография. М., 1980.

Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1910–1913. Вып. 1–2.

Массовые источники по социально-экономической истории периода капитализма. М., 1979.

Массовые источники по социально-экономической истории советского общества. М., 1979.

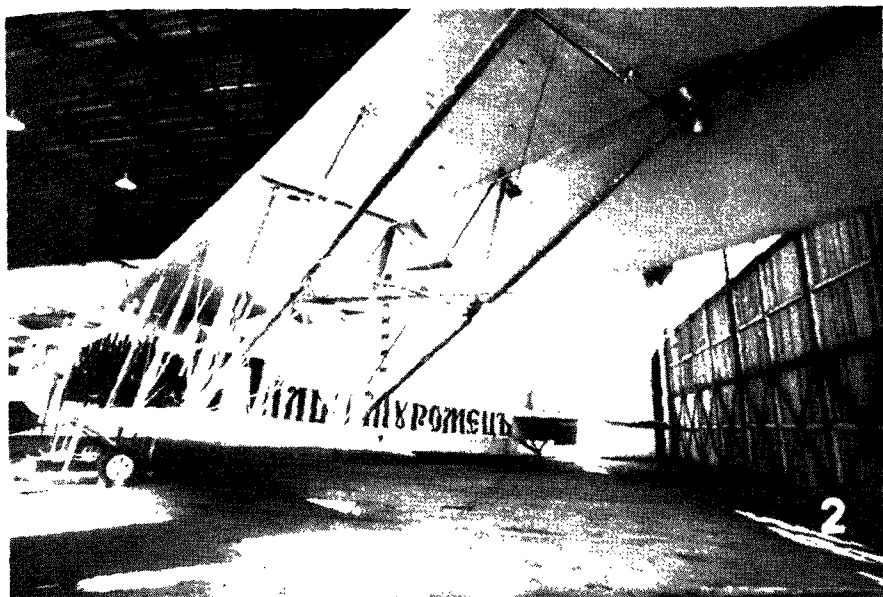
Музееведение: Музеи исторического профиля / Под ред. К. Г. Левыкина и В. Хербста. М., 1988.

Про А. Двенадцать уроков по истории. М., 2000.

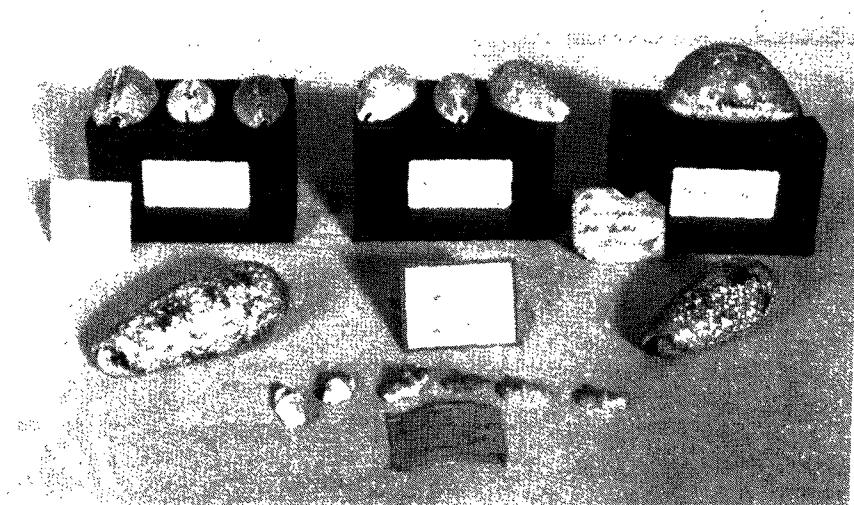
Пушкарев Л. Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., 1975.

Фарсобин В. В. Источниковедение и его метод. М., 1983.

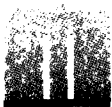
Шмидт С. О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997.



Самолет «Илья Муромец», 1913 г.
Музей Военно-воздушных сил в пос. Монино, Московская обл.



Раковины моллюсков из коллекции Г. Г. Демидова.
Зоологический музей Московского государственного университета



Музей в пространстве культуры: история и основные этапы развития

Глава 1

Зарождение и развитие музеев

Музей — это возникшая в процессе историко-культурного развития специфическая система, призванная способствовать организации отношений человека со средой его бытования, а точнее — определенного аспекта этих отношений, который специалисты именуют «музейные отношения к действительности» и в рамках которого проявляется потребность человека в не обусловленном его непосредственным окружением содержательно насыщенном опыте. Обретение, освоение и передача этого опыта — одна из важнейших задач всей музейной системы, создающей необходимые условия и предоставляющей богатые возможности для специфического постижения мира.

Музей начинает восприниматься в качестве значимого явления социального бытия только тогда, когда он не просто становится доступным для граждан, но когда в общественном сознании возникает потребность в его существовании и осознается его необходимость для более эффективного функционирования общества и государства. В отдельных странах Европы это происходит в конце XVIII — второй половине XIX вв., в США — начиная с середины XIX столетия, а в России — на протяжении второй половины XIX и начала XX вв.

1

Предмузейное собирательство

В традиционных обществах архаического (первобытного), древнего и средневекового мира собирание, хранение и представление предметов, изымавшихся из сферы утилитарного их использования, складывались постепенно.

Выделение конкретных предметов из хаотичного множества вещей, самого различного рода объектов и объединение их в определенные группы превращало их в коллекции. Коллекции эти принадлежали общинам, правителям, знатым и богатым людям.

В архаическом обществе люди собирали и хранили предметы, не подлежавшие повседневному использованию. По определению археологов, возраст подобных предметов, обнаруженных в ходе многочисленных раскопок во Франции, составляет от 40–50 тыс. до 400–500 тыс. лет, а тех предметов, которые были найдены на территории Восточной Африки, приблизительно 2 млн лет.

Прежде всего человек создавал коллекции *сакрального* характера (от лат. *sacrum* — священный), в поисках средств общения с управляющей миром высшей силой пытаясь выйти за пределы своего биологического существования. Согласно религиозным представлениям, человек, делая подношения богам, помещал их в святилищах. Сюда приносили реликвии, трофеи, votivные (от лат. *votivus* — посвященный богам, торжественно обещанный, приносимый по обету) предметы, и таким образом в Древней Греции, жители которой подарили миру термин «музей» — *μουσείον* (что по-гречески обозначает «храм муз» — богинь, составлявших свиту бога Аполлона и являвшихся покровительницами отдельных видов искусства), формировались первые коллекции.

Награбленные в Греции и других странах реликвии и предметы, обретшие статус трофеев, размещались в храмах Рима, где в античный период процесс коллекционирования отличался необыкновенной интенсивностью. Коллекции создавались при гробницах исторических персонажей, почитаемых мусульманами (например, при мечети имама Али ибн Мусы аль Ризы, Иран, VII в.), при буддийских храмах (например, храм Тодайдзи с хранилищем императорских подарков Сесоин, Япония, VIII в.) и т. п.

Во дворцах и храмах древнего и средневекового обществ накапливались военные трофеи, скульптурные произведения, предметы декоративно-прикладного характера и т. п. В Египте и Китае подобного рода собрания помещались в захоронениях вождей, в царских гробницах. Широко известно, к примеру, захоронение императора Цинь Шихуанди в Линтуне (Китай, III в. до н. э.), которое ныне музеефицировано.

Предметы предмузейных коллекций в древности и в Средние века широко использовались в культовых целях: в погребальных процессиях, во время массовых торжеств

и празднеств; а в индуистской, буддийской и христианской традициях они продолжают использоваться и в наши дни.

Мотивацией собирательства являлась специфичность *самоидентификации индивида*, принадлежавшего к обществам древних цивилизаций. Так, возникали собрания предметов, подтверждавшие генетические связи эллинов, а также отдельных римских семейств с их легендарными предками. В античных храмах возводились памятники, свидетельствовавшие об общности патриотических традиций для всего населения Древней Греции. Сходное явление наблюдалось и в Риме и средневековой Европе, в чем находила свое выражение тенденция к интеграции, к взаимопроникновению культур средиземноморского и переднеазиатского регионов. Со времен Возрождения мотивацией к собирательству стал возросший интерес к античному прошлому, проявившийся в форме коллекционирования образцов классического греческого и римского искусства.

С архаических времен силой, побуждавшей людей составлять различного рода собрания, являлось удовлетворение любознательности. В середине VI в. до н. э. в придворной школе в Вавилоне уже существовала учебная коллекция, состоявшая из остатков клинописных табличек XIX–XVI вв. до н. э. При древних храмах Средиземноморья содержались священные и экзотические животные, птицы, рыбы. Обзорение подобных собраний порождало у посетителей интерес ко всему необычному.

Причины, близкие к мотивации, вызванной любознательностью, лежали в основании собирательства, преследовавшего исследовательские цели. Эволюция научной мысли в Греции получила свое отражение в собраниях, выполнявших в первую очередь культовые функции. Способствовавшая их составлению исследовательская деятельность рассматривалась как неотъемлемый элемент служения упоминавшимся богиням. В состав многокомпонентных культовых комплексов «мусеев» входили коллекции природных редкостей, зверинцы и ботанические сады. Наиболее известен был просуществовавший почти тысячелетие «мусей» в Александрии. Его художественные коллекции, в которые входили в том числе и бюсты великих поэтов, установленные в читальных залах, вызывали большой интерес у посетителей.

В обществах древнего мира — Греции, Риме, Китае — сформировалась *эстетическая мотивация предмузейного собирательства*. Эстетическое воздействие храмовых собраний произведений искусства на зрителей описано в пьесе Герода

«Жертвоприношение Асклепию» (III в. до н.э.). Такого рода мотивация собирательства угасла в Европе в Средние века, но получила развитие в средневековом Китае. В Европе же она возродилась только в эпоху Ренессанса.

Анализ предмузейных собраний свидетельствует о существовании двух основных подходов в собирательстве того времени: коллекции создавались либо для удовлетворения тех или иных потребностей их владельцев, либо для предоставления возможности ознакомления с ними всем желающим. Собрания второго типа в первую очередь организовывались при храмах. Сохранилось описание римского храма Божественного Августа, экспозиция пластических изображений и картин при входе в который носила систематизированный характер (I в. н.э.). Постепенно в кругах знати римского общества распространился обычай составлять частные коллекции. Об этом свидетельствует появление в это же время в Риме на улице Виа Сакра аукционов и антикварных лавок. В «вечном городе» создавались предмузейные собрания архитектурных и ландшафтных памятников (у Цицерона в Тускуле, у императора Адриана в Тибуре и др.). Предмузейное коллекционирование было характерно для различных регионов мира. Достаточно представительными были собрания частного характера правителей Китая, Ирана, Центральной Азии, Индии, Османской империи.

По сходным причинам предмузейное собирательство обнаруживало себя в обществах, нередко почти полностью изолированных от внешних влияний, что свидетельствует о безусловной закономерности его зарождения в лоне общечеловеческой культуры, а также дальнейшего развития и распространения.

1.2

Коллекционирование и возникновение музея в эпоху Возрождения

В рамках духовного движения Возрождения в интеллектуальных кругах Италии, стремившихся ассимилировать культурные достижения античности, в XV–XVI вв. возникли художественное коллекционирование и музеи. Зародились новые формы общения, в основе которых лежал повышенный интерес к вопросам бытия, науки, искусства. Это были кружки гуманистов, антикваров, знатоков, любителей и собирателей не только старины, но и современных предметов, в той или иной степени представляющих интерес для коллекционеров, различные научные общества.

Музей стал — и долгое время являлся таковым — эмпирической по своему происхождению и функциям структурой, в рамках которой собиралось воедино, классифицировалось и подвергалось изучению множество предметов окружающего мира, нуждавшихся в истолковании. Помещения для коллекций в таких собраниях получили в Италии название «студьоло». В Германии начиная с XVI в. они именовались «кунсткамерой» или «вундеркамерой», во Франции — «кабинетом», а будучи предназначены для пластических изображений — «статуарием» и «антикварием».

Видную роль в создании коллекций сыграли семейства коммерсантов и банкиров самоуправлявшихся городов северной и средней Италии, центров торговли и ремесла. Особое место в этом отношении занимает семейство Медичи из Флоренции, в частности такие его представители, как Козимо, его сын Пьеро и внук Лоренцо (XV в.). Собранные ими коллекции античных и современных произведений искусства располагались во дворцах и виллах и были доступны и знатокам, и начинающим художникам. Музейная программа Медичи заключалась в передаче памятников античной культуры современникам.

Во времена Медичи было принято украшать фасады дворцов античными скульптурами и их копиями, выставляя в дворцовых помещениях разнообразные произведения искусства, создавать археологические сады, в которых были представлены разного рода архитектурные ценности. Во второй половине XVI в. по поручению Франческо Медичи второй этаж дворца Уффици во Флоренции был переделан в замкнутую галерею, которую украсили скульптурами и к которой примыкали кабинеты для коллекций, в том числе и роскошная «Трибуна» (1584). Она представляла собой восьмиугольный зал, в котором демонстрировались великолепные образцы из коллекций семейства Медичи. В дальнейшем это собрание художественных произведений оказало существенное влияние на процесс формирования многих крупнейших европейских коллекций.

В деле коллекционирования и представления античного художественного наследия с Флоренцией успешно соперничал Рим. В 1471 г. при папе Сиксте IV в Ватикан была перевезена из хранилищ группа бронзовых античных статуй и их фрагментов, обозрение которых стало доступно рядовым любителям искусства. Позже, в период Реформации, капитолийский антиквариат постоянно пополнялся, в том числе и ради того, чтобы богатством своих коллекций подчеркнуть культурное и политическое значение Рима для ев-

ропейской цивилизации. Другим римским антикварием стал Бельведерский дворик в комплексе Ватиканских дворцов, который был создан при папе Юлии II (1503–1513). Состав коллекции антивария свидетельствовал об историко-культурном значении Италии для того времени. Папы Юлий II, Лев X, Климент VII и Павел III постоянно поддерживали эту коллекцию, давая санкции на реставрацию различных памятников античной культуры, которая, следует это подчеркнуть, нередко осуществлялась в излишне произвольных формах.

Члены знатной венецианской семьи Доменико и Джованни Гримани передали в дар родному городу коллекции античных статуй и бюстов римских императоров (1523) для размещения их в месте, доступном для публики. *Первый в Европе публичный археологический музей в закрытом помещении*, созданный Гримани, говорил о державном значении Венецианской республики и был задуман как памятник своим основателям. Гуманист-историк Паоло Джовио обустроил вблизи родного города Комо виллу «Джовианский музей»¹ (1536–1543), в которой разместил созданную по заказу ее владельца портретную галерею древних и современных политических деятелей, военачальников, литераторов, художников. Портреты коллекции обрели статус образцов; они подвергались копированию и способствовали созданию подобных собраний по всей Европе.

Художественное коллекционирование развивалось и по ту сторону Альп. Французский король Франциск I, потерпев поражение в итальянских войнах, попытался компенсировать неудачу созданием художественной коллекции, размещенной в замке Фонтенбло (1528–1540). Художественно-декоративную программу замка составила группа флорентийских мастеров. Здесь ими была разработана новая форма помещения для демонстрации произведений искусства — *галерея*, представляющая собой длинный коридор, соединяющий флигели дворца или замка.

Правители Баварии из династии Виттельсбахов соорудили в Мюнхене специально для своих коллекций кунсткамеру, картинную галерею и антиквариат. Тем самым была реализована наиболее универсальная и энциклопедическая для своего времени музейная программа, разработанная и оформленная придворным советником С. фон Квихель-

¹ Попутно следует заметить, что самый ранний из известных нам благодаря письменной фиксации случаев употребления слова «музей» относится к концу XV в. См. об этом подробнее: Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 8.

бергом. Она сыграла роль образца для программ, которые в дальнейшем были положены в основание собраний и музеев в целом ряде стран.

Богатые коллекции в различных собственных владениях были собраны представителями династии Габсбургов. Наместник Тироля (Австрия) эрцгерцог Фердинанд II Габсбург в 1565 г. специально перестроил замок Амбрас, находившийся около Иннсбрука, с целью размещения в нем своих богатых собраний. В экспозиции его кунсткамеры в хронологическом порядке размещались предметы вооружения. Здесь были также представлены более тысячи документированных и снабженных аннотациями портретов исторических персонажей.

Король Испании Филипп II Габсбург (1556–1598), преобразовав унаследованное им хаотическое собрание в ренессансную коллекцию, приумножил ее и разместил в своих дворцах и замке Эскориал. На подбор картин его коллекции на религиозные темы заметно повлияли идеи Контрреформации, которые король активно проводил в жизнь. Разнообразие коллекций короля было обусловлено самим характером местоположения его владений, которые были разбросаны по всему земному шару. Свои коллекции Филипп II сделал доступными не только для знати, но и для художников и даже для простолюдинов.

Более камерный и личностный характер носила коллекция императора Священной Римской империи Рудольфа II, помещавшаяся в замке Градчаны в Праге (с 1582 г.). Она отражала серьезное отношение к наукам и искусству, которое было свойственно ее владельцу, а лежавшей в ее основе идеей являлась идея укрепления авторитета правителя посредством создания «прибежища» для олимпийских муз.

На характер коллекционирования в XVI в. оказало влияние охватившее крупнейшие западные государства религиозное движение Реформации. В странах, в которых она получила распространение, порожденные ею иконоборческие настроения привели к уничтожению картин и статуй в христианских храмах. Часть избежавших разрушения произведений искусства была сохранена в жилищах знати и простых горожан. В результате из предметов религиозного культа они превратились в объекты культа эстетического.

В эпоху Возрождения в науке и технике происходили серьезные перемены, а совершенные в это же время географические открытия значительно расширили кругозор европейцев. В результате возросшего интереса к научному знанию стали создаваться коллекции естественных предме-

тов, изучение которых позволяло лучше понимать природу и приносить людям научную и экономическую пользу. Формировались подобные коллекции в лабораториях аптекарей, врачей, специалистов горнорудного дела, университетских профессоров естествознания и других естествоиспытателей. В XVI в. в Италии насчитывалось 250 таких коллекций.

С XVI в. в университетах (первоначально в Падуде) стали организовываться анатомические музеи и театры, в которых проводились публичные вскрытия. В Германии и Швейцарии создавались первые минералогические коллекции. При университетах Пизы и Падуи были разбиты научные ботанические сады. Организованные европейскими правителями зверинцы возбуждали любознательность посетителей, однако исследовательской работе они никак не способствовали. В XV–XVI вв. создавались коллекции орудий труда, быта, светильников, часов, научных, медицинских, музыкальных инструментов (в том числе в Амбрасе, Праге, в кунсткамере саксонского курфюрста Августа I в Дрездене).

Одной из характерных черт коллекционирования этого времени было постепенное расширение сословного состава собирателей за счет приобщения к собирательству представителей буржуазии и лиц свободных профессий, что повышало их социальный престиж и приносило им духовное удовлетворение. По данным 1563 г., в Нидерландах насчитывалось около двухсот кабинетов монет и медалей, доступных для людей третьего сословия; более ста семидесяти подобных кабинетов было в Германии, около двухсот — во Франции и более трехсот восьмидесяти — в Италии. Коллекционерство приобрело характер массового социального явления. В Англии в 1586 г. была создана первая организационная форма объединения коллекционеров — Колледж антикваров.

1.3

Музей в XVII веке и в эпоху Просвещения

Социокультурные изменения, происшедшие в европейском обществе в XVII–XVIII вв., повлияли на развитие коллекционирования и способствовали появлению первых публичных музеев. Особую роль в этом сыграла идеология Просвещения, ориентированная на создание нового культурного единства и требовавшая получения реальных знаний о действии во всем мироздании тех закономерностей, которые можно было бы объяснить рациональным способом.

Предметы коллекций и музеев должны были служить мировоззренческим и экспериментальным доказательством существования этих закономерностей.

В данный период получили заметное развитие и обрели большее разнообразие образовательные и воспитательные функции коллекций и музеев, а педагоги обосновали необходимость включения в процесс обретения знаний обращения к коллекциям предметов музейного значения, для чего требовалось создавать учебные музеи. Появились определенные типы коллекционеров, в том числе антиквары, которые обращали внимание историков на необходимость изучения вещественных памятников Античности и Средневековья. Антиквары все чаще объединялись в организации (такowymi были, например, академии антикваров и древностей в Риме, «Общество дилетантов» в Лондоне и др.). Из среды коллекционеров выделилась группа «знатоков», лучше других умевших оценить предметы музейного значения. Социальный и профессиональный состав коллекционеров также продолжал меняться. Так, в конце XVIII в. среди парижских собирателей значительно увеличилось число художников, банкиров и буржуа, но в то же время уменьшилось количество юристов, ученых, священников и антикваров.

Расширился рынок предметов для коллекционирования. Вслед за Флоренцией и Венецией такие рынки сформировались в Амстердаме, Париже и Лондоне. Из числа парижских продавцов коллекционных предметов выделились «маршан-мерсье» — торговцы, которые нередко предлагали коллекционерам новые образцы предметов прикладного искусства. С середины XVIII в. организационное оформление получили аукционные распродажи предметов искусства в Лондоне, которые стали проводиться фирмами «Сотби» и «Кристи, Мэнсон и Вудс».

В Италии появились получастные-полупубличные музеи, в частности виллы, напоминавшие свои античные прототипы (Вилла Боргезе, Вилла Альбани). Их посещали знатоки, художники, путешественники, местные жители. Некоторые из таких вилл превращались в пансионы для начинающих художников и скульпторов. Начиная со второй трети XVIII в. папы активно противостояли вывозу из Папской области произведений искусства и сохраняли их в общественных зданиях для культурной документации, а не ради социально престижного собирательства, удовлетворения эстетических чувств или же украшения дворцов и садов, что было характерно для деятельности их предшественников в XVI в.

Папа Климент XII учредил *один из первых публичных музеев* — Капитолийский (1734), а папы Климент XIV и Пий VI — Пио-Клементинский музей (1771–1799) в Риме. В Италии были открыты и другие публичные музеи: галерея Уффици во Флоренции — по завещанию последней представительницы рода Медичи Анны-Марии-Луизы (1743), музей-лапидарий Ш. Маффеи в Вероне. Основатели этих музеев руководствовались общепризнанной идеей культурной преемственности Италии, которую она осуществляет в области искусства.

Начиная с 1694 г. во Франции, не в меньших масштабах, чем в Италии, возникали частные коллекции (Безансон), а в последней трети XVIII в. часть таких коллекций в провинциальных городах страны была преобразована в публичные музеи. Однако самые богатые в стране коллекции — королевские — так и не были использованы для создания публичного музея. Музейные традиции Италии оказались более прочными, чем принципы, которыми в своей коллекционерской практике руководствовались французские монархи из династии Бурбонов.

При сравнении уровней, достигнутых в области коллекционирования и музейного дела в Голландии и Британии — в двух странах, чье движение по капиталистическому пути шло ускоренными темпами, становится очевидным, что для первой из них решающую роль сыграла традиция работы художников на рынок, уже давно сложившаяся здесь в результате раннего развития самостоятельной художественной культуры. Это обстоятельство способствовало формированию в Голландии массового художественного коллекционирования, не имевшего аналогов в других странах. Получило распространение собирательство горожанами и богатыми крестьянами полотен с изображениями пейзажей и сцен из повседневной жизни, восприятие которых не требовало от рядового зрителя специальной подготовки, в то время как последняя была обязательной для понимания картин, написанных на античные сюжеты. В Британии же, где национальное изобразительное искусство задержалось в своем развитии, ведущую роль играли приезжие мастера, работавшие по заказам знати. Коллекционирование носило здесь элитарный характер, коллекции оставались недоступными широкой публике.

В XVII–XVIII вв. художественное коллекционирование и музейное дело успешно и во многом сходным образом развивались в нескольких крупных государствах, в которых правили монархи из династии Габсбургов, в том числе

и в Германии, разделенной на множество преимущественно мелких государств. Объемы и качество коллекций Габсбургов превосходили размеры и уровень собраний других правящих домов стран Центральной Европы. Коллекционеры из императорского рода чутко улавливали те тенденции собирательства и представления коллекционных предметов для обозрения, которые частично уже были реализованы в ходе составления собраний других монарших и вельможных коллекционеров. В последней четверти XVIII в. это обстоятельство привело к открытию во дворце Белведер в Вене первого за пределами Италии крупного публичного художественного музея, в котором осуществлялся показ экспонатов, сгруппированных и систематизированных в соответствии с теми или иными национальными и региональными школами.

Политический и культурный полицентризм Германии способствовал поиску разнообразных форм коллекционирования, который велся при дворах отдельных монархов. Правители крупных государств самим фактом создания коллекций демонстрировали свои претензии на первенство в регионе (Бавария, Пруссия, Саксония); монархи же небольших территорий обладанием богатыми собраниями как бы компенсировали незначительность своего влияния на общегерманскую политику. Соревнование в коллекционировании художественных произведений и стремление как можно лучше их представить приводили к созданию первых специально построенных и обособленных от жилых помещений дворцовых строений для художественных галерей (Дюссельдорф, Кассель), а также к новому оформлению уже существовавших экспозиций.

В Речи Посполитой общеевропейская модель коллекционерства получила развитие только в эпоху Просвещения. Солидные коллекции возникли в период правления королей из династии Ваза, но подлинное развитие они получили только после воцарения Станислава Августа IV Понятовского. Советник короля М. Мнишек подготовил и издал план польского «Публичного музея» (1775). Однако, несмотря на то, что в Лондоне для этого музея был закуплен целый ряд художественных произведений, насильственные разделы Речи Посполитой помешали осуществлению этого плана. И все же собирание образцов произведений искусства античности, Ренессанса, а также творений современных художников способствовало формированию самостоятельных форм культуры и национальной самоидентификации просвещенной части населения Речи Посполитой.

В XVIII в. формирование художественных галерей происходило в результате распада архаических музейных структур. Оформлялась новая структура коллекций: экспозиции собраний представляли собой совокупность определенных групп коллекций и коллекционных предметов, связи внутри которых были хорошо продуманы и рационально аргументированы. По замыслу просветителей, подобные галереи были призваны иллюстрировать историю искусства, а по отношению к последующим столетиям реализация этих замыслов стала решающим шагом в процессе установления более тесной связи музеев с искусствоведением. Представление же особых групп коллекций — кабинетов восковых фигур знаменитых людей, панорам, специально рассчитанных на показ массовому зрителю (с 1787 г. в Эдинбурге, а позже в Лондоне их представлял создатель данного жанра, жанра панорамы, Р. Баркер) — носило иной характер.

Архитектурные формы музейного пространства, уже существовавшие до второй половины XVIII в., обретают статус художественных элементов, которые в дальнейшем будут постоянно воспроизводиться в специально строящихся музейных зданиях: большая лестница, ротонда с куполом, открытый дворик и длинные залы, более монументальные, чем обычные дворцовые галереи. Впервые эти формы были выработаны в ходе устройства Пио-Клементинского музея в Ватикане архитекторами А. Дори, М. Симонетти и Дж. Кампореze.

Развитию деятельности научных коллекций музеев указанного периода способствовало внедрение эксперимента в изучение природы, успехи в развитии математических и природоведческих наук, популяризация научных достижений. Коллекции и музеи были тесно связаны с лабораториями и обществами ученых. Упорядочению условий хранения и демонстрации коллекционных и музейных предметов способствовали классификации, разработанные в середине XVIII в. в области ботаники и зоологии К. Линнеем и в области минералогии А. Г. Вернером.

Основой для будущих музеев становились отдельные коллекции. Так, английские садоводы Дж. Трэйdeskэнт Старший и Дж. Трэйdeskэнт Младший создали в Саут Лэмбете (Лондон) доступный публике за небольшую плату естественно-научный музей «Лэмбетский ковчег». Он был завещан коллекционеру И. Эшмоулу, который затем подарил Оксфордскому университету коллекцию этого музея, а также и свою собственную. Новое собрание получило название Публичного Эшмоуловского музея, служившего в первую

очередь учебным целям. Более крупная ботаническая коллекция врача Ханса Слоуна была завещана им британской нации и легла в основу *первого в мире национального публичного музея* — Британского, который был открыт для бесплатного посещения в 1759 г.

Анатомические и зоологические коллекции и музеи были популярны в Голландии. Так, широко известным стал анатомический зал Лейденского университета. Комплексные коллекции со значительным количеством естественно-научных предметов создавались и в других городах: Копенгаген, Верона, Милан, Вена, Гессен, Капштадт (Капская колония), Филадельфия, Калькутта и др.

В XVII–XVIII вв. расширились функции и изменились формы ботанических садов. В Европе их количество увеличилось с 20 в 1700 г. до 1600 в конце XVIII в. Это было обусловлено внедрением экспериментального метода в научную деятельность академий и университетов, а также потребностью в аккультурации мира растений. Ботанические сады приобретали важное значение для экономики ввиду потенциальной коммерческой ценности ряда растительных культур, в том числе некоторых видов цветов, имевших высокую товарную ценность (тюльпаны, ирисы, анемоны и др.). В ряде заморских владений Британии (на островах Маврикий, Сент-Винсент, Тринидад, а также в Бенгалии) в XVIII в. были открыты ботанические сады с целью разведения новых сельскохозяйственных и плантационных культур и увеличения экономических ресурсов новых колоний. В числе вновь созданных ботанических садов следует назвать сады университетов в Лейдене, Упсале (Швеция), Королевский сад в Париже, сад в Кью (Лондон), которые играли важную роль в развитии естествознания. Придворные зверинцы продолжали носить декоративный характер, но Императорский зверинец в Шенбрунне (Вена, 1751) уже отличали черты зоопарка: в нем стали применяться новые классификационные приемы.

Мыслители и ученые XVII в. Ф. Бэкон и Р. Декарт настаивали на необходимости собирания и демонстрации инструментов и аппаратов, с помощью которых постигается природа и совершенствуются знания о ней. В соответствии с этими идеями, в музеях научных обществ и академий создавались отделы моделей, аппаратуры, инструментария, механизмов (Лондон, 1662; Париж, 1666). В том же столетии собрания физических аппаратов и технических моделей составляли физик О. Герики в Магдебурге и инженер М. Гролье де Сервьер в Лионе, а в XVIII в. — Ж. Вокансон в Лионе и Париже. Известность получил естественно-научный каби-

нет Голландского товарищества наук в Харлеме, созданный в 1778 г. на средства П. Тейлера ван дер Хульста и преобразованный в Технический музей хранителем М. ван Марумом. В результате технической революции и бурного развития промышленности в некоторых странах Европы (Чехия, Британия, Франция, Германия) возникла новая форма коллекций, выставляемых на промышленных выставках, где рекламировались образцы новых машин, станков, а также их продукция (вторая половина XVIII в.).

Определенное место в развитии коллекций исторического профиля занимали собрания медалей, монет, «надписей» и портреты исторических деятелей, в этот период входившие в состав художественных коллекций и музеев, которые обретали символическое, знаковое значение, характеризую положение собирателя в обществе, причастность к конкретной социальной группе, его особое отношение к культурным ценностям. Коллекция и музей рассказывали обозревавшим их посетителям о своем обладателе или создателе, о его взглядах на мир и т. д. В связи с возникновением в Новое время коллекций и музеев формировался особый рынок, осуществлявший торговлю предметами для пополнения этих собраний. В XVII–XVIII вв. количество коллекций и музеев возросло; в их создании участвовало гораздо больше, чем раньше, представителей буржуазии.

В конце XVIII в. начинает формироваться музейная архитектура в качестве раздела гражданской архитектуры. Более совершенное оформление получают экспозиции музеев и коллекций. Путеводители и каталоги, отражающие их состав, становятся более систематизированными и информативными. Работа по подготовке окончательного оформления публичных музеев проходила именно в этот период, рассмотрение которого важно для лучшего понимания дальнейших судеб музейного дела и коллекционирования.

Музейное дело в конце XVIII — первой половине XIX века

Во Франции, в ходе революции 1789–1794 гг. и последовавших затем политических и социальных перемен, впервые в истории возникла *сеть центральных, профильных, а также провинциальных музеев*, находившихся под управлением государства и местных властей. Примерно в то же время возникла потребность выделить здание музея в особый тип строений. В 1802–1805 гг. архитектор Ж. Н. Л. Дюран

в своей книге «Уточнение уроков архитектуры» дал фундаментальное обоснование строений подобного характера.

Революционные власти Франции стремились сделать культурное наследие страны доступным для всех ее граждан и осуществлять общественный контроль над конфискованными у представителей свергнутой династии Бурбонов, эмигрировавших дворян и церкви художественными ценностями, обеспечивая при этом их сохранность. Во Франции, а затем и в других странах Европы значительную роль стал играть процесс институционализации музея и оформления его как учреждения, находящегося на службе общества. В 1793–1795 гг. в Париже были открыты, в основном на базе королевских коллекций, национальные музеи: Музей искусств во дворце Лувр, Музей естественной истории, Консерватория искусств и ремесел (науки и техники), Музей артиллерии.

Совершенно новым по своей концепции был Музей французских памятников, созданный художником Александром Лемуаром. Это был первый специализированный исторический музей в мире, посвященный национальной истории и освещавший ее при помощи произведений архитектуры и скульптуры. Его открытие было тесно связано с переосмыслением понятия «нация», в результате чего последняя рассматривалась как некое единство представителей единой культуры, традиций, языка, проживающих на одной территории. Формированию подобного представления о единой нации способствовали и усиление миграционных процессов, связанное с ростом городов, и распространение всеобщего образования, и развитие становящихся все более доступными различных способов коммуникации — транспорта, связи, средств массовой информации.

Экспозиция Музея французских памятников носила театрализованный характер; она включала памятники выдающихся деятелей французской культуры различного социального происхождения, ее экспонатами нередко становились фрагменты памятников разных исторических периодов. Все это было обусловлено романтическими взглядами на жизнь и на прошлое, которые сформировались на рубеже XVIII–XIX вв. Романтическая эстетика, становление которой происходило в ходе ее дискуссии с эстетикой Просвещения, опиралась на отказ от всяких канонов и норм. Музей французских памятников был расформирован после падения Наполеона I в годы реставрации династии Бурбонов. Его предметы были возвращены прежним владельцам. Все другие музеи прочно заняли свое место в культуре страны.

В эти же годы в среде дворянства повысился интерес к памятникам прошлого, что было обусловлено стремлением представителей этого сословия вернуть себе прежние территории и привилегии. Это привело к созданию разнообразных обществ любителей старины, в том числе провинциальных обществ антикваров. К 1849 г. насчитывалось несколько десятков подобных объединений, которые нередко создавали музеи.

Стремление использовать историческое прошлое как средство возрождения национальной гордости и одновременно — формирования доверия к правительству с особой отчетливостью проявилось после повторного падения династии Бурбонов, ставшего результатом Июльской революции 1830 г., и привело к учреждению должности генерального инспектора исторических памятников (1830) и созданию по инициативе короля Луи-Филиппа Орлеанского (правление 1830–1848 гг.) и его министра внутренних дел, историка Ф. Гизо, Комиссии исторических памятников (1837). Один из ее руководителей архитектор Э. Виолле-ле-Дюк разработал инструкцию по технике реставрации, применение которой позволило спасти от разрушения сотни замков, храмов и других памятников истории.

В 1832 г. коллекционер Александр дю Sommerар представил для всеобщего обозрения собственную коллекцию предметов быта, а также произведений изобразительного и прикладного искусства, относящихся к позднему Средневековью и Ренессансу. Ему принадлежит заслуга создания первого музея, каждый зал которого был посвящен определенному историческому периоду. Этот принцип впоследствии был принят за основу при создании Германского национального музея в Нюрнберге (1852), Бернского исторического музея, Швейцарского земельного музея в Цюрихе, Баварского национального музея в Мюнхене. Будучи проданной государству, коллекция А. дю Sommerара, которая была выставлена в Отеле Ключи, примыкающем ко Дворцу Терм, вместе с размещавшимися в последнем государственными художественными коллекциями вошла в состав единого Национального музея «Отель Ключи — Дворец Терм» (1848).

Коллекции, подобные собранной А. дю Sommerаром, продолжали возникать во Франции благодаря дальнейшему развитию художественного рынка. В первой половине XIX в. в Париже увеличилось количество торговцев художественными ценностями. Из их среды выделились те, кто специализировался на продаже произведений современного искусства, в том числе произведений английских художни-

ков, молодых французских романтиков, картин с изображением руин готических зданий, пейзажей, а также салонных по своему характеру полотен сентиментального направления. Составление коллекций, полностью посвященных современному искусству, стало обычным явлением начиная с 1840-х гг.

Еще одним историческим музеем Франции стал музей, открытый по инициативе Луи-Филиппа в Версальском дворце и посвященный знаменитым событиям в истории страны. В экспозициях музея отражалось участие в этой истории представителей различных сословий и монархических династий. Подобного рода музей, чьи экспозиции были посвящены уже не событиям, а деятельности исторических персонажей, был создан в 1850 г. в Вене и получил название Музея национальной славы. В его Салоне чести в качестве отклика на подавленную революцию 1848 г. было помещено 56 статуй известных государственных и военных деятелей Австрийской империи, в том числе и тех, кто принимал непосредственное участие в ее подавлении.

Возникновение Музея французских памятников активизировало процесс формирования национальных музеев в Австрийской империи, где они создавались как в тех землях, жителями которых были в основном немцы (Иннсбрук, Зальцбург), так и в тех, для которых было характерно немецко-славянское население (Грац), а также способствовало созданию аналогичных музеев в Пеште (Венгрия, 1802), в Праге и Брно (Чехия, 1818), в Сплите (Хорватия, 1820), в Любляне (Словения, 1821) и др. Многие из такого рода музеев создавались на добровольные пожертвования частных лиц и общественных организаций. Были открыты Музей северных древностей в Копенгагене (1831) и Государственный исторический музей в Стокгольме (1847). В Пулавах (Польша) были построены аналогичные музеи княгини Изабеллы Чарторыской «Святыня Сивиллы» (1801) и «Готический дом» (1809). Это были музеи национальной славы.

Подобно тому как Музей французских памятников послужил образцом для создания музеев национальной истории в других странах, так и Национальный музей искусств в Лувре стал прообразом многих публичных художественных музеев. Фонды этого музея значительно пополнились за счет массовых конфискации и реквизиций художественных ценностей, осуществленных в странах, которые завоевывались французскими войсками начиная с 1794 г. Наиболее активным организатором сбора художественных произведений для музея в Лувре был генеральный директор императорских музеев, график и археолог барон Доминик Виван-Денон.

Среди его сотрудников был и офицер интендантской службы Анри Бейль, более известный под литературным псевдонимом Стендаль. Второсортные произведения искусства, захваченные французской армией в качестве военной добычи, передавались в музеи провинциальных центров, в том числе и расположенных на присоединенных к Франции территориях, например в Венеции, Милане, Женеве, Майнце, Брюсселе и т. д.

В музее Лувра была сосредоточена наиболее представительная из когда-либо существовавших художественная коллекция античного и западного искусства. Использование этого музея как символа идей равенства и социальной стабильности закрепило в общественном сознании того времени представление о музее как об одном из важнейших выражений публичности, как об учреждении, нейтральном в религиозном и политическом отношениях и способствующем сохранению культурной преемственности.

Монархи и аристократия некоторых стран, победивших Наполеона I, убедившись на примере музея Лувра в престижности публичных художественных собраний, создавали подобные учреждения в своих странах. Когда парламент Великобритании приобрел для организации галереи 38 полотен из коллекции банкира Джулиуса Эйнджерстайна вместе с его домом, аристократическая и художественная общественность страны добилась учреждения в Лондоне Национальной галереи (1824). В галерею была передана коллекция Дж. Бьюмонта. Под влиянием посещения музея в Лувре прусский король Фридрих Вильгельм III поручил архитектору К. Шинкелю построить в Берлине Публичный Королевский (позднее «Старый») музей, а историку искусства Г. Вагену — составить его экспозицию из предметов, собранных в королевских коллекциях. Этот музей был открыт в 1830 г. Посещение музея в Лувре и Музея французских памятников вдохновило и баварского короля Людвига I на размещение своих коллекций в комплексе музеев в Мюнхене — в Глиптотеке (1830), Старой Пинакотеке (1836), Новой Пинакотеке (1846) — и открытие их для широкого круга посетителей.

В Германии успешно развивалось частное коллекционирование художественных произведений представителями недворянских сословий. Своим высоким уровнем и количеством собранных предметов выделялись коллекции профессора Ф. Валльрафа (Кельн) и братьев С. и М. Буассере (Гейдельберг). Коллекция Ф. Валльрафа, содержавшая редкие произведения живописи кельнской школы искусства позднего Средневековья, была завещана им родному городу и от-

крыта для посетителей в 1827 г., а коллекция братьев Буассере была продана Людовику I Баварскому (1827) и составила основной фонд Старой Пинакотекы.

Коллекционирование успешно развивалось и в Австрийской империи, а некоторые коллекции становились здесь основой для экспозиций отдельных музеев. Так, собрание гравюр герцога Альбрехта Саксен-Тешенского легло в основание созданного им музея Альбертина в Вене, а естественно-научные коллекции графов Штернбергов положили начало фондам Чешского национального музея в Праге. Папская область, желая восстановить традиционное положение Рима в европейской культуре, занялась строительством новых зданий Ватиканских музеев. Так были построены Музей Кьярамонти, Григорианский этрусский музей, Григорианский египетский музей и Браччо Нуово. В столице Сардинского королевства Турине короли Карл Феликс и Карл Альберт Савойские основали Савойский египетский музей и Савойскую пинакотеку, которые были доступны для посещения всем желающим.

По настоянию общественности Испании король Фердинанд VII Бурбон открыл для посетителей художественный музей Прадо в Мадриде, а после того как художественное имущество монастырей было конфисковано, поручил его попечению центральной и провинциальных комиссий по историческим памятникам. И в дальнейшем, в середине XIX в., большинство провинциальных археологических и художественных музеев Испании было создано в результате собирательской работы подобных комиссий.

В Италии же только в отдельных государствах власти проявили заботу об открытии монарших коллекций для широкой публики. В основном они продемонстрировали полное нежелание реагировать на требования общественности, добивавшейся публичного показа в музеях художественных ценностей, а также естественно-научных и технических объектов. И в Испании перемены в отношении открытия доступа к музейным предметам для широкого круга посетителей коснулись только Мадрида. Таким образом, правители большинства стран Южной Европы не захотели учесть опыт Франции в области музейного дела.

Культурное и научное развитие Великобритании в эти годы, активизация деятельности многочисленных научных и художественных обществ объяснялись бурным ростом производства, ставшим результатом промышленной революции. Ряд подобных обществ сформировал художественные и научные коллекции в целях повышения эстетического и об-

разовательного уровня населения, оказания помощи исследователям, внедрения в практику новых научных методов, а многочисленными провинциальными и столичными научными обществами создавались музеи. В механических институтах, начиная с 1824 г. готовивших квалифицированных техников и мастеров производства, создавались учебные музеи, в которых были собраны действующие механизмы и аппараты. К 1860 г. в стране насчитывалось 60 механических институтов. В Лондоне работало Национальное хранилище новых машин и образцов новой продукции, открытое для доступа публики. Появлению ряда муниципальных музеев способствовало новое музейное законодательство (1845). Для представления произведений искусства создавались художественные галереи (например, галерея Далуичского колледжа в Лондоне, 1814). Была создана галерея и в крупном промышленном центре страны Манчестере (1824).

Для музейного дела и коллекционирования в Великобритании конца XVIII — первой половины XIX вв. были характерны несколько иные, чем для современной ей Франции, черты. Музеям Великобритании была присуща тенденция исторического и научного подхода к решению вопросов, связанных с представлением экспонатов, а во Франции преобладала эстетическая форма показа. В Великобритании фонды музеев увеличивались не одновременно за счет реквизиции художественных произведений на территории других стран, как это было во Франции, а постепенно. Большую роль в развитии музейного дела в Великобритании сыграли не только научные общества, что было характерно для Франции, но и механические институты. Более постепенно, чем во Франции, в Великобритании вводилось музейное законодательство. Британские власти, в отличие от французских, не стремились к централизации музейного дела, рассчитывая в его развитии на общественную инициативу.

Влияние европейской по своей сути концепции публичного музея обусловило появления музеев и в освобождавшихся от колониального господства странах других континентов. Среди таких музеев можно назвать музей Чарлза Пила (1785–1845) в Филадельфии, Национальный музей в Монреале (Канада, 1843), Зоологический музей в Кейптауне (1825). Однако массового появления музеев в этих странах, в отличие от Европы, зафиксировано не было. Единственной на американском континенте полноценной художественной коллекцией была коллекция португальской короны, вывезенная из Лиссабона в Рио-де-Жанейро в 1807 г. при завоевании Португалии французами. Она была открыта для обществен-

ности в 1818 г., а после отделения Бразилии от метрополии в 1822 г. не была возвращена последней. Создавались музеи, преимущественно естественно-научного характера (Буэнос-Айрес, 1812; Сантьяго-де-Чили, 1830; Монтевидео, 1837), и в других латиноамериканских странах после их отделения от Испании, но в силу отсутствия в них прочных коллекционерских музейных традиций этот процесс, инициируемый местными властями, общественностью и отдельными лицами, протекал медленно и с определенными трудностями.

В конце XVIII – первой половине XIX вв. в музейном деле произошли заметные изменения. Количество публичных музеев существенно увеличилось. Во Франции они перешли под государственное управление. Стали возникать особые профильные музеи, что особенно отчетливо проявилось в многочисленных фактах организации исторических и археологических музеев. Воспитательной функции музеев стало уделяться большее, чем раньше, внимание. Музейная архитектура выделилась как особый вид архитектуры. Развитие музеев художественного и историко-археологического профиля на данном историческом этапе сыграло определенную роль в достижении более полного и глубокого осознания наиболее значительных ценностей европейской цивилизации. Этот процесс совпал с ростом национального самосознания в Европе. С другой стороны, заметное возрастание интереса общественности к музею как явлению культурной и общественной жизни, совпавшее по времени с промышленным переворотом, способствовало сохранению культурного наследия Древнего мира и Средневековья, которое в противном случае могло бы быть утрачено. В это время складывалась непростая «околомузейная» ситуация. Это было связано в первую очередь с тем, что музейные экспозиции, ставшие общедоступными, зачастую оставались непонятными для неподготовленных посетителей новых публичных музеев, которым было трудно ориентироваться в представленных здесь коллекциях: ведь то, что видели в музеях рядовые граждане, к реальной жизни имело весьма далекое отношение.

1.5

Музейное дело во второй половине XIX – начале XX века

Активное воздействие на развитие музейного дела во второй половине XIX – начале XX вв. оказал набиравший силу в Европе и Северной Америке научно-технический прогресс. На этом фоне продолжалась специализация

музеев; в разных странах разворачивались промышленные, художественные и торговые выставки, которые нередко стимулировали создание новых музеев. Наибольшее влияние на развитие этих близких друг к другу культурных феноменов оказала Большая выставка произведений промышленности (Лондон, 1851), находившаяся под покровительством принца Альберта, супруга британской королевы Виктории. Основу этой выставки составили образцы прикладного искусства, связанного с промышленным и ремесленным производством, — мебель, изделия из металла, текстиля и древесины, керамика, художественное стекло. Главной ее задачей было продемонстрировать успехи «мастерской мира», как в те времена называли Великобританию.

Популярности выставки способствовали, с одной стороны, здание, в котором она размещалась — так называемый Хрустальный дворец — и которое было построено по проекту Дж. Пэкстона, с использованием модульных конструкций из стали и стекла, а с другой — удачное решение ее экспозиции. На основе материалов выставки в 1857 г. был создан Саут-Кенсингтонский промышленный музей, из которого позже выделился посвященный прикладному искусству Музей Виктории и Альберта (1909).

Лондонская выставка 1851 г. дала импульс развитию двух новых явлений в сфере музейного дела: всемирных экономических выставок и художественно-промышленных музеев. Во всемирных выставках принимали участие различные государства, представляющие их торговые и промышленные компании и фирмы. На подобных выставках в непосредственном соседстве друг с другом находились произведения изобразительных видов искусства и машины, различные аппараты, а также товары широкого потребления. Все экспонаты были представлены в современных интерьерах и размещались в больших залах, разделенных стеклянными перегородками в металлических рамах.

Нередко отдельные павильоны выставок после их закрытия использовались для размещения в них новых музеев, довольно часто создаваемых на основе экспонатов этих же выставок. Одно из ведущих мест в организации всемирных выставок занимал Париж, в котором только за 1855–1900 гг. они проводились пять раз. В одном из зданий, построенных для Парижской всемирной выставки 1878 г., был оборудован Этнографический музей, а в павильоне, возведенном для выставки 1900 г., муниципалитет Парижа разместил коллекции музея Малого дворца, в котором было представлено искусство XIX в.

Сходное явление наблюдалось и в США. После закрытия Филадельфийской выставки, организованной к столетию войны за независимость (1876), в ее Мемориальном павильоне разместился художественный музей. В Чикаго, в здании, в котором находился отдел изящных искусств Колумбовой выставки (1893), был устроен новый естественно-научный музей. Образцы сырья и промышленной продукции, представленные на этой же выставке и доставленные на нее из всех регионов мира, были переданы во вновь созданный Коммерческий музей в Филадельфии. В Фестивальном павильоне Луизианской выставки в Сент-Луисе (1904) был размещен местный художественный музей.

Всемирные выставки оказали непосредственное влияние на создание музеев нового типа — художественно-промышленных. Первый проект такого рода музея был составлен одним из проектантов Лондонской выставки 1851 г. немецким архитектором Готфридом Земпером (1852). Подобные музеи были созданы в крупнейших городах Германии и Австро-Венгрии, с их быстро развивавшейся промышленностью: Вене (1864), Карлсруэ (1865), Кельне (1868), Гамбурге (1869), Будапеште (1872), Берлине (1877–1881). В начале XX в. большинство этих музеев было преобразовано в музеи прикладного искусства, поскольку к этому времени они выполнили свою первоначальную цель — повысить требовательность производителей и потребителей к эстетической стороне производимых и потребляемых товаров.

С середины XIX в. развивались специализированные художественные музеи современного искусства, собрания произведений которого начали формироваться намного раньше и представлялись в Люксембургском дворце Парижа уже с 1818 г. В 1865 г. появились Галерея А. Шака и Новая государственная галерея в Мюнхене, чуть позже — Национальная галерея британского искусства Тейта в Лондоне (1897) и некоторые другие.

Крупный комплекс музеев был создан в Берлине и взят под покровительство несколькими королями Пруссии из династии Гогенцоллернов, добивавшимися тем самым укрепления престижа Германии и собственного режима. В связи с тем что комплекс музеев находился на полуострове между рекой Шпрее и ее притоком, он получил название «Остров музеев». Кроме уже существовавшего Старого музея, он включал в себя Новый музей (1859), обладавший коллекциями египетского искусства, античной керамики и национальных древностей, Национальную галерею современного немецкого искусства (1876), Музей императора

Фридриха III (1904) и Замковый музей (1921) — королевский замок Гогенцоллернов, превращенный после революции 1918 г. в Музей прикладного искусства. В 1907–1930 гг. в состав комплекса музеев вошли Пергамский музей, в котором находился Большой пергамский алтарь; в одном крыле музея помещался Музей немецкого искусства, а в другом — Ближневосточный музей.

В описываемое время в австрийской столице император Франц-Иосиф передал коллекции Габсбургов для публичного обозрения в построенные по его повелению музеи — Художественно-промышленный (1868), Музей истории искусств (1889) и Естественно-научный (1891).

Необычным для музейного дела феноменом стало наиболее масштабное в его истории перемещение предметов культурного наследия из одного полушария Земли в другое. Сосредоточение с 1870-х гг. промышленности и населения в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Чикаго, Детройте и других городах США привело к концентрации капитала в руках небольших групп разбогатевших коммерсантов, промышленников и финансистов, которые стали собирать произведения искусства Европы такими быстрыми темпами, каких не знали не только другие страны, но и история собирательства вообще. Представители этих групп составили крупнейшие в мире частные коллекции.

Ведущие художественные музеи США были созданы почти одновременно: Галерея Коркорана в Вашингтоне (1869), Метрополитен-музей в Нью-Йорке (1872), Музей изящных искусств в Бостоне (1875), Пенсильванский музей искусства в Филадельфии (1876), Академия изящных искусств в Чикаго (1879; с 1882 г. — Институт искусства в Чикаго). Художественными музеями энциклопедического характера в США стали Бруклинский музей (1893; с 1898 г. Бруклин стал частью Нью-Йорка) и Кливлендский художественный музей (1916). С 1876 по 1926 г. количество музеев в стране выросло с 233 до 2500. Среди них было 224 публичных художественных музея и 115 художественных музеев колледжей и университетов, а в 1870 г. музеев такого профиля в стране было всего 11.

В основанных в последнюю треть XIX в. художественных музеях США было организовано обучение искусствоведению; здесь осуществлялась подготовка художников, предпринимались усилия для развития промышленного дизайна. Музеи создавались под руководством пожизненно избираемых на эти должности членов правлений. Последние являлись неправительственными учреждениями, в ко-

которые входили влиятельные представители деловых кругов, общественные деятели, работники сферы культуры и образования. Господствующее положение в музеях занимали частные коллекционеры, а публичные фонды, которые предназначались бы для содержания подобных учреждений, отсутствовали. Музейные коллекции обычно пополнялись за счет произведений искусства, полученных в дар или завещанных членами правлений, людьми, которые основывали эти музеи и поддерживали их в финансовом отношении. Развитие же их зависело от размеров дальнейших пожертвований.

Во второй половине XIX – начале XX вв. продолжали развиваться национальные музеи. В тогдашней столице Италии Флоренции в 1865 г. возник первый национальный музей. Позднее, в 1889 г., был создан еще один, на этот раз археологического профиля, – Римский музей делле Терме. Богатое культурное наследие Италии накладывало отпечаток на характер коллекционирования и музейного дела в стране. Основное внимание коллекционеров и музейных работников было сосредоточено на сохранении, истолковании и представлении предметов этого наследия.

По-иному возникали национальные музеи в других странах. В США подобный музей был создан на средства английского химика Джеймса Смитсона (1846) и получил название Смитсоновского института. Первоначально он размещался в здании, благодаря его готическому стилю названному «Замком» (1855). В 1879 г. по инициативе зоолога Дж. Гуда в Институте был организован музей комплексного типа с богатой естественно-научной экспозицией, а в 1881 г. в составе Института был открыт Национальный музей. Спустя 30 лет первых посетителей принял Национальный естественно-научный музей, в состав которого вошли разделы антропологии и этнографии. В 1877 г. в Нью-Йорке по инициативе зоолога А. Бикмора был открыт Американский естественно-научный музей с разделами антропологии и этнографии. Третий крупный естественно-научный музей США был создан в Чикаго антропологом Ф. Патнемом на основе руксводимого им отдела антропологии и этнографии Всемирной Колумбовой выставки, проходившей в этом городе (1893). Помощь в его организации оказала финансово-промышленная элита Чикаго. Ныне это Музей естествознания Филда, названный так по имени представителя династии оптовиков, материально его поддерживавшей.

Естественно-научные музеи мегаполисов США быстро завоевали ведущее положение среди мировых музеев

этого профиля (равно как и художественные музеи этой страны) благодаря обилию в них предметов, доставленных туда экспедициями, работавшими как в самой стране, так и на других континентах, а также включению в экспозиции этих музеев скелетов динозавров, что было осуществлено впервые в мировой практике. В естественно-научных музеях мира в этот период началось отделение богатых в количественном отношении музейных фондов, предназначенных для экспозиционных целей, от основных исследовательских фондов, более значительных по своим масштабам, чем экспозиционные. Впервые в музейной практике подобное разделение фондов осуществил директор Естественно-научного музея в Лондоне У. Флауэр (1886).

Новаторские подходы к организации музеев проявились в ходе работы с археологическими находками, а также в повышении интереса к культуре средневековья. Рассмотрение «древностей» с середины XIX в. в качестве национального достояния привело к формированию археологической науки. Основные принципы этой науки вырабатывались в процессе изучения результатов полевых экспедиций непосредственно в музеях. Это послужило основанием для заявлений некоторых исследователей о возникновении «музейной археологии», независимой от археологии «академической». Археологические музеи были организованы в Мадриде (1867), Афинах (1874), Дельфах (1903), Стамбуле (1869).

Во второй половине XIX в. в Европе получило развитие изучение этнографических коллекций, на основе которых создавались этнографические музеи. Наряду с традиционной университетской этнографией в это время сформировалась «музейная этнография». Она дала импульс к оформлению новой этнографической науки, чему в первую очередь способствовала научная обработка материалов полевых экспедиций, проводимая в музеях. Видными представителями «музейной этнографии» были создатель Музея народоведения в Берлине (1855) А. Бастиан, сотрудники основанного в Лондоне Этнографического музея А. Питт Риверс, Э. Тейлор и Дж. Фрейзер, первый директор Этнографического музея в Париже (1878) Э.-Т. Ами. Богатые коллекции по этнографии зависимых стран находились в Нидерландах, в Голландском колониальном музее в Гарлеме (1865) и Лейденском музее, а также в Музее Центральной Африки в Брюсселе (1897). В начале XX в. возникли этнографические музеи в Восточной Европе: в Софии (1906), в Турчанском Свете Мартине (Словакия, 1908).

Особой формой этнографических музеев стали музеи под открытым небом. Первый подобный музей создал шведский этнограф Артур Хазелиус, которого волновала проблема нараставшего в век технической революции отчуждения человека, его подавления условиями современного бытия, утратой традиционных связей с окружающими его людьми, средой обитания, природой. А. Хазелиус предвидел угрозу размеренной и разнообразной жизни шведского общества, которую несла с собой технизация мира. Немногочисленность дворянского сословия в Швеции способствовала тому, что народная культура в этой стране, в отличие от многих других стран Европы, развивалась как общенациональная. При поддержке общественности А. Хазелиус собрал образцы мебели, домашней утвари, орудий труда, костюмы жителей Швеции и находившейся в унии с ней Норвегии и разместил их в Стокгольме в Музее скандинавского фольклора (1873; ныне Северный музей).

Однако внутри музея нельзя было демонстрировать целые строения. И А. Хазелиус, добившись отведения для нового музея тридцати гектаров земли в старинном укреплении Скансен на острове Дьюргорден в Стокгольмской гавани, открыл здесь *первый музей под открытым небом* (1891). В структуру музея в Скансене вошли старинные постройки, свезенные туда из всех уголков Скандинавского полуострова. Среди них были крестьянские дома, помещичьи усадьбы, дворовые службы, амбары, мастерские, лавки, церковь. Для интерьеров зданий была собрана аутентичная мебель и утварь. Экскурсоводы в традиционных костюмах рассказывали посетителям музея о традициях и жизни прежних жителей домов, представленных в Скансене. Богослужения и венчания совершались в деревянной церкви XVIII в. Музыканты исполняли старинные мелодии, певцы пели старинные песни, танцоры танцевали национальные танцы. Ремесленники изготавливали на глазах у публики традиционные предметы домашнего обихода. Музейная концепция А. Хазелиуса была использована и в других скандинавских странах: в Фриланском музее поблизости от Копенгагена (1901), на полуострове Бюгдой (1902) в Кристиании (ныне Осло), в «Старом городе» в Орхусе (1909, Дания), на острове Сеурассари около Хельсинки (1917).

Другой формой сохранения реликтов прошлого стало возникшее в США движение сторонников охраны памятников истории и культуры. Антиквар У. Эпплтон в 1910 г. организовал в Бостоне Общество охраны старины Новой Англии. Члены этого общества занимались спасением ста-

рых домов, считая, что они должны оставаться жилыми или использоваться под конторы, антикварные лавки, общественные здания, с тем чтобы это не причиняло ущерба их сохранности и могло продлить их существование. Ко времени смерти У. Эпплтона (1947) его общество курировало более чем 50 исторических комплексов зданий в штатах Новой Англии.

Начиная с середины XIX в. экономическое развитие Европы и Северной Америки способствовало возникновению новых научно-технических музеев. Одним из них был Саут-Кенсингтонский промышленный музей в Лондоне. Такие музеи создавались и в Восточной Европе. В 1868 г. в Кракове был организован городской технико-промышленный музей. Его основатель, врач и предприниматель А. Баранецкий, разделил музей на два отдела: промышленный и этнографический. Музей вел большую просветительную работу. В 1874 г. был открыт Промышленный музей во Львове, а в 1875 г. — Музей промышленности и сельского хозяйства в Варшаве. В Будапеште были учреждены музеи сельского хозяйства (1896) и транспорта (1896). В Японии в 1877 г. был открыт для посетителей первый музей для поощрения промышленности и развития естественных ресурсов.

Промышленные и другие научно-технические музеи служили целям популяризации деятельности ведущих кругов промышленной и финансовой буржуазии. Именно представители этих кругов выделили основные средства на строительство Немецкого музея выдающихся достижений естественных и научных знаний в Мюнхене, инициатива создания которого принадлежала инженеру-электротехнику Оскару Миллеру. Музей должен был в первую очередь представлять достижения немецкой науки и техники, имея своей целью распространение влияния финансовых и промышленных кругов страны.

Во второй половине XIX — начале XX вв. музейное дело развилось во многих странах мира, в том числе в Канаде, странах Латинской Америки, Австралии, Новой Зеландии, в некоторых африканских и азиатских владениях Великобритании и особенно успешно — в Индии. Результатом европейского влияния стало открытие музеев в Египте (Каир, 1858; Александрия, 1892). В независимых странах Азии — в Китае и Таиланде — музейное дело почти не развилось; исключением из правила являлась только Япония.

Развитие музейного дела во второй половине XIX — начале XX вв. стимулировало становление профессии музейного сотрудника. В музеях появились штатные должности

хранителей музейных коллекций. Их обычно занимали ученые — специалисты в конкретных областях естествознания, техники, гуманитарных наук, связавшие свою деятельность с работой в музеях. В этот период начинается профессиональная подготовка хранителей музеев в Школе музейных работников при музее Лувра, созданной в соответствии с декретом от 24 января 1882 г. Первым ее директором стал Луи де Роншо.

Возникают первые музееведческие объединения, среди них Музейная ассоциация в Великобритании (1888), такая же ассоциация в США (1906), Музейное общество в Германии (1917). Были созваны съезды музейных работников (Мангейм, Германия, 1903; Москва, 1912); на них обсуждались актуальные вопросы работы музеев. Стали выходить в свет музееведческие журналы (Дрезден, 1878–1885; Филадельфия, 1895; Прага, 1895; Лондон, 1901; Берлин, 1905).

1.6

Музейное дело в 1918–1945 годах

После завершения Первой мировой войны наступило естественное оживление в области музейного дела. Этому способствовали демократизация общественной жизни и либерализация политики правящих кругов многих стран.

В условиях послевоенных хозяйственных трудностей, испытываемых государствами-участниками войны, на художественный рынок Европы, отличающийся давними музейными традициями, оказалось выброшено немало культурных ценностей. Так, продали свои художественные коллекции некоторые британские аристократы (леди М. Кинлосс, Г. Сомерсет, Г. Пелэм-Клинтон-Хоуп, 1921). Часть бывшей коллекции ганноверских королей («Сокровища Вельфов») была приобретена Кливлендским художественным музеем (США). Многие коллекционеры и музеи Германии и Австрии также были вынуждены продать значительную часть принадлежащих им произведений искусства, и в первую очередь — коллекционерам и музеям США.

Между двумя мировыми войнами количество музеев во многих странах мира возросло. В США к 1926 г. их было 2,5 тыс.; в Японии к 1940 г. насчитывалось 260 музеев; в Германии в 1930 г. было 1500 музеев.

Получило развитие международное сотрудничество музеев и их работников. В 1926 г. по инициативе французского историка искусства Анри Фосийона при новой международной организации Лига Наций было организовано

Международное музейное ведомство. Оно создало Институт интеллектуальной кооперации, который созывал музееведческие конференции (например, Международный музейный съезд в Мадриде, 1934) и издавал журнал «Мусейон». В различных странах появились новые музееведческие журналы.

По-разному развивалось музейное дело в странах с различным политическим устройством. В Италии и Германии с приходом к власти тоталитарных режимов оно оказалось поставленным на службу фашистской, нацистской идеологии. В музейном деле Италии периода фашизма (1922–1943) эта идеология наиболее ярко проявилась в создании двух новых археологических музеев в Риме: Музея Римской империи (1926) и Музея Муссолини (1938). Целью деятельности этих музеев было поставлено содействие обращению Италии к своему имперскому прошлому, якобы самой историей и достижениями Древнего Рима предопределяющему ее дальнейшее развитие. В нацистской Германии (1933–1945) руководство правящей партии ориентировало деятельность музеев на достижение целей, носивших расистский и агрессивный характер и соответствовавших проводимой партийной верхушкой реваншистской политике. Музейные работники еврейского происхождения были уволены, а впоследствии либо физически уничтожены, либо эмигрировали. Сотрудники же, пытавшиеся сопротивляться стремлению унифицировать деятельность музеев, оказались вынужденными подать в отставку, как это сделал директор Национальной галереи в Берлине Л. Юсти (1933). Большинство же музейных работников приняло непосредственное участие в идеологической обработке широких масс населения, проводимой по указке нацистского руководства.

В целях нацистской пропаганды в особой степени использовались музеи двух профилей — краевые и военные. С их помощью утверждалась и распространялась идея превосходства арийской расы над всеми другими; в пропагандистских целях рассказывалось о воинских подвигах немецких солдат и офицеров, особенно о тех, что были совершены в годы Первой мировой войны.

В 1937 г. по инициативе Гитлера началась массовая кампания против так называемого «извращенного еврейского искусства» и «культурного большевизма». К их проявлениям причислялись в первую очередь произведения художников «неарийского» происхождения, а также произведения авангардного искусства. Был закрыт отдел современного искусства в Национальной галерее Берлина. Из ста с лишним музеев было изъято 16 тыс. произведений живописи, графики

и пластики; часть из них составила «Выставку извращенного искусства», организованную в только что выстроенном «Доме искусства» в Мюнхене.

125 произведений искусства, изъятых из музеев Германии, были проданы с аукциона в Люцерне (Швейцария). В числе их оказались полотна В. Ван-Гога, П. Гогена, А. Матисса, П. Пикассо, М. Шагала. Некоторые произведения искусства были приобретены литовским дипломатом Жилинским, подарившим впоследствии свою богатую коллекцию городу Каунасу, в котором специально для ее показа был построен музей. В нем находится одна из лучших в Восточной Европе коллекций запрещенного нацистами немецкого искусства. 4800 художественных произведений, объявленных нацистами «извращенными», были сожжены 20 марта 1939 г. во дворе Главной пожарной команды в Берлине.

В странах Европы с либеральным политическим устройством музейное дело развивалось по традиционному пути. Тем не менее в музеях наметился поворот от воспевания достижений техники к гуманизации содержания подготавливаемых к демонстрации экспозиций. В музеях науки и техники центральными часто становились проблемы, имеющие непосредственное отношение к человеку, а механизмы, образцы минералов и другие экспонаты чаще стали демонстрироваться как объекты, выполняющие важные функции в его жизни.

Для преодоления расистских настроений в 1930 г. на основе коллекций Этнографического музея в Париже был организован Музей человека. Предложивший такое название для нового музея этнограф Поль Риве был убежден в том, что «человечество — это неделимое целое в пространстве и времени» и что наука должна сокрушить политические барьеры и синтезировать классификации, разработанные в лоне физической антропологии, истории первобытного общества, археологии, этнографии, фольклора, социологии и филологии. Музей был открыт для посетителей в 1939 г. во Дворце Шайо, построенном для Всемирной выставки в Париже 1937 года. В экспозиции Музея человека отражался образ жизни различных народов и применяемые ими способы контроля над силами окружающей природы, отношениями между индивидуумами и обществом.

Среди художественных музеев заметно увеличилось количество музеев современного искусства. В Париже был создан Национальный музей нового искусства (1937), который в 1970-е гг. был переведен в новое здание Центра Помпиду. Открылся музей «Монастыри» (филиал Метропо-

литен-музея) в Парке Форт-Трэйон в Нью-Йорке (1938), который представляет собой комплекс архитектурных и скульптурных объектов XII–XIV столетий, имеющих отношение к нескольким монастырям Старой Кастилии (Испания), испанских и французских Пиренеев, Гаскони, Лангедока, Бургундии и других провинций Франции.

Существовавшая в США традиция проявления частной инициативы в плане основания и поддержки музеев продолжала развиваться и в межвоенный период. В эти годы были открыты переданные в дар американскому обществу Художественная галерея Изабеллы Гарднер (Бостон, 1920-е гг.), Художественная галерея У. и Г. Уолтерсов (Балтимор, 1931), Галерея живого искусства А. Галлатина в Нью-Йоркском университете (1927), Музей американского искусства Гертруды Уитни (1930), Коллекция Г. Фрика (Нью-Йорк, 1935), Музей современного искусства (Нью-Йорк, 1929), в который вскоре поступили ставшие его основной гордостью предметы коллекции Лили Блисс, Музей Соломона Гугенгейма (Нью-Йорк, 1939) и др.

Отсутствие в столице США художественного музея, который мог бы достойно представить коллекции произведений искусства, побудило мультимиллионера Э. Меллона завещать городу свою коллекцию, а также средства на строительство здания для Национальной художественной галереи, открытой спустя четыре года после его смерти (1941). Она была пополнена коллекциями С. Кресса, Дж. Уайденера, Ч. Дейла, Л. Розенуолда и др.

Развязанная германским нацизмом мировая война нанесла огромный ущерб музеям и собраниям европейских стран. Нацисты организовали крупномасштабный грабеж имущества музеев и частных коллекций в оккупированных Германией странах. Около 20 тыс. произведений искусства перешло в личную собственность Гитлера. Они предназначались для Музея фюрера, строительство которого предполагалось начать в австрийском городе Линце (Австрия). Существовавшие музеи, как, например, берлинский Цейхгауз, организовавший выставку «Поход на Польшу» (1940), пропагандировали человеконенавистнические идеи нацизма.

Немецкие войска и оккупационные власти уничтожили или повредили многие музеи и музейное имущество в оккупированных странах. В Польше гитлеровцами были закрыты все музеи. Многие из них перестали существовать либо вследствие военных действий, либо потому, что экспонаты из них были вывезены или уничтожены, а здания использовались оккупантами для собственных целей. Были

разорены общественные и частные коллекции, в том числе частные собрания во дворцах и поместьях, разграбленных и сожженных гитлеровскими войсками, а также полицейскими и административными органами. Самый чувствительный урон был нанесен Варшаве.

Среди миллионов людей, погибших от рук нацистов, было немало музейных работников. Среди них — сотрудники Музея человека в Париже. В 1944 г. нацисты казнили хранителя Зоологического музея в Берлине Вальтера Арндта и музейного педагога из Музея национальной этнографии в Берлине социал-демократа Адольфа Рейхвейна.

В ходе авиационных налетов и военных действий были разрушены музейные здания Берлина (в том числе Остров музеев), Бонна, Дрездена, Вюрцбурга, Кельна, Килья и других городов Германии. В годы войны были утрачены или пропали без вести 8 107 картин из музеев Германии. В Японии, развязавшей войну на Дальнем Востоке, в результате налетов авиации союзников часть музеев была уничтожена. Понесла определенные потери и музейная сеть Великобритании, которая подвергалась налетам немецкой авиации. Персонал британских музеев уменьшился в своем составе в связи с призывом части сотрудников музеев на военную службу, а также из-за сокращения штатов, осуществленного по экономическим причинам. Всего здесь было закрыто 160 музеев.

Вторая мировая война нанесла серьезный урон сохранности многонационального культурного наследия во многих странах и поставила перед мировым сообществом задачу создания организации по охране культурного достояния, которая бы действовала на межправительственном уровне.

1.7

Музейной дело с середины XX по XXI век

После Второй мировой войны во всем мире стала остро ощущаться потребность в большей координации совместных действий музейных работников различных стран, чего не было в предыдущие десятилетия. Без подобной координации нельзя было в короткий срок возместить ущерб, нанесенный музеям, находившимся на территориях, которые стали театром военных действий, и восстановить поврежденные и разрушенные музейные здания и коллекции. Достижению конкретных результатов в этом направлении способствовали общие тенденции, характерные для тогдашней мировой политики. В частности, большое значение для поддержания мира и развития сотрудничества между государствами имело

создание участниками антигитлеровской коалиции Организации Объединенных Наций.

В 1946 г. была создана межправительственная Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) как специализированное учреждение ООН. Цель ЮНЕСКО — содействие миру и международной безопасности путем развития сотрудничества между государствами в области просвещения, науки и культуры. Музеи и памятники истории и культуры стал курировать Отдел культурного наследия ЮНЕСКО, размещающийся в Париже и издающий ежеквартальный журнал «Музеум».

В 1946 г. был создан Международный совет музеев (ИКОМ) как профессиональная неправительственная организация. На свою первую предварительную конференцию ИКОМ пригласил шестнадцать государств (Мехико, 1946). В мае 1947 г. ИКОМ впервые собрался в Париже. Первым директором ИКОМ был избран французский музейный деятель Жорж Анри Ривьер (1947–1964). Цели ИКОМ — организация сотрудничества музеев различных стран, защита интересов профессионалов музейного дела, развитие знаний в области музееведения, пропаганда роли музеев и музейных работников в культуре. В 1990-е гг. в состав ИКОМ входило 89 национальных комитетов, 25 международных музейно-отраслевых комитетов и несколько подчиненных ему же международных специальных организаций.

В 1965 г. при ЮНЕСКО был создан Международный совет по памятникам и достопримечательным местам (ИКОМОС) — международная неправительственная организация по вопросам охраны памятников и достопримечательных мест со штаб-квартирой в Париже. Ее цель — способствовать изучению и сохранению памятников и достопримечательных мест. При участии ИКОМОС ЮНЕСКО подготовила Конвенцию о мерах по запрету и предупреждению незаконных ввоза и вывоза культурных ценностей, а также передачи собственности на них (1970), Конвенцию об охране всемирного культурного и природного наследия (1972) и другие важные документы.

Межнациональные организации, созданные в различных частях мира и работающие на правительственном уровне, стали принимать участие в развитии музейного дела. В Западной и Центральной Европе такой организацией является Европейский совет со штаб-квартирой в Страсбурге — консультативная политическая организация, основанная в 1949 г., и государственная организация Европейское сообщество с центром в Брюсселе. Европейский совет со-

здал Совет культурного сотрудничества (1962) и провел ряд мероприятий, касающихся музеев. Он содействовал подписанию Европейской конвенции о защите археологического наследия, ратифицированной рядом стран в 1973 г. Организация Европейского сообщества возникла в 1950 г. на основе экономического сотрудничества между некоторыми европейскими странами, осуществляющими совместную деятельность в области культуры и сотрудничающими с Европейским советом и с ЮНЕСКО.

После Второй мировой войны музейное дело в странах с традиционно либеральными политическими режимами продолжало развиваться. В Великобритании в первые послевоенные годы появился новый тип музеев — сельскохозяйственные фермы-музеи. С повышением интереса к памятникам истории техники и экономики возникли новые музеи промышленной археологии. Шеффилдский музей обустроил в качестве филиала музея так называемую Эббидейловскую индустриальную деревню со сталелитейной мастерской. Еще одним филиалом музея стала сталеплавильная печь XVIII в. Абрахама Дарби в Айронбридже.

К 1970 г. во Франции было уже 1 183 музея. Правительство выделило значительные средства для реорганизации музеев в Лионе, Марселе, Гренобле, Руане. В 1983 г. был открыт Музей истории Марселя. При его строительстве были обнаружены остатки древней Массилии — бывшей греческой колонии, музеефицированной в ходе подготовки экспозиционного комплекса, посвященного истории этого города. Был открыт ряд новых музеев в Париже, и в частности городской музей современного искусства, который в 1977 г. был переведен в открытый тогда Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. Основой коллекции Центра стали произведения западноевропейского искусства 1905–1960 гг.

По инициативе Ж. Помпиду в 1986 г. в бывшем здании парижского вокзала д'Орсэ открылся музей искусства XIX в. В нем были представлены произведения французского искусства, созданные с 1850 по 1914 гг. Здесь были размещены многие полотна из музея Лувра, а также весь Музей импрессионизма из музея Люксембургского дворца. Любители искусства, потомки художников и члены «Общества друзей д'Орсэ» подарили музею 223 работы. Еще одним масштабным музейным проектом, осуществленным уже по инициативе президента Ф. Миттерана, было значительное расширение помещения для музея Лувра.

Германия после ее освобождения союзными войсками от гитлеризма, как известно, была разделена на четыре

зоны оккупации. Власти Германской Демократической Республики использовали все культурные учреждения, в том числе и музеи, по советскому образцу — в целях пропаганды преимуществ социалистического образа жизни, отдавая при этом первостепенное внимание воспитанию политического сознания. Музеи в Федеративной Республике Германии находились под контролем властей городов и федеральных земель, причем между этими учреждениями существовало значительное по своим масштабам сотрудничество. Музеи в ФРГ функционировали как учреждения образовательные и воспитательные. Однако, несмотря на эти различия, музеи обоих немецких государств играли ведущую роль в сохранении культурной преемственности внутри разделенной после войны и психологически дезориентированной нации.

В 1950–1960-е гг. и в западной, и в восточной частях страны были восстановлены помещения многих разрушенных во время войны музеев. В Западной Германии, кроме того, возводились новые здания, которые предназначались для музеев и, в основном, выдерживались в современном архитектурном стиле. Среди них можно назвать Новую Национальную галерею в Берлине (1965–1968, архитектор Л. Мис ван дер Роэ) и Городской музей искусства в Билефельде (1966–1968, архитектор Ф. Джонсон), постмодернистскую перестройку Новой Пинакотеки в Мюнхене (1974–1981, архитектор А. фон Бранка) и новую Государственную галерею (1977–1982) в Штутгарте (архитекторы Дж. Стерлинг и М. Уилфорд).

В 1960-х гг. в Западной Германии начал расти уровень профессионализации музейного персонала, занимающегося исследовательской и экспозиционной работой. В этот период была создана профессиональная организация Немецкий музейный союз. Многие немецкие музеи ФРГ принимали активное участие в международной музейной деятельности, в том числе в составе ИКОМ. Это способствовало полноценному представительству ФРГ на многих международных выставках 1970–1980-х гг., включая широко известную выставку «Нюрнберг. 1300–1500 годы: Искусство готики и Возрождения», которая проходила в Германском национальном музее в Нюрнберге и в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.

После воссоединения Германии в октябре 1990 г. музеи восточных земель стали следовать институциональной модели широкого международного сотрудничества в области музееведения, принятой в ФРГ. Эффект объединения

Германии оказался наиболее заметным на примере реорганизации в воссоединенном Берлине дублирующих друг друга музеев. В феврале 1991 г. было решено создать новую галерею на Кемперплатц, европейское искусство сосредоточить в Далеме, а археологические музеи оставить на Острове музеев. Такое решение вопроса, очевидным образом в большей степени учитывавшее интересы Западного Берлина, вызвало определенное недовольство общественности, хотя его последствия и попытались компенсировать преобразованием бывшего Гамбургского вокзала, расположенного на территории Восточного Берлина, в Музей современного искусства.

Во время Второй мировой войны были повреждены многие здания итальянских музеев, при восстановлении которых, так же как и в Германии, принимались современные архитектурные решения. В Италии новой сферой проявления музейных интересов стало сохранение церковных одеяний и утвари, вышедших из обихода в результате литургических реформ. Специфика этого наследия потребовала решения ряда вопросов консервации в приходских церковных музеях, часто специально устраивавшихся для хранения подобных предметов. Еще одним новым направлением в музейном деле Италии было появление музеев, посвященных крестьянской культуре. Одним из первых подобных учреждений стал Музей общины Контадина в Сан-Марино ди Бентивольо (Болонья, 1973).

В Италии коллекции современного искусства долгое время не пользовались такой популярностью, как в США или других западноевропейских странах. Единственным собранием, дающим довольно полное представление о развитии искусства в послевоенные годы, явилась коллекция американской собирательницы произведений искусства Пегги Гуггенгейм, подаренная ее владелицей Венеции. Только с 1960-х гг. в Италии начали возникать музеи, в которых размещались коллекции современного искусства (коллекции Панца ди Бьюмо в Варезе, Гори в Челле ди Пистойя), а в 1973 г. по инициативе папы Павла VI в Ватикане была открыта для всеобщего обозрения коллекция современного церковного искусства, размещенная в 55 залах и включавшая произведения П. Гогена, А. Матисса, А. Модильяни, Ле Корбюзье, М. Шагала, а также более поздних художников.

В США с середины по конец XX в. значительно возросло количество художественных музеев и галерей. В известной мере этот рост был стимулирован биллем правитель-

ства США (1945), предусматривающим включение музеев в образовательную деятельность, которая прежде всего состояла в проведении занятий по изобразительному искусству для школьников, преподавателей искусства и широкой публики, в подготовке музейных публикаций, в организации передвижных выставок, а также в осуществляемом совместно с клубами коллекционеров поощрении частного коллекционирования при помощи предоставления на время ценных произведений искусства.

После Второй мировой войны музеи в США стали оказывать все большее влияние на вкусы публики, и не только используя для этого произведения классического искусства, но и благодаря тому, что во второй половине XX в. стало больше цениться авангардное искусство, и многие новые художественные музеи начали специализироваться на собирательстве современных произведений. Для того чтобы подобные произведения получили известность и стали популярными в среде частных коллекционеров, многие музеи принялись всячески поощрять попытки заняться коллекционированием, предпринимаемые их посетителями, которые в прошлом в лучшем случае лишь приобретали уже сложившиеся коллекции. С этой целью в музеях организовывались выставки частных коллекций и распродажи произведений искусства.

В США в последней трети XX столетия продолжали совершенствоваться и улучшаться экспозиции естественно-научных музеев, ботанических садов, зоологических парков. Так, в 1972 г. в Сан-Паскуале, на расстоянии 48 км от существовавшего с 1916 г. Зоологического сада в Сан-Диего (Калифорния), открылся Парк диких животных, в котором была воспроизведена африканская природа. По периметру этого парка проходит бесшумная, экологически чистая монорельсовая дорога длиной в 8 км. Из вагонов движущегося состава посетители могут наблюдать за поведением 1,5 тыс. животных и птиц, размещенных в семи охранных зонах.

В деятельности ряда музеев получили отражение последние достижения науки и техники. В 1976 г. в Вашингтоне в системе Смитсоновского института открылся Национальный музей воздухоплавания и космонавтики. В нем был представлен не только первый самолет братьев Райт (1903), но и космический корабль «Фрэндишп 7», на котором первый американский космонавт Джон Гленн полетел в космос (Февраль 1962 г.), и «Колумбия», космическое судно, на котором в июле 1969 г. первый человек, побывавший на Луне, вернулся на Землю.



Сегодня в мировом культурном пространстве сложилась сложная и разветвленная музейная система, которая призвана формировать и организовывать отношения между нашим современником и культурным наследием человечества. Ее становление, охватывая практически все предметное разнообразие мира, происходило на протяжении нескольких столетий. Как социокультурный институт музей стал необходимой составной частью современного общества. В условиях складывающегося сегодня плюрализма в сфере культуры важно, чтобы музей, используя присущие ему публичность и общедоступность, работал в режиме диалога, проявлял столь необходимую в этих условиях толерантность и по возможности четко определял тот круг лиц, для которых его существование необходимо и полезно.

Литература

Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века: В 2 ч. 1-е изд. СПб.: СПбГУК, 2001. 409 с.

Куклинова И. А. Музеи Франции XIV–XIX веков. СПб.: СПбГУКИ, 2001. 147 с.

Шустрова И. Ю. История музеев мира. Ярославль: ЯрГУ, 2002. 175 с.

Юренева Т. Ю. Музеи в мировой культуре. М.: Русское слово, 2003. 535 с.

Глава 2

Музеи в контексте российской истории

2.1

Протомузейный этап отечественной культуры

В Древней Руси музеев не было. Музей в современном понимании — как научное и научно-просветительное учреждение, как институт социальной памяти и хранения культурного опыта — мог появиться только на определенном этапе мировоззренческого развития, в соответствующих ему историко-социальных условиях. Такой период в нашей стране наступил на рубеже XVII–XVIII вв. В последней трети XVII в. в культуре Московской Руси произошли изменения, определившие ее *переход на европейский путь развития*. Исследованию этих процессов посвящены труды Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, А. С. Демина.

Важнейшей культурной предпосылкой, сделавшей возможным появление музея, стала частичная секуляризация (обмирщение) общественного сознания, являющаяся в свою очередь одной из наиболее значительных составляющих необратимого процесса освобождения искусства и литературы от подчинения церковным и узкогосударственным интересам. Существенное значение имели также зарождение рационалистического мировоззрения, рост демократических тенденций, распространение гуманистических идей.

Появлению музеев в России предшествовал *протомузейный этап*. На протяжении этого этапа, длившегося несколько веков, в монастырях, ризницах церквей, резиденциях знати происходило накопление исторических реликвий, сакральных предметов, военных трофеев, древних книг и рукописей. Реалии, признанные позже памятниками прошлого, обращали на себя внимание и нередко сохранялись. Так, в «Повести временных лет» есть упоминания о курганах, являвшихся захоронениями древнерусских князей. Начиная

с XVII в. они стали привлекать к себе все большее внимание: распространилось кладоискательство, особенно в Сибири, где возникали целые артели, занимавшиеся раскопками курганов. Однако найденные в них предметы из драгоценных металлов в основном переплавлялись. Со временем в процессе хранения древностей появились *элементы целенаправленного коллекционирования*, зарождение которого в России относят ко второй половине XVII в. Среди первых коллекционеров называют окольничего Б. М. Хитрово, 25 лет (с 1655 по 1680 гг.) руководившего Оружейной палатой, боярина А. С. Матвеева (1623–1682), князя В. В. Голицына (1643–1714) и др. Они собирали картины, парсуны, гравюры («фряжские листы»), часы, имели большие библиотеки.

В период Средневековья в России, как и в других странах мира, возникали и развивались *протомузейные культурные формы*. Примерно в XIV в. в Москве появились *культурные сады*, затем — «аптекарские огороды», ставшие предшественниками ботанических садов. Частные зверинцы, от которых берут начало будущие зоопарки, известны на Руси с XVI в. *Арсеналы*, служившие первоначально для хранения разного рода оружия, военных доспехов и припасов, существуют с конца XVI в., а первый из них был создан в 1584 г. в Москве на базе пушечно-литейного двора.

Одним из крупнейших *древлехранилищ* стала Оружейная палата в Москве. Источники позволяют проследить процесс формирования кремлевской сокровищницы начиная с XIV в., с духовного завещания великого московского князя Ивана Калиты, в котором он утверждал право передачи родовой сокровищницы от отца к сыну. Первое упоминание собственно об Оружейной палате относится к 1537 г.

В XVI–XVII вв. Оружейная палата имела значение и мастерской, и хранилища имущества царского двора, в котором сосредоточилось большое число исключительных по своему значению памятников искусства и исторических ценностей. Преобладали драгоценные, но не потерявшие своего утилитарного назначения бытовые вещи (парадное и личное оружие, одежды, церковная утварь). Для удобства хранения многочисленные и разнообразные предметы начинают сортировать по категориям. Постепенно приходят к выделению из общей массы предметов, обладающих особой исторической или мемориальной ценностью и требующих специальных условий хранения: серебряный потир князя Юрия Долгорукова, золотое блюдо, изготовленное в 1561 г. в мастерских Кремля для царицы Марии Темрюковны, трон Ивана Грозного и пр.

В сочинениях иностранцев, побывавших в России в конце XVII в. (Адам Олеарий, Георг Адам Шлейссинг, Иржи Давид), отмечаются перемены, происшедшие в русской культуре, в психологии и мировоззрении русских людей. Черты «новой культуры», выделенные современниками и исследователями, и прежде всего — довольно широко распространившиеся светские манеры и соответствующий характер поведения, указывают на *общность историко-культурного развития России и других европейских стран*. Появившиеся в России музеи со временем станут институтами новой культуры, выражением отмеченной общности.

2.2

Появление музеев в России. Век XVIII — век Просвещения

Первым российским музеем стала основанная Петром I в 1714 г. Петербургская кунсткамера (от нем. *Kunstkammer* — букв.: камера, каморка, чулан искусства; в переносном смысле: кабинет редкостей) — хранилище редкостей, организованное по типу музейного учреждения, распространенного в это время в странах Западной Европы.

В том же году в Санкт-Петербург, ставший новой столицей государства, перевели из Москвы личные коллекции и библиотеку Петра I. Их разместили в Летнем дворце. Это событие и эту дату — 1714 г. — принято связывать с *началом музейного дела в России*. В 1719 г. близ Смольного монастыря, в двухэтажном каменном доме, принадлежавшем ранее опальному боярину Александру Кикину («Кирины палаты»), открылась экспозиция *первого в стране общедоступного музея*. Она размещалась в пяти комнатах. Осмотр начинался с уникальной анатомической коллекции, приобретенной Петром I во время его заграничного путешествия у известного голландского анатома Ф. Рюйша и содержавшей более 2 тыс. экспонатов. Музею передали также приобретенные в Западной Европе лучшие на то время естественнонаучные (ботанические, зоологические и минералогические) коллекции аптекаря А. Себа и доктора Х. Готвальда, а также собрания минералов, раковин, медалей лейб-медика Р. Арескина. Деятельность Кунсткамеры имела четко выраженную просветительную направленность. Но наряду с коллекциями, имевшими уникальное научное значение, в музее выставлялось много чисто занимательных, эффектно расположенных, сгруппированных в специальные композиции и красиво

украшенных экспонатов. При Кунсткамере обитали и живые экспонаты – уродцы.

Петр I не только сделал музей бесплатным, но и выделял деньги на угощение тех, кто все же отваживался в него прийти, преодолевая страх перед экспонируемыми монстрами. Так реформатор приучал аудиторию к восприятию невиданных ранее вещей и новых культурных форм. Традиция угощения посетителей Кунсткамеры сохранялась и при Екатерине I и при Анне Иоанновне.

В 1728 г. музей перевели в специально построенное для него здание, где разместились музейные коллекции, анатомический театр, обсерватория и учреждения Академии наук, в ведение которой в 1724 г. передали музей вместе с библиотекой (15 тыс. томов). Тесная связь Кунсткамеры с научной деятельностью Академии наук позволила этому собранию во многом превзойти аналогичные музеи Европы по составу своих коллекций и уровню их систематизации. С коллекциями работали крупнейшие ученые того времени: М. В. Ломоносов, В. Н. Татищев, академик П. С. Паллас. Пополнялись коллекции материалами, полученными в ходе масштабных научных экспедиций, проводимых Академией наук по специально разработанным программам. В состав музея входили физический кабинет с обсерваторией, натуркамера с анатомическим театром, мюнц-кабинет (нумизматический) и Императорский кабинет с мемориальными предметами, принадлежавшими Петру I. Кунсткамера делилась на отделы. Расположение предметов внутри отделов соответствовало новейшим научным классификациям. Экспозиция строилась по систематическому принципу: коллекции зоологические, анатомические, этнографические и др. В 1741 г. был издан на немецком языке путеводитель по залам Кунсткамеры, отразивший структуру и состав собрания (русское издание увидело свет в 1744 г.).

Основание Кунсткамеры привело к качественным изменениям в том отношении к древностям, которое было характерно для российского общества того времени. Планомерные розыски исторических предметов с целью пополнения собрания нового музея указами Петра I были признаны государственным делом. Работа ученых по изучению и систематизации музейных коллекций в свою очередь стимулировала развитие отечественной науки, в частности археологии и этнографии.

Несколько десятилетий подряд Кунсткамера оставалась единственным музеем в стране. Требовалось время, чтобы произошла адаптация нововведения к особенностям

русской жизни, чтобы оно полностью интегрировалось в социальную практику, стало «своим», тем более что параллельно этому процессу шло развитие форм, предшествовавших появлению музеев. Изначально при их создании не преследовалась цель сохранения памятников или коллекций. Но с течением времени, порой меняя свое прямое предназначение, как, например, это произошло с арсеналами или Оружейной палатой, они могли превращаться в протомузейные учреждения, т. е. учреждения, приобретающие музейные функции. Условием такого превращения являлось осознание ценности сформировавшихся в них собраний и целесообразности их дальнейшего сохранения. Процесс этот сначала протекал в России независимо от европейского опыта, а в XVIII в. — уже с учетом найденных в Европе форм.

В 1709 г. при Адмиралтействе в Санкт-Петербурге была основана Модель-камера, существовавшая как закрытое для публики хранилище моделей и чертежей всех строящихся кораблей морского флота России, регулярно пополнявшаяся, но так и не ставшая в XVIII в. музеем. Кремлевский арсенал в Москве (новое здание было построено в 1701–1736 гг.) в связи с возникновением многочисленных военных заводов терял свои прежние функции и в 1783 г. был превращен в хранилище древнего оружия. Примерно в середине 1750-х гг. возник «Достопамятный зал» Петербургского арсенала, где собирались предметы вооружения русской армии, ее знамена, ордена и медали. С 1775 по 1789 г. при Тульском оружейном заводе недолго существовала Палата редкого и образцового оружия.

Культура XVIII в. во многом определялась просветительской философией, с ее идеями главенства разума и знаний в жизни людей, равенства и свободы. Люди XVIII в. верили в возможность перестроить, усовершенствовать человеческое общество на разумных основаниях. Они были восхищены успехами естественных наук, философии, распространением светского знания. Идеология Просвещения выражала наиболее существенные потребности своего времени. Достичь желаемого результата предполагалось реформами, проводимыми «просвещенными монархами», а также справедливыми законами, распространением разумных взглядов, научных знаний и гуманных чувств.

Не случайно яркой страницей культуры XVIII в. являлась деятельность научных обществ, формировавших в процессе своей работы библиотеки и различные коллекции, которые стали необходимой принадлежностью любого ученого общества и нередко перерастали в *научные музеи*.

При Вольном экономическом обществе, старейшем в России и одном из старейших в мире (Санкт-Петербург, 1765), в качестве пособий для научных занятий возникли библиотека, зоологическая, ботаническая, минералогическая коллекции, коллекция почв, а также (в 1770 г.) Модель-камера — собрание сельскохозяйственных и других машин, моделей и механизмов, в XIX в. преобразованная в Музей моделей и машин.

Во второй половине XVIII в. появились первые *учебные музеи*, отличавшиеся от собраний кунсткамерного типа, в которых преобладали «дикинины», учебным характером своих коллекций. В 1791 г. открылся музей Натуральной истории при Московском университете. Его ценнейшие коллекции сложились благодаря поступавшим в университет со времени его основания в 1755 г. многочисленным крупным дарениям частных лиц (П. Г. Демидова, известного ученого Э. Г. Лаксмана, кн. Е. Р. Дашковой и др.). Это старейшее музейное собрание погибло во время пожара 1812 г. Минеральный кабинет Горного кадетского корпуса, возникший еще в 1772 г. при Горном училище (в дальнейшем — Горный институт в Санкт-Петербурге), в 1793 г. содержал 30 000 образцов различных руд. Минералы лежали в стеклянных шкафах и были четко систематизированы.

Первый провинциальный музей в России открылся в 1782 г. в Иркутске по инициативе губернатора Ф. Н. Клички, который, в духе «века просвещения», не только управлял Сибирью, но и способствовал культурному развитию края. Ему содействовали известные исследователи Сибири Э. Г. Лаксман и А. М. Карамышев. Музей был создан при библиотеке, для которой построили двухэтажное каменное здание. Собрание музея включало естественно-исторические и этнографические коллекции, физические приборы, сельскохозяйственные орудия. Просуществовал музей недолго, трансформировавшись в кабинет наглядных пособий при Иркутской губернской гимназии. Таким образом, *потребовалось немало времени, для того чтобы российская музейная история стала непрерывным процессом.*

Важным событием в истории отечественной культуры и в процессе становления музейных учреждений стало создание в 1757 г. Академии художеств, где начали готовить профессиональные кадры для России. «Академия трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры» открылась усилиями М. В. Ломоносова и гр. И. И. Шувалова на средства последнего. Согласно воззрениям просветителей, изящные искусства обращают умы граждан «к чувствам пат-

риотическим, к истинным добродетелям». В 1758 г. И. И. Шувалов передал Академии художеств свое собрание живописи (около 60 картин), послужившее основой Музея Академии художеств — первого учебного художественного музея с ограниченным доступом посетителей и открытым хранением фондов. Он формировался как собрание образцов для копирования, являвшегося в то время основой художественного образования. И. И. Шувалов, ставший первым попечителем Академии художеств, передал в музей свою библиотеку, коллекцию живописи, копии с античных скульптур, специально закупленные рисунки и гравюры.

Вторая половина XVIII в. — время рождения Эрмитажа, возникшего благодаря усилиям императрицы Екатерины II. Как и другие старейшие музеи мира, он имел своим началом дворцовую галерею, но создавался путем крупных закупок произведений искусства, что было необычным для XVIII в. явлением. Галерея западноевропейского искусства императрицы составляла основу ее музейного собрания, носившего комплексный характер и включавшего античную коллекцию скульптур, крупнейшую в Европе коллекцию резных камней, нумизматическую коллекцию, богатейшее книжное собрание. В результате примерно за два десятилетия была сформирована галерея, ставшая одной из лучших в Европе по количеству и художественной ценности составивших ее произведений, а также по степени полноты представленных в ней имен знаменитых живописцев, художественных школ и направлений.

Историю картинной галереи Эрмитажа принято начинать с 1764 г. — времени приобретения коллекции прусского коммерсанта И. Э. Гоцковского (225 полотен), составленной им для короля Фридриха II. В 1764–1767 гг. рядом с дворцом по проекту архитектора Ж. Б. Валлен-Деламота было построено новое здание, крытым переходом соединенное с основным. Мода на подобные отдельно стоящие от дворца павильоны пришла из Франции, и свой «эрмитаж» (от франц. *ermitage* — приют отшельника) был и в Царском Селе, и в Петергофе. Коллекцию Гоцковского разместили в новом павильоне, использовавшемся для неофициальных приемов императрицы, благодаря чему собрание картин императрицы и получило свое название.

Еще в 1771 г. по проекту архитектора Ю. М. Фельтена началось строительство нового большого здания для разраставшегося собрания. Строгое здание в стиле раннего классицизма получило название Большого Эрмитажа, а ранее построенный павильон — Малого Эрмитажа. В дальней-

шем Большой Эрмитаж на протяжении более чем 70 лет будет являться главным хранилищем императорского собрания произведений искусств.

Пополнению коллекций содействовали многочисленные друзья императрицы — философ Д. Дидро, литератор барон Ф. М. Гримм, скульптор Э. Фальконе, а также русский посол в Париже князь Д. А. Голицын и сложившаяся еще со времен Петра I сеть художественных агентов. Картины для Эрмитажа заказывались и современным мастерам, благодаря чему не терялась связь ядра коллекции с современным искусством. Масштабные, содержательные, разнообразные коллекции Эрмитажа требовали элементарного учета и систематизации. Всеми коллекциями при Екатерине II ведали 2–3 художника, библиотекарь и несколько камердинеров. Первым хранителем скульптур и картин — инспектором галереи — был придворный художник голландец Л. К. Пфандцельт, а хранителем библиотеки и драгоценностей — А. И. Лужков, пользовавшийся исключительным доверием императрицы.

В 1774 г. появился первый печатный каталог картинной галереи, написанный на французском языке и содержащий перечень 2 080 единиц хранения. В этом же году на службу в качестве хранителя и реставратора картин был принят венецианский живописец Ж. А. Мартинелли, который исполнял должность директора галереи до 1797 г. В каталоге 1774 г. картины были описаны в той последовательности, в какой они висели в галереях. Из этого перечисления следует, что принцип развески был в основном декоративным. В то же время при размещении картин частично сохранялась целостность крупных коллекций. В связи с новыми поступлениями развеска могла меняться. По описи, сделанной в 1797 г., общее число картин в Эрмитаже составляло 3 996, гравюр — свыше 79 тыс., рисунков — 7 тыс., резных камней — 10 тыс. (Напомним, что первая коллекция, приобретенная Екатериной II в 1764 г., насчитывала всего 225 картин.) Отдельные полотна были защищены стеклами, другие, вызывавшие особый интерес, можно было снять и рассмотреть вблизи. В экспозиции уже не хватало места для всех картин, поэтому часть из них хранилась отдельно.

В административном отношении Зимний дворец и эрмитажный комплекс находились в ведении Придворной канторы. Разрешение на посещение давал обер-гофмаршал Дворцовой канторы. В отсутствие двора к собранию допускались художники и почетные гости, иногда здесь устраивались

балы и приемы. Автор одного из первых путеводителей по Санкт-Петербургу И. Георги сообщал, что «пять придворных камердинеров водят также чужих по оному, к чему во время отсутствия двора легко позволение получить можно». Екатерина II называла свое собрание Императорским музеем. Рассмотренный этап был решающим для истории эрмитажной галереи. При всех последующих изменениях состав собрания екатерининского времени определил ее дальнейшую судьбу и направление развития.

Формирование первых музеев происходило на фоне развития *частного коллекционирования — самостоятельной, но теснейшим образом связанной с музейным миром областью культурной деятельности*. Среди коллекционеров начала века исследователи называют Д. А. Соловьева, архангельского комиссара по отправке товаров за границу. Его художественное собрание включало 52 полотна. В крупнейшее собрание сподвижника Петра I А. Д. Меншикова входило не менее 143 различных по жанрам полотен.

Уже во второй четверти XVIII в. появились крупные частные коллекции, по сути дела частные музеи кунсткамерного типа. Старейшими считаются собрания Я. В. Брюса и Д. М. Голицына. Они имели универсальный характер и включали библиотеки, нумизматику, древности, естественно-научные коллекции. Научное же направление в коллекционировании прочно связывается с возникающими начиная со второй половины XVIII в. музейными учреждениями.

В XVIII в. было положено начало одному из лучших частных художественных собраний в России — коллекциям рода Строгановых. В 1752–1754 гг. в Санкт-Петербурге по проекту Ф.-Б. Растрелли был построен дворец основателя знаменитой картинной галереи графа Сергея Григорьевича Строганова (1707–1756), большого знатока и любителя искусства. Его сын, А. С. Строганов (1733–1811), приумножил собрание отца и превратил строгановский дворец в крупнейшее хранилище художественных коллекций, в том числе произведений западноевропейской и русской живописи.

К концу века на процесс частного коллекционирования уже стали оказывать некоторое влияние сами музейные коллекции. Так, эрмитажное собрание способствовало воспитанию художественного вкуса коллекционеров. Наряду с известными зарубежными музеями оно могло служить образцом для составления картинных галерей во дворцах и имениях знати. И. Г. Георги указывает на частные собрания или кабинеты, владельцы которых — гр. И. Г. Чернышев, И. И. Шувалов, кн. Е. Р. Дашкова, гр. А. К. Разумовский,

кн. Н. Б. Юсупов, гр. А. С. Строганов — охотно их демонстрировали. Как крупнейший коллекционер XVIII в. известен П. Б. Шереметев. В его подмосковной усадьбе «Кусково» был создан прекрасный дворцово-парковый ансамбль, а картинная галерея насчитывала около 500 полотен, в том числе произведения Рафаэля, А. Ван Дейка, Рембрандта и др. В другом его подмосковном имении — «Останкино» — сформировалась «живая природная коллекция», включавшая редчайшие лавровые и померанцевые деревья. В Фонтанном доме П. Б. Шереметева в Санкт-Петербурге находились «картинный кабинет», библиотека и кунсткамера, формировать которую начинал еще его отец.

В результате можно признать, что *всего за один век в России в сфере собирательства был проделан путь, пройденный европейскими музеями за три с лишним столетия*. В стране большое распространение получило частное коллекционирование, были заложены основы нескольких российских музеев, которые существуют и по сей день, сделаны ценнейшие приобретения, до сих пор остающиеся жемчужинами крупнейших художественных музеев страны. Достигнутые успехи очевидны, однако дифференциация культурной жизни страны в XVIII в. была еще так незначительна, что музейное дело трудно выделить из общекультурных и даже политических процессов. Первые немногочисленные музеи стали «точками роста», свидетельствами того, что Россия включилась в процесс формирования культуры Нового времени.

2.3

Развитие социальных функций музея. Формирование музейного дела как особой сферы культурной деятельности

Начало XIX в. представляет собой новый этап отечественной музейной истории. Уже в первой трети этого столетия в стране появилось в два раза больше музеев, чем за весь предшествующий век. Музеи содействовали достижению различных культурных, научных, просветительных, воспитательных целей и постепенно завоевывали авторитет в общественном сознании. Термин «музей» прочно закрепился в европейских языках и стал обобщающим и самым употребительным для различных музейных учреждений — Эрмитажа и Оружейной палаты, художественных галерей, частных собраний, небольших музеев местного края, университетских кабинетов.

В начале века целая группа протомузейных учреждений почти одновременно была преобразована в музеи: в 1803 г. кабинеты и коллекции Вольного экономического общества стали именоваться музеем и были открыты для публики; в 1805 г. Модель-камера Адмиралтейства в Санкт-Петербурге по ходатайству адмирала П. В. Чичагова была преобразована в Морской музей и также открыта для публики и т. д.

В начале XIX в. наступили качественные изменения и в деятельности первого русского музея — петровской Кунсткамеры. Более века Кунсткамера собирала и изучала многочисленные коллекции, служившие материалом для накопления научных знаний, поддерживала интерес к древностям и к вопросам, касающимся их сохранности, немало способствовала росту авторитета музейных учреждений в России. Состав собрания музея за сто лет его существования расширился и обогатился. Каждая группа материалов требовала своих методик хранения, исследования и экспонирования. Устав Академии наук, принятый в 1836 г., отразил факт создания специализированных музеев, возникших на базе отделов Кунсткамеры: зоологический, ботанический, минералогический, этнографический, азиатский, египетский, а также нумизматический кабинет. В XX столетии они послужат основой для создания крупнейших научно-исследовательских институтов, в XIX же веке они работали как научные музеи, доступные для посещения прежде всего специалистов. Более широких просветительных задач перед ними еще не ставилось.

Серьезные последствия для развития музейного дела имели научные достижения в области археологии и так называемый *«археологический бум»*, возникший после открытия уникальных памятников в Причерноморье. В результате раскопок было найдено огромное количество памятников, в связи с чем возникла проблема их охраны. Найденные в это время археологические предметы до сих пор украшают наши крупнейшие музеи. В XVIII в. ценные находки пересылали в Кунсткамеру, а в XIX в. — в Эрмитаж. Масштабы новых открытий потребовали создания музеев в районе раскопок.

Одесское общество истории и древностей возглавило раскопки на юге России и взяло на себя заботу об охране античных памятников. Этим же Обществом была проявлена инициатива, направленная на сохранение памятников мирового значения в Херсонесе, Пицунде, Судаке, Алуште, Аккермане, Феодосии, а также керченских курганов, и приняты первые (середина XIX в.) попытки музейного по-

каза памятников древности, что стало прообразом широко распространенных ныне музеев-заповедников. В течение короткого периода в Причерноморье (в Феодосии, Керчи, Николаеве и Одессе) возникло пять археологических музеев, основы коллекций которых закладывались крупнейшими специалистами, участвовавшими в изучении исторических памятников края.

Развитие и осознание просветительных возможностей музеев приводит в первой трети XIX в. к формированию уже не отдельных коллекций, а групп естественно-научных и исторических музеев при возникающих в этот период университетах, других высших учебных заведениях и научных обществах. При всех университетах существовали ботанические сады, разнообразные кабинеты — естественной истории и других отраслей научного знания, а также лаборатории.

XIX в. стал временем развития в России *национальных культурных форм*. Этот процесс охватывает русскую музыкальную культуру и живопись; рождается классическая русская литература. Уже известный в России *институт социальной памяти — музей — также адаптируется к национальным условиям*. Чувство национальной гордости, вызванное победоносным завершением Отечественной войны 1812 г., способствовало возникновению серьезного внимания к отечественной истории и русским «достопамятностям», осознанию современниками своей общности с прошлым Отечества. Постепенно интерес к национальной истории и историческим памятникам становится неотъемлемой чертой русской культуры, что нашло свое выражение в создании *исторических музеев* и появлении ряда оригинальных *музейных проектов*. Так, членами румянцевского кружка — группы энтузиастов-исследователей, объединившихся в 1810–1820 гг. вокруг известного государственного деятеля и мецената Н. П. Румянцева, — была предложена широкомасштабная программа изучения России, изложенная в виде ряда проектов создания национального музея.

Первый проект принадлежал историку и библиографу Ф. П. Аделунгу (1768–1843) и был опубликован в журнале «Сын Отечества» в 1817 г. Автор призывал соотечественников оказать помощь в создании музея, в котором предполагалось рассказать, начиная с древнейших времен, историю России, продемонстрировать этнографические особенности населявших ее народов, показать природные богатства страны, охарактеризовать ее экономику и художественную культуру. В проектируемое учреждение в качестве составных частей должны были входить библиотека русских книг и со-

брание рукописей. Два раза в неделю музей должен был открываться для публики, которую сопровождали бы, давая пояснения, смотрители отделов.

Проект Русского национального музея, составленный другим членом румянцевского кружка — Б.-Г. Вихманом (1786–1822) и опубликованный в том же журнале «Сын Отечества» за 1821 г., также предусматривал создание учреждения самого широкого профиля. В проекте Б.-Г. Вихмана содержались также довольно подробные и квалифицированные рекомендации, относившиеся к методам хранения, изучения и пополнения музейных коллекций.

В 1829 г. свой проект создания в Санкт-Петербурге Отечественного музея предложил журналист и коллекционер П. П. Свинын (1787–1839). С 1816 г. он сам собирал «русский музей», включавший картины, скульптуры, монеты, минералы, рукописи, книги, и в 1826 г. открыл его для посетителей. Проект Свинына, во многом повторявший предыдущие, был отклонен как трудноисполнимый. В 1834 г. коллекции П. П. Свинына были проданы с аукциона. Несмотря на то, что перечисленные проекты не были реализованы, они стали определенным шагом в развитии отечественной музейной мысли, представляя интерес как свидетельства осознания необходимости сохранения реликвий отечественной истории и культуры и открывавшихся возможностей использования этих богатств для просвещения народа.

В 1806 г. вышел указ, закрепивший превращение Оружейной палаты в дворцовый музей, доступный для посещения. В дальнейшем предполагалось превратить старейшее древлехранилище в национальный музей. В 1810 г. по проекту архитектора И. В. Егорова для будущего музея построили специальное здание. Но первая экспозиция открылась только в 1814 г. Во время Отечественной войны 1812 г. коллекции были эвакуированы в Нижний Новгород. В дальнейшем потребовалось время как для их возвращения, так и для реставрации музейного здания, пострадавшего в период оккупации Москвы французскими войсками. В новом помещении музея было семь просторных выставочных залов, в которых демонстрировались государственные регалии, коронационная одежда, личные вещи царей, оружие и посольские дары, драгоценная посуда работы московских мастеров, сокровища Конюшенной казны, старинные экипажи. Эта экспозиция создавалась не как художественная, а как историческая, призванная дать наглядное представление о могуществе и силе дома Романовых, формировать чувство верноподданности и воспитывать убежденность в непоколебимости царской

власти, а также удовлетворять возросший в России интерес к отечественной истории.

В первой половине XIX в. Москва в музейном отношении значительно отставала от Санкт-Петербурга. Так, несмотря на все усилия общественности, в ней не удавалось открыть публичный художественный музей. Проекты создания такого музея возникали с завидной регулярностью, свидетельствуя о существовании общественной потребности. В 1831 г. в журнале «Телескоп» за подписью З. А. Волконской был опубликован оставшийся нереализованным проект создания при кафедре изящных искусств и археологии Московского университета эстетического музея. Музей задумывался с просветительскими целями как собрание гипсовых слепков с лучших образцов ваяния, начиная с египетского искусства и кончая современными авторами. Нереализованными остались также проекты публичной картинной галереи художника А. С. Добровольского (1836) и публичного художественного музея, предложенного архитектором и коллекционером Е. Д. Тюриным (1850). Идея же эстетического музея все же была воплощена в жизнь И. В. Цветаевым, но сделано это было только в 1912 г.

Многие идеи, определившие развитие музейного дела в XIX в., родились в революционной Франции. В 1793 г. двери Лувра были открыты, и народ получил возможность увидеть находившиеся в нем шедевры. Мысли о реорганизации музеев дворцового ведомства в России, об открытии их для публики были обусловлены общим характером преобразовательной деятельности первых лет царствования Александра I и утверждавшимся в Европе пониманием общественного значения музея. В России уже в конце XVIII в. можно было осмотреть Эрмитаж в отсутствие императора, раз в неделю становились доступными для посетителей коллекции Вольного экономического общества, раз в год открывалось для публики собрание Академии художеств.

В Эрмитаж в начале XIX в. допуск публики производился ежедневно по билетам, выдававшимся хранителем. Общее число посетителей было невелико: около 3–4 тыс. в год, что примерно соответствовало уровню посещения других крупнейших европейских музеев: интерес к художественным памятникам прошлого в 1820–1830-е гг. был характерен лишь для узкого общественного круга. Наиболее постоянными посетителями являлись художники. В 1852 г., после возведения нового здания с отдельным входом, Эрмитаж был превращен в публичный музей с бесплатным посещением. После размещения экспозиций Оружейной палаты в новом

зданий, специально выстроенном архитектором К. А. Тоном в 1851 г., она также стала принимать посетителей три раза в неделю по бесплатным билетам, подписанным директором музея. Эта позиция была официально зафиксирована в «Правилах для управления Московской Оружейной Палаты», утвержденных 26 ноября 1858 г. и вступивших в силу с 1 января 1859 г.

Создание публичных музеев стало одним из наиболее характерных процессов культуры XIX в. А в странах, боровшихся за национальную независимость (например, в Польше), сформировалось убеждение, что от сохранения народами древностей и изучения ими своего прошлого зависит их будущее. В связи с этим музей рассматривался как важный фактор становления национального самосознания.

Можно утверждать, что *к середине 1850-х гг. музеи были интегрированы в социальную практику*. Важным следствием и одновременно свидетельством этого обстоятельства стало превращение главных российских музеев в публичные и признание их коллекций национальным достоянием. Однако музеи в большинстве своем еще не существовали как самостоятельные учреждения, а многие из них оказались недолговечными. В культурной жизни провинциальных городов они становились важным, ярким, но все еще как бы не укоренившимся явлением. Их рождение и гибель, как правило, целиком зависели от деятельности конкретных людей.

Большинство музеев в столицах находилось в ведении Министерства императорского двора либо Министерства народного просвещения. Еще не существовало музейного образования и музейных профессий. Часто, особенно в научных или частных музеях, собственно музейные коллекции, научный архив и библиотека составляли единый комплекс, хранителем которого являлся библиотекарь. Порядок учета, хранения и демонстрации коллекций не имели ярко выраженной и осознанно музейной специфики. Для руководства даже крупнейшими музеями требовались не столько специальная, сколько общенаучная подготовка, эрудиция, знакомство с европейским опытом.

Следующий этап развития музейных учреждений и придания этой культурной форме национальной специфики продлится до конца 1890-х гг. Положительным образом на этом процессе скажутся последствия реформ 1860–1870-х гг., проведение которых способствовало большей демократизации сферы культуры. Кроме того, следует отметить, что музеи на этом этапе сумели занять в общественном сознании место

в одном ряду с другими хранилищами человеческой памяти — архивами и библиотеками.

Усилиями научных обществ и отдельных деятелей культуры при поддержке государственной власти в столичных городах были созданы крупнейшие музеи страны: Исторический музей (1872), Политехнический музей (1872), Русский музей (1895).

«Московский публичный и Румянцевский музеумы» как единое целое возникли в результате совместного экспонирования богатейшего румянцевского собрания, в 1861 г. перевезенного из Санкт-Петербурга в Москву, и коллекций Московского университета. Организация в музее отдела изящных искусств стала совершенно новым и чисто московским начинанием, воплотившим давнишнюю мечту москвичей иметь в городе публичную картинную галерею. В отдел изящных искусств передали более 200 картин из Эрмитажа, а император Александр II подарил музею картину А. А. Иванова «Явление Христа народу».

Структура учреждения несколько раз менялась, но его важнейшей составляющей всегда оставалось ценнейшее отделение рукописей и славянских старопечатных книг, сформированное еще при Румянцеве. После перевода из Санкт-Петербурга всего за 2–3 года библиотечный фонд вырос в несколько раз и к 1864 г. насчитывал 125 тыс. томов. В 1866 г. библиотеке музея предоставили право на получение обязательного экземпляра, благодаря которому она со временем превратилась в крупнейшую библиотеку страны. Читальный зал на 100–120 мест работал ежедневно. В 1867 г. было зафиксировано около 5 000 посещений, а в 1897 г. — 46 000. Музей, который в год посещали 35–40 тыс. человек, посетители осматривали самостоятельно, а по воскресеньям в его залы бесплатно допускалась 1 000 человек. Для учащихся организовывались экскурсии. Этнографическое отделение музея позднее преобразовали в Дашковский музей, а минералогическое собрание в конце века передали университету.

Особое место в истории отечественной культуры принадлежит *Императорскому российскому историческому музею*, претендовавшему на роль национального музея, дающего цельную картину исторического процесса и потому собирающего и хранящего все многообразие памятников, отражающих историю страны. История его создания связана с Этнографической выставкой 1867 г., выявившей существование глубокого интереса к памятникам народов России и изучению исторического прошлого в самых широких слоях

русского общества. Инициатива в проведении выставки принадлежала Обществу любителей естествознания, антропологии и этнографии.

Блистательно прошедшая Этнографическая выставка породила мысль о проведении в 1872 г. политехнической выставки, приуроченной к празднованию 200-летия со дня рождения Петра I. В ее историческом, «Севастопольском», а также военном и морском отделах экспонировались военные реликвии и другие исторические памятники. Ценность сформированных коллекций и выставочных материалов была столь велика, что невозможно было себе представить, что все эти богатства станут лишь объектами временно-го показа. В среде устроителей севастопольского отдела (генерал А. А. Зеленый, полковник Н. И. Чепелевский, граф А. С. Уваров, будущий начальник Артиллерийского музея Н. Е. Бранденбург) и возникла мысль о создании исторического музея.

В итоге в 1872 г. был основан Исторический музей. Конкретная организационная работа растянулась на многие годы; программные вопросы, имевшие отношение к созданию музея, параллельно обсуждались в печати. Мысль о безусловной полезности музеев и выставок была признана аксиомой для всех образованных людей. Музеи рассматривались как эффективное средство популяризации науки, но перед ними также ставилась задача «вести науку вперед».

В создании музея и выработке программы его деятельности приняли участие крупнейшие историки: В. О. Ключевский, Д. И. Иловайский, К. Н. Бестужев-Рюмин, Ф. И. Буславев, А. С. Уваров, И. Е. Забелин, С. М. Соловьев. В 1881 г. музей получил статус государственного учреждения, находящегося в ведении Министерства народного просвещения, и стал именоваться Императорским российским историческим музеем. Его почетным председателем император назначил великого князя Сергея Александровича. Товарищем председателя и фактическим директором музея стал А. С. Уваров — один из инициаторов создания музея, автор его первой программы и первого устава. После смерти Уварова эту должность более двадцати лет (с 1885 по 1908 гг.) будет занимать И. Е. Забелин.

В специально объявленном конкурсе проектов музейного здания победил проект В. О. Шервуда и А. А. Семёнова. Возведение здания началось в 1875 г. и в основном было закончено в 1883 г. Архитектурная отделка и художественное убранство интерьеров рассматривались авторами

проекта как источники дополнительных сведений. Так, и росписи залов, авторами которых являлись такие видные художники второй половины XIX в., как В. М. Васнецов, Г. И. Семирадский, И. К. Айвазовский, и развешанные в этих залах исторические картины, принадлежавшие кисти тех же живописцев, как по стилю, так и по содержанию соответствовали времени создания выставленных в них экспонатов. Однако А. С. Уваров и И. Е. Забелин единодушно считали главными «героями» музейного собрания включенные в его состав подлинные памятники.

Первая экспозиция, открывшаяся в 1883 г. и выстроенная по единому научному плану, в основе которого лежало понимание общего хода исторического развития как закономерного процесса, стала новым словом в истории мирового музейного дела. Свыше 3 000 экспонатов, выставленных в залах музеев, рассказывали об истории России до XII в. Материалы были систематизированы по географическому принципу; широко использовались модели, макеты, карты. Экспозиция положительно оценивалась современниками, осознавшими, что у музея появилась своя особая область специализации внутри исторической науки — быть «вещественным выразителем и ообразителем тысячелетней истории русского народа во всех ее видоизменениях и бытовых положениях».

Основной фонд музея, насчитывавший в 1886 г. уже 15 тыс. единиц, быстро пополнялся, в основном за счет получаемых в дар частных коллекций. Начиная с 1883 г. публиковались ежегодные отчеты музея. В 1889 г. в Историческом музее начала функционировать аудитория, предназначенная для чтения публичных лекций и заседаний ученых обществ и рассчитанная на 700 человек. Долгое время она являлась одной из самых крупных публичных аудиторий в Москве. Залы второго этажа музейного здания постоянно использовались для размещения различных экспозиций. В 1892 г. в музее открылись археологическая и географическая выставки, в 1894 г. в нем проходил Первый съезд русских художников, с 1893 г. здесь устраивались выставки Московского товарищества художников. В 1899 г. в Историческом музее работала юбилейная Пушкинская выставка. А вот количество экскурсий оставалось весьма скромным: вплоть до начала XX в. их проходило не более девятнадцати в год.

Музеи дворцового ведомства — Оружейная палата и Эрмитаж — продолжали оставаться крупнейшими художественными собраниями страны. Сохраняя художественные

сокровища императорской фамилии, они открывали свои двери для широкой публики. В 1870-е гг. была введена система билетов и пропусков, книги регистрации посетителей. Во второй половине столетия по царским дворцам проводили экскурсии для учащихся, кадетов и гвардейских офицеров. В начале XX в. посещения музеев станут обязательными для учащихся, а среди посетителей появятся рабочие. Для одиночных посетителей издавались путеводители. Летом 1896 г. в Оружейную палату приходило до 2 000 человек в день. Демократизация музейной деятельности была фактом огромного общественного и культурного значения, так как способствовала более активному использованию культурного потенциала крупнейших российских музеев и сделала доступными для широких слоев населения лучшие образцы отечественной и мировой культуры.

Высокий художественный уровень коллекций обязывал повышать и уровень внутримузеевской работы. В ходе процесса демократизации и профессионализации музейной деятельности, протекавшего на протяжении XIX в., управление императорскими коллекциями перешло от придворных сановников к ученым. Во второй половине этого столетия в Эрмитаже велась научная разработка его сокровищ, совершенствовалась развеска картин, издавались альбомы, содержавшие воспроизведения художественных и исторических экспонатов; в музейных учреждениях выросли ученые, обогатившие своими трудами отечественную науку.

Яркой страницей в истории русской культуры стало создание на основе частных коллекций, безвозмездно переданных владельцами в общественное пользование, крупных художественных музеев: Третьяковской галереи (1892), Цветковской галереи (1909), Театрального музея им. А. А. Бахрушина (1913).

Начало *Третьяковской галереи* было положено еще в 1856 г. Спустя примерно двадцать лет галерея приняла первых посетителей, а в 1881 г. допустила в свои стены широкую публику, причем вход в музей был бесплатным. К этому времени в Москве сложились и другие богатейшие художественные собрания; некоторые из них были также открыты для посещения. Однако среди великого множества имен коллекционеров имени П. М. Третьякова принадлежит особое место. Он был единственным, кто вдохновлялся идеей создания общедоступного национального художественного музея. Еще в 1860 г., в самом начале своей коллекционерской деятельности, Павел Михайлович писал: «...для меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может

быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, принесущего многим пользу, всем удовольствие...». Именно этими идеями руководствовались братья Третьяковы и при формировании своей коллекции, и при строительстве здания, и при развеске картин, и при определении дальнейшей судьбы любимого музея. В 1892 г. галерея была передана в дар городу Москве. Эта акция стала событием общенационального масштаба и послужила поводом для созыва Первого съезда художников, собравшегося в 1894 г. в стенах Исторического музея.

К моменту передачи галереи городу она насчитывала 1 276 полотен русских художников, а также небольшое собрание рисунков (471) и скульптур (10) русских мастеров. Галерея П. М. Третьякова имела огромное влияние на рост интереса к русскому искусству и к его усиленному собиранию. Пример коллекционерской деятельности Третьякова вызывал желание подражать ему в деле собирательства картин, пробудил интерес к художникам и к искусству.

Создание художественной галереи братьев Третьяковых, видимо, послужило толчком к принятию императорского решения об учреждении в 1895 г. еще более крупного музея в Санкт-Петербурге. Рост значения музеев в общественной жизни страны стал так очевиден и так ярко проявился в связи с открытием «Третьяковки», что вызвал стремление со стороны государства более активно использовать музеи в идеологических целях. Впервые это отчетливо проявилось в программе и деятельности Русского музея. Памятный отдел музея должен был создать благоприятное впечатление о деяниях Александра III, направленных на благо отечества. Открытие Третьяковской галереи в Москве и Русского музея в Санкт-Петербурге в значительной степени подвели итог развитию русской живописи XIX в. Крупнейшие произведения отечественной живописной культуры сохранялись для будущих поколений уже в составе музейных коллекций.

Особенностью последней трети XIX в. явилось создание в провинции, в основном по инициативе представителей разночинной интеллигенции, большого количества музеев, объектом внимания которых стали природные условия, историческое развитие, экономика, быт и культура конкретного города или региона. Местные музеи создавались при губернских статистических комитетах, губернских ученых архивных комиссиях, местных отделениях научных обществ, органах городского самоуправления. В их собрани-

ях, формировавшихся, как правило, стихийно, преобладали естественно-исторические, археологические и этнографические коллекции, в отдельных случаях имевшие уникальный характер.

Особое значение для российской культуры и музейного дела имело *Русское географическое общество*. При его участии были созданы и в разное время находились в его ведении музеи в Тифлисе, Иркутске, Красноярске, Кяхте, Омске, Хабаровске, Чите, Владивостоке, Семипалатинске, Барнауле, Якутске.

Классическим образцом музея местного края исследователи считают музей в г. Минусинске, основанный Н. М. Мартьяновым, который приехал в Минусинск в 1874 г., получив здесь место провизора. А уже в 1876 г. он создал Общественный музей при Минусинском приходском училище, ставший позднее Общедоступным публичным городским музеем, при котором в 1878 г. была основана библиотека. В 1887 г. для музея построили специальное здание, что свидетельствовало о завоевании им немалого авторитета в городе. Вокруг музея сформировался актив из почти 700 добровольных помощников — и это в городке, где даже к концу XIX в. не проживало более 6 тыс. жителей! Деятельность Мартьянова поддерживали и местные власти.

Будучи сторонником комплексного изучения края, Мартьянов за четверть века планомерно обследовал огромную территорию, изъездил и исходил десятки тысяч километров. Он издавал научные труды, сотрудничал с крупнейшими научными организациями Москвы и Санкт-Петербурга, а в конце века совершил большую поездку по России, знакомясь с деятельностью музеев и научных обществ. Со временем музей в Минусинске превратился в культурный и научный центр с превосходно подобранной библиотекой, образцовой метеорологической станцией, химической лабораторией для определения состава почв и горных пород, хранилищем сельскохозяйственных орудий. Комплексный характер музея обуславливало его положение «единственного в целом обширном районе складочного места самых разнородных предметов, интересных и достойных сохранения». Ученые всех академических и зарубежных научных экспедиций, работавших в тех краях, обязательно знакомились с его коллекциями. Благодаря научной основательности и полноте собрания, а также многочисленным публикациям музей стал известен не только в России, но и за рубежом. Экспозиция музея строилась на основе научной классификации коллекций, но была доступна пониманию местного

населения и содержала в практическом отношении полезную для него информацию. Программа музея послужила образцом для организаторов подобных учреждений в Енисейске (1883), Нерчинске (1886), Ачинске (1887), Красноярске (1888).

К началу XX в., по далеко не полным данным, музеи работали в 104 городах европейской России, Урала, Сибири, Дальнего Востока. Они играли заметную роль в культурной жизни провинции, нередко являлись «учеными центрами для окружающей местности».

Первым художественным музеем в провинции стал Саратовский Радищевский музей, открытый в 1885 г. по инициативе художника А. П. Боголюбова (внука А. Н. Радищева) и на основе его собрания живописи, графики, скульптуры, предметов декоративно-прикладного искусства. Затем возникли музеи в крупных губернских городах — Казани (1895), Н. Новгороде (1896), Пензе (1897) и др. Почва для распространения художественных музеев в провинции в значительной степени была подготовлена деятельностью Товарищества передвижных художественных выставок.

На протяжении XIX в. продолжилось формирование профильных групп музеев, ориентированных на конкретную отрасль производства, техники, науки, культуры. Правительство активно поддерживало создание музеев, пропагандировавших рациональное ведение хозяйства и новейшие научно-технические знания. К 1810–1820 гг. относятся первые шаги в создании *промышленных музеев*, оказавшихся необходимыми для развивающейся отечественной промышленности, заинтересованной в совершенствовании техники и подготовке специалистов.

В 1820-е гг. академиком И. Х. Гамелем был составлен проект организации национального промышленного музея (подобного парижской Консерватории национальных искусств и ремесел — первому в мире промышленному музею, возникшему в 1793 г.). Этот проект не был реализован, однако в Санкт-Петербурге появились Мануфактурный совет и Технологический институт, а в 1829 г. открылась Первая публичная выставка мануфактурных изделий. С этого времени промышленные выставки проводились регулярно, поочередно в Москве и Санкт-Петербурге. Изделия, удостоенные на выставках наград, поступали в Мануфактурный музей (основан в 1811 г.). С 1836 г. промышленные выставки проходили и в губернских городах, формируя основу будущих местных музеев. Этой же цели служили губернские выставки «произведений и изделий края»,

которые обычно организовывались в связи с обязательными поездками в провинцию императора и наследников престола.

Отечественные промышленные музеи отличались от своего парижского прототипа более прикладным характером деятельности, ориентированностью на нужды развивающейся промышленности и на повышение уровня культуры материального производства. Так, в Барнауле в 1823 г. к 100-летию юбилею горной промышленности на Алтае открылся музей, основной идеей которого был показ достижений отечественных механиков, трудившихся на местных заводах. В музее экспонировались минералогические, фаунистические, этнографические и археологические коллекции, но главными в экспозиции были модели рудников, заводов и машин, орудия труда и готовая продукция. Модели паровой машины И. И. Ползунова и механизмов изобретателя К. Д. Фролова сопровождались текстовыми пояснениями, в которых указывалось, когда и кем были созданы эти машины и кем изготовлена ее модель.

К 1840 г. относится первое упоминание о Нижнетагильском музее, открытом в 1841 г. по инициативе заводчиков Демидовых как «Музеум естественной истории и древностей». Как видно из названия, вновь созданное учреждение не являлось в полном смысле промышленным музеем, его коллекции носили скорее «смешанный» характер, и подобный подход к комплектованию музейных собраний был характерен для того времени. Значительное место в нем занимали присылаемые заводскими конторами «замечательные образцы окончательных и черновых произведений металлургических продуктов, вновь открытых руд, огнеупорных материалов». Музей пополнялся также заводскими изделиями, экспонировавшимися на промышленных выставках, в которых участвовали заводы Нижнетагильского округа. Поэтому в 1891 г. он был переименован в «Горнозаводской музеум» Нижнетагильских и Луньевских заводов.

В конце 1859 г., еще в ходе подготовки реформ, доклад министра государственных имуществ инициировал учреждение в Санкт-Петербурге *Сельскохозяйственного музея*. Потребность в подобных музеях ощущалась давно, и попытки их создания предпринимались еще в первой половине столетия, но не получили развития. Достаточные условия для их учреждения и функционирования сложились лишь в пореформенное время. В начале 1860-х гг. в названный музей передали собрания музеев Вольного экономического общества, выделили ему ежегодные субсидии, и для него

были сделаны специальные приобретения за границей. Музей пользовался популярностью и был хорошо посещаем. Со временем возникли специализированные сельскохозяйственные музеи и в провинциальных городах.

Если возникновение исторических и археологических музеев стало следствием «заинтересованного отношения к прошлому», то появившиеся промышленные музеи были необходимы для решения насущных социальных и экономических задач. Дальнейшее развитие этой группы музеев в конце XIX – начале XX вв. отразило имевшиеся на тот момент достижения технического прогресса и происходившую смену способа производства. Одновременно сформировалась группа кустарных музеев, содействовавших сохранению и развитию кустарных, в том числе художественных, промыслов, что было особенно важно в условиях вытеснения кустарного производства фабричным. Эта группа музеев получила широкое распространение после Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне.

К концу XIX в. в России сложилась разветвленная сеть военно-исторических музеев, которые играли важную роль в развитии военно-исторической науки и пропаганде военных знаний, в образовании и воспитании личного состава армии. По инициативе земств в провинции возникали естественно-исторические, в том числе почвенные, музеи. При духовных академиях и церковно-археологических комитетах сформировалась группа церковно-археологических музеев. Продолжали развиваться историко-археологические музеи, в том числе посвященные истории народов, проживавших на территории Российской империи: Туркестанский музей древностей в Самарканде (1874), Городской музей древностей и искусства в Киеве (1899) и др.

Во второй половине XIX в. получила серьезное развитие одна из важнейших социальных функций музейных учреждений – просветительная – и начала формироваться группа музеев, специально ориентированная на педагогическую деятельность. *Россию считают родиной педагогических музеев.* Первым подобным музеем стал Педагогический музей военно-учебных заведений в Санкт-Петербурге (1864). В 1890-е гг. появилась одна из разновидностей педагогических музеев – *передвижные музеи наглядных пособий.* Первый и наиболее крупный из них – Петербургский подвижной музей наглядных учебных пособий – был образован в 1892 г. группой учителей. К концу века сложилась целая сеть музеев, обслуживавшая многочисленные учебно-воспитательные учреждения и привлекая к своей работе

большое число русских педагогов (Н. Ф. Бунакова, Н. А. Корфа, П. Ф. Лесгафта, К. Д. Ушинского и др.). Большинство педагогических музеев имело коллекции, которые выдавались во временное пользование.

Масштабную и разнообразную просветительную работу проводили все крупнейшие российские музеи. Но особенно яркой, многогранной и эффективной была деятельность *Политехнического музея в Москве*. Создан он был в 1872 г. Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии, а в основу его собрания положены материалы Политехнической выставки 1872 г. Устроители видели задачу музея в распространении прикладных знаний, в развитии отечественной промышленности, профессионального образования и народного просвещения.

Заведование его основными отделами на общественных началах приняли на себя крупнейшие ученые. Объединившись вокруг Политехнического музея, они оказывали всемерную поддержку изобретателям и вели научные исследования. Лаборатории музея были оборудованы современной аппаратурой, что позволяло не только демонстрировать опыты, но и проводить серьезные исследования и даже совершать открытия мирового значения. Так, в стенах музея была изобретена «свеча Яблочкова».

Для посетителей была разработана система объяснительных надписей и введен экскурсионный метод осмотра экспонатов. Большое распространение и популярность приобрели циклы лекций-занятий по различным дисциплинам, сопровождавшиеся постановкой опытов. Лекции по самым актуальным научным проблемам читали виднейшие деятели науки и техники: Д. Н. Анучин, А. Н. Бекетов, Л. С. Берг, В. Р. Вильямс, А. И. Воейков, Н. Е. Жуковский, Д. И. Менделеев, А. Г. Столетов, К. А. Тимирязев и др. Родилась традиция чтения виднейшими профессорами публичных лекций в стенах музея, традиция, продолжающаяся уже более ста лет. Посещаемость музея постоянно возрастала. Если в 1873 г. его посетило 12 552 человека, то в 1883 г. — уже 112 328.

Масштабы, которые приобрело музейное дело и коллекционирование в пореформенное время, потребовали объединения организационных усилий и аккумуляции значительных материальных средств и породили настоятельную потребность в меценатстве, сыгравшем большую роль в художественной жизни страны. Роль меценатов в истории художественной культуры и музейного дела не исчерпывается материальной поддержкой крупных культурных начинаний. Многие из коллекционеров-меценатов (С. И. Щукин,

П. М. Третьяков) обладали исключительным даром распознавать подлинные художественные ценности, порой опережая в этом отношении свое время.

Большая часть произведений русской живописи к концу века находилась в частном владении. Общественность настаивала на открытии коллекций для исследователей, на «раскрепощении» частных собраний путем публикаций каталогов и обзоров, организаций выставок. Художественные музеи и галереи, открывшие постоянные экспозиции и проводившие многочисленные выставки, стали новой формой музейного учреждения и новым явлением в культурной жизни страны.

Многие известные коллекции на рубеже столетий пополнили составы музейных собраний или трансформировались в частные музеи. Учитывая, что в России того времени не существовало никаких ограничений на вывоз музейных ценностей за границу, следует признать необыкновенную важность того обстоятельства, что культурные ценности, будучи включенными в состав музейных фондов, как правило, оставались в пределах государства, сохранявшего их для последующих поколений.

Постепенно в обществе складывалось отношение к музейной деятельности как к деятельности специфической, самостоятельной, отличной от других форм, осуществляемых в сфере культуры. Процесс выделения в особую группу людей, учреждений, организаций, специализировавшихся в этой области, протекал на протяжении всего столетия и подготовил новый скачок в развитии музейного дела, пришедшийся на первую треть XX в.

2.4

Обретение музеями статуса культурной нормы

Первая треть XX в. — едва ли не самый сложный и в то же время яркий этап музейной истории. Ни до, ни после этого времени не возникало одновременно так много музееведческих идей, проектов и концепций. Рост популярности и посещаемости музеев активизировал поиск способов экспонирования музейных собраний, доступных широкому посетителю. Эта проблема превратилась в сквозную для всего XX в.

Общедоступный (публичный) музей стал в новом столетии активным и самым действенным после школы средством популяризации знаний в сфере народного образования. Дальнейшее развитие культурно-просветительной деятельности му-

зеев оказалось тесно связанным со становлением *экскурсионного дела* в стране. Н. П. Анциферов, А. В. Бакушинский, И. М. Гревс, Н. А. Гейнике и другие деятели науки и культуры, еще до революции разрабатывавшие теоретические и методические проблемы культурно-образовательной деятельности, в 1920-е гг. содействуют становлению отечественной экскурсионной школы, участвуют в организации краеведческого движения в стране.

Наметившаяся в конце XIX в. тенденция увековечения музейными средствами памяти выдающихся деятелей России и значительных исторических событий, о чем свидетельствует создание Музея Севастопольской обороны (1869), библиотеки-музея А. С. Пушкина при Царскосельском музее (1879), музея М. Ю. Лермонтова в Николаевском кавалерийском училище (1883), музея «Петровский домик» в Вологде (1885), получила свое развитие в начале нового столетия (Музей им. Ф. М. Достоевского при Историческом музее, 1905; Музей-квартира Д. И. Менделеева при Петербургском университете, музеи Л. Н. Толстого в Санкт-Петербурге и Москве, 1911 и др.).

В этот же период открылись новые крупные музеи в столицах: Этнографический отдел Русского музея в Санкт-Петербурге (1902), со временем развившийся в один из самых больших этнографических музеев мира (первым его директором был Д. А. Клеменц), и *Музей изящных искусств им. императора Александра III в Москве* (1912). Последний создавался по инициативе И. В. Цветаева как учебно-вспомогательный музей Московского университета и был открыт для публики в специально выстроенном и оборудованном по последнему слову музейной практики здании (архитектор Р. И. Клейн). Цветаевскому музею суждено было стать одним из крупнейших художественных музеев России (позднее Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Возникновение местных музеев — общеевропейское явление. Во Франции, в Германии существовали десятки музеев, документировавших различные стороны жизни провинции, кантона, области. К началу XX в. особый тип местного музея с комплексом отделов, посвященных природе, истории и экономике края, появился практически во всех регионах России, что имело серьезные культурные последствия для всей страны. В ряде губерний произошло объединение подобных музеев с музеями статистических комитетов, в результате чего возникли губернские музеи — прообразы областных краеведческих музеев, частично сохранившие

коллекции, сформированные в прошлом, и не утеравшие своего значения до наших дней. Однако в дальнейшем эти музеи, возникшие в «одушевленные демократическими мыслями десятилетия» XIX в., к 30-м гг. нового столетия превратились во второстепенное звено предельно идеологизированной культурной работы.

Музейная сеть продолжала складываться стихийно и включала в предреволюционные годы более 200 учреждений. Ведущее положение по количеству и культурной значимости занимали научные музеи Академии наук, научных обществ, архивных комиссий и публичные (общедоступные) музеи, созданные силами общественности. Большинство музеев (свыше трети) сосредоточивалось в Москве и Санкт-Петербурге. Приведенная цифра не включает полковые музеи, которые активно развивались, но, как правило, не были доступны посетителям, а также многочисленные музеи наглядных пособий, значительное число земских кустарных и сельскохозяйственных музеев. Многие частные коллекции находились на уровне музейных собраний. Примерные количественные параметры музейной сети предреволюционной России были реконструированы историками, так как в царской России не было единого органа управления музейным делом, соответственно не велся и учет музейных учреждений и не было специального музейного законодательства.

Значительный рост числа музеев и яркие достижения лучших из них контрастировали с организационной разобщенностью, низким уровнем собственно музейной работы и отсутствием научно обоснованных ее принципов, что было характерно для множества подобного рода учреждений.

В 1912 г. представители музеев Академии наук и Академии художеств, научных обществ, учреждений, причастных к собиранию и хранению памятников исторического значения, провели в Историческом музее в Москве Предварительный съезд музейных деятелей с целью подготовки Первого Всероссийского съезда деятелей музеев, намеченного на 1915 г. Участники съезда настаивали на «государственном попечении» о музеях особого научного или общественного значения, создании научной ассоциации для руководства музеями, преодолении их разобщенности и дублирования коллекций. Съезд продемонстрировал высокий теоретический уровень, достигнутый отечественными специалистами в осмыслении музейной деятельности. Осознание музейными деятелями общности интересов и целей, желание объединиться в профессиональное сообщество, проведение авторитетного и престижного музейного форума — *все это*

свидетельствовало о превращении музейного дела в особую форму культурной деятельности, получившую общественное признание, и о зарождении музееведения (музеологии) как теории музейной работы.

Восходящая линия развития была прервана начавшейся в 1914 г. Первой мировой войной, последовавшими затем революциями и гражданской войной. Проблема сохранения культурного наследия страны, и, прежде всего, музейных коллекций, превратилась в самую злободневную. По распоряжению Временного правительства музеи прифронтовой полосы (Эрмитаж, Русский музей, пригородные дворцы Петрограда) эвакуировали свои коллекции в Москву или законсервировали их. Восстановление экспозиций началось в 1918 г. Многочисленные музейные проекты начала XX в. остались не реализованными. Так и осталась незавершенной работа по выработке общегосударственного закона об охране памятников. Вплоть до 1920-х гг. прервалось регулярное проведение всемирных выставок.

После Февральской революции 1917 г. дворцовые коллекции и музеи были объявлены национальной собственностью. Для их регистрации, охраны и выявления предметов, имеющих особое художественное и историческое значение, были образованы художественно-исторические комиссии, сыгравшие решающую роль в сохранении культурного наследия в дни революции. После Октябрьской революции художественно-исторические комиссии продолжили свою работу. В их состав входили крупнейшие искусствоведы и музейные деятели — В. А. Верещагин, Г. К. Лукомский, А. А. Половцев, П. П. Вейнер и др., сформулировавшие основные принципы организации музейного дела, при условии следования которым художественная интеллигенция была готова сотрудничать с советской властью.

В 1918–1920 гг. впервые в стране создается государственная система управления музейным делом и охраной памятников. Создание единого органа управления музейным делом страны являлось воплощением замысла дореволюционных музейных деятелей. Такой орган был создан при Наркомпросе РСФСР, и в его работе приняли участие многие деятели культуры, музейные работники, искусствоведы, художники (И. Э. Грабарь, П. П. Муратов, Н. Г. Машковцев, В. А. Городцов и др.). С 1918 по 1927 г. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины возглавляла профессиональная революционерка Н. И. Троцкая (жена видного деятеля коммунистической партии и советского государства Л. Д. Троцкого). Органы управления музейным делом, создан-

ные при отделах народного образования местных Советов, действовали под руководством Наркомпроса РСФСР. Сложившаяся система управления музеями развивалась по пути дальнейшей централизации.

Впервые было выработано законодательство по музейному делу и охране памятников, направленное на превращение культурных ценностей во всенародное достояние, на их учет, охрану и использование. Законодательные акты обеспечивали юридическую охрану реликвий и создавали правовую базу для их национализации. Все это должно было служить гарантией сохранности культурных ценностей и свидетельством признания государством исключительного значения того или иного памятника или коллекции. Первым национализированным дворцом 30 октября (12 ноября) 1917 г. был объявлен Зимний дворец, первым национализированным музеем стала в 1918 г. Третьяковская галерея.

В 1918 г. возник *Государственный музейный фонд*, функционировавший как хранилище, в которое помещались предметы музейного значения, вывозимые из дворцов, усадеб, дореволюционных учреждений, частных квартир. Из хранилищ фонда пополнялись коллекции центральных и местных музеев, на их основе создавались историко-бытовые и ансамблевые экспозиции, максимально доступные пониманию пришедшего в музей массового посетителя.

В 1919 г. в Петрограде состоялась Первая Всероссийская конференция по делам музеев, утвердившая основные положения и принципы государственной музейной политики, провозглашенные еще на Предварительном съезде музейных деятелей. Конференция, в которой приняли участие многие известные деятели науки и культуры, выработала программу развития музейного дела в стране. Восторжествовал взгляд на государственный музей как культурный центр, опирающийся в своей деятельности на научные исследования и открытый для широкой публики. В результате (по данным исследовательницы Д. А. Равикович) в 1918–1920 гг. в России было создано 246 музеев, в том числе 186 на местах. Впервые, сначала в центре, затем в других городах страны, появились музеи, посвященные революционному движению и современной истории: Музей Революции (Петроград, 1919), музеи Красной Армии (Москва, 1919; Петроград, 1920), деятелей отечественного освободительного движения — мемориальный музей Н. Г. Чернышевского (Саратов, 1920), музей П. А. Кропоткина (Москва, 1923) и др. В 1917–1920 гг. было взято на учет и сохранено от гибели 520 усадеб, 1 500 церквей, около 200 монастырей, благодаря чему появилась *новая*

категория ансамблевых музеев: музеи-дворцы в пригородах Петрограда, музеи-особняки (Юсуповых, Строгановых, Шереметевых в Петрограде), музеи-усадьбы (Архангельское, Кусково, Мураново, Остафьево и другие под Москвой), музеи-монастыри (Троице-Сергиева лавра, Донской, Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри и др.).

В начале 1920-х гг. страна переживала тяжелейший послевоенный период. Однако продуманная программа развития музейного дела и профессиональное руководство этим процессом, не сковывавшее творческую инициативу на местах, способствовали созданию новых, в том числе принципиально новых (например, музеи живописной культуры, «пролетарские музеи») музейных учреждений по всей стране. К тому же музеи оказались лучшей формой сохранения культурных и исторических ценностей в период масштабных политических кризисов и экономической нестабильности. Если к концу XIX в. музей приобрел значительный авторитет в обществе, то к концу 1920-х гг. он воспринимался как культурная норма, как один из важнейших элементов городской культуры, включенный в систему научных и научно-просветительных учреждений.

Однако государство оказалось не в силах взять на себя заботу и ответственность обо всех созданных в стране музеях. Начались реорганизация и сокращение музейной сети, финансируемой из центра, перевод значительной части музеев на местный бюджет, а в 1922 г. впервые в советских музеях вводится входная плата. В 1923 г. все фонды музеев объявили государственным достоянием. Одновременно была разрешена реализация части имущества, не имеющего историко-художественного значения. Эта мера, а также ликвидация к 1929 г. хранилищ Государственного музейного фонда способствовали как развитию антикварного рынка, так и тому, что в дальнейшем начались неконтролируемые распродажи предметов из музейных коллекций, приведшие к невосполнимым утратам.

Развитие местных музеев, игравших в жизни регионов роль своеобразных культурных центров, осуществлялось в 1920-е гг. в тесном сотрудничестве с краеведческим движением, руководство которым взяла на себя Академия наук. Сам термин «краеведческое движение» появился в те же 1920-е гг., названные в литературе «золотым десятилетием» краеведения, которое приобрело тогда невиданный размах и научный потенциал. Деятельность музеев обсуждалась на многочисленных краеведческих конференциях и страницах краеведческих изданий, таких как «Казанский музейный

вестник», «Музей», «Художественная жизнь», «Экскурсионное дело». К сожалению, в дальнейшем музеи, и не только местные, начали испытывать сильное идеологическое давление.

К концу 1920-х гг. четко определилась тенденция, состоявшая в стремлении свести смысл и содержание краеведения к удовлетворению исключительно насущных и утилитарных хозяйственных и политико-просветительных нужд. Верный в принципе тезис о задачах комплексного и всеохватного изучения края на практике привел к схематизму и содержательному однообразию экспозиций и музейной работы в целом. Изменился и взгляд на музей как на учреждение прежде всего политико-просветительное. Опытные кадры музейных работников постепенно вытеснялись менее подготовленными, но политически более грамотными сотрудниками. По идеологическим соображениям закрывались музеи-монастыри и перепрофилировались музеи-дворцы.

2.5

Музеи советской эпохи

Первый музейный съезд, состоявшийся 1–5 декабря 1930 г. в Москве, закрепил основные тенденции развития музеев и стал важной вехой в истории музейного дела страны: начался новый этап музейного строительства, продолжавшийся до конца 1980-х гг. Принятые на съезде решения соответствовали духу времени. Музеям предписывалось создать отделы социалистического строительства, организовать краеведческие музеи в каждом районном центре, всемерно усилить массово-идеологическую работу. Призывы покончить с «вещевым фетишизмом» и отказаться от музеев-кунсткамер принижали значение подлинных памятников культуры. В целом последствия решений съезда были негативными. Лишь немногие из них были направлены на преодоление назревших проблем: в 1931 г. был создан журнал «Советский музей», в 1932 г. — Институт методов музейной и краеведческой работы, организованы курсы повышения квалификации музейных кадров.

В 1930-е гг. продолжался рост и реорганизация сети музеев, в структуре которой произошли значительные изменения. Особое внимание уделялось политико-просветительной работе с посетителями, проводилась массовая работа со школами. В то же время уровень научных исследований в музеях снизился. *Ведущим методом экспозиционной работы на многие десятилетия стала тематическая экспозиция,*

а главным критерием оценки экспозиционной деятельности — ее политическое содержание. Музеям предписывалось отражать достижения социалистического строительства и преимущества социалистического образа жизни. Но они не обладали полноценными коллекциями по советской истории, и поэтому музейный предмет вытеснялся из экспозиций текстами, схемами, лозунгами.

Ряд известных музейных деятелей был необоснованно обвинен в контрреволюционной деятельности и репрессирован (Н. П. Анциферов, П. Д. Барановский, М. И. Смирнов, Ф. И. Шмит, Н. А. Шнеерсон, А. М. Эфрос и др.). Среди репрессированных оказались и ведущие докладчики, выступавшие на музейном съезде: редактор журнала «Советский музей» И. К. Луппол, директор образцового Истринского музея Н. А. Шнеерсон и др. Известны случаи массовых увольнений сотрудников центральных музейных учреждений. Кадровые чистки затронули и провинциальные музеи. Полную картину кадровых потерь еще предстоит воссоздать, но уже сейчас известно, что в результате репрессий погибли многие музейные работники.

И все-таки навыки музейной работы, передаваемые из поколения в поколение, а также определенные традиции, сложившиеся в этой области культурной деятельности, удалось сохранить. Без этого важного багажа оказалось бы невозможным сохранение музейных ценностей в годы войны и развитие музейного дела в послевоенный период.

Деятельность музеев в годы Великой Отечественной войны — трагическая и яркая страница истории музейного дела. Перед музеями вновь встала задача сохранения музейных собраний. Наиболее ценную часть коллекций музеев Архангельска, Ленинграда, Москвы, Новгорода, Пскова, Севастополя (всего 66 музеев) удалось эвакуировать в созданные в Казани, Перми, Свердловске и других городах хранилища. Государство и местные органы власти предприняли значительные усилия по сохранению культурных ценностей, прежде всего собраний центральных художественных музеев. Но все эти меры оказались бы не реализованными без профессионального и поистине героического труда самих музейных работников.

Исчерпывающих данных о размерах ущерба, нанесенного музеям страны, нет. Работа по уточнению этих данных продолжалась и в 1990-е гг. Оккупанты целенаправленно уничтожали культурно-исторические памятники — и в ходе наземных операций, и во время воздушных налетов. Известно, что около 400 зданий музеев, оказавших-

ся на оккупированной территории, было разрушено, около 3 тыс. памятников архитектуры оказались поврежденными или полностью уничтоженными, свыше 100 000 ценных памятников вывезены за пределы страны. Этим процессом руководил созданный гитлеровским руководством «Главный штаб по изъятию и вывозу ценностей из оккупированных районов Востока».

Основные задачи послевоенного периода заключались в сохранении, расконсервации, восстановлении исторических памятников и их хранилищ. Опасность утраты музейных коллекций не исчезла, причиной чего стали катастрофическое материально-техническое состояние музейных зданий, недостаточное финансирование их деятельности, острая нехватка кадров. Часть районных музеев была закрыта. Начавшаяся в 1946 г. проверка фондов музейных учреждений подтвердила, что в результате поспешной эвакуации учетная документация музейных коллекций была частично повреждена или утрачена. Негативные последствия для музейной работы имели и продолжавшиеся в стране политические кампании и репрессии. Идеологическая позиция ряда крупных музеев была признана неверной, в связи с чем в 1948 г. были закрыты Государственный музей народов СССР и Музей нового западного искусства (Москва), а в 1952 ликвидированы Музей обороны Ленинграда и Государственный музей сельского хозяйства (Ленинград).

В 1945 г. музеи из ведения органов просвещения были переданы в ведение Комитета по делам культурно-просветительных учреждений Совнаркома (с марта 1946 г. — Совет Министров СССР). Так окончательно оформился перевод музеев в систему культурно-просветительных учреждений. Художественные музеи относились к компетенции Комитета по делам искусств при Совмине СССР. С 1953 г. в стране начало работу Министерство культуры РСФСР, в ведение которого вошли все типы музеев Российской Федерации. Такая система управления музеями, сложившаяся к концу 1950-х гг., в общих чертах действовала до конца 1980-х. Два постановления ЦК КПСС — «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» (1964) и «Об улучшении идейно-воспитательной работы музеев» (1982) — со всей определенностью включали музеи в систему идеологических учреждений.

В 1946 г. появился новый документ — «Примерная тематическая структура построения экспозиций краеведческих музеев», выдержанный в духе «Краткого курса ВКП(б)». С одной стороны, его можно рассматривать как пример

отмеченной выше жесткой регламентации деятельности музеев, которая сковывала инициативу музейных работников. С другой стороны, он стал большим подспорьем для неквалифицированных кадров при создании новых экспозиций. В разработке типовых структур краеведческих музеев принимали участие крупные историки, что обеспечивало соответствие этих документов уровню исторического знания того периода. В 1947 г. Управление музеев разработало «Инструкцию по учету музейных фондов», действовавшую до 1968 г., и «Положение о составе основного фонда». Были введены инвентарные книги единого образца.

В ноябре 1948 г. состоялась расширенная сессия Ученого совета Научно-исследовательского института краеведческой и музейной работы (ныне — Российский институт культурологии). Положительным итогом его работы явилось признание краеведческого музея государственным научно-исследовательским и культурно-просветительным учреждением и возвращение к пониманию необходимости научного планирования музейной сети.

Короткий период второй половины 1950-х — начала 1960-х гг. получил в истории отечественной культуры название «оттепель». Процессы демократизации, начавшиеся после смерти И. В. Сталина (1953), привели к оживлению музейной деятельности, краеведческой работы, туризма, возросло внимание к проблемам охраны природного и культурного наследия. В период подготовки к 40-летию Октябрьской революции (1957) был проведен Первый Всероссийский смотр музейной работы. Расширились культурные связи, сотрудничество и взаимопомощь российских и зарубежных музеев, чему способствовало вступление России в 1957 г. в Международный совет музеев (ИКОМ).

Восстановительные и реставрационные работы, проводившиеся в послевоенные годы в невиданных ранее масштабах (в Пскове, Новгороде, Смоленске, Витебске, Полоцке и других городах, а также в пригородах Ленинграда) привлекли внимание общественности к судьбе памятников; создавались новые технологии, что в дальнейшем вывело отечественное реставрационное дело на лидирующие позиции в мире. В 1958 г. появились первые музеи-заповедники, создание которых отразило возросший интерес к национальному культурному наследию.

В 1960–1980-е гг. возник так называемый «музейный бум», выразившийся в росте числа и многообразия музеев, туристического движения, в создании многочисленных новых экспозиций, невиданном ранее размахе выставочной

деятельности и, главное, в резком всплеске посещаемости музеев, пик которой многими музеями был достигнут в середине 1980-х гг. Яркие изменения в российской музейной практике соответствовали общемировой тенденции роста интереса к музеям и осознания их неисчерпаемого культурного потенциала.

В 1970-е гг. в отечественном музейном деле оформилось направление, получившее название «*музейная педагогика*», была начата работа над программами, имеющими своей целью повышение культуры музейного посетителя. Музей становится не только средством образовательного воздействия, но и местом отдыха, проведения свободного времени, популярным объектом активно развивающегося отечественного и зарубежного туризма.

Шел интенсивный творческий процесс в области музейного проектирования. Экспозиционный дизайн стал самостоятельным видом художественного творчества. В те же годы была построена большая часть специальных музейных зданий в России, в основном для военно-исторических, историко-революционных, художественных музеев (Центральный музей Вооруженных Сил в Москве, 1965; памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» в Волгограде, Мамаев курган, 1967; Ленинский мемориал в Ульяновске, 1973; Музей Иваново-Вознесенского Совета рабочих депутатов в Иваново, 1980 и др.).

Значительные успехи были достигнуты в области теоретического осмысления музейной деятельности и формирования музееведения (музеологии) как особой области знания. Проводились крупные комплексные исследования, результаты которых публиковались на страницах периодических музееведческих изданий («Советский музей», «Museum»), находили свое отражение в трудах специализированных музееведческих центров — НИИ культуры (ныне — Российский институт культурологии), Музея Революции в Москве (1978), кафедры музееведения Всероссийского института повышения квалификации работников культуры (1984 г.), а также обсуждались на научных конференциях, в большом числе проводившихся в эти годы. С 1982 г. в НИИ культуры была открыта аспирантура по музееведению, в 1987 г. в Московском государственном историко-архивном институте, а затем и в других вузах страны создаются кафедры музееведения.

В 1990-е гг. наступил новый этап музейной истории, который характеризуется поиском новых моделей музейной деятельности.

Литература

Музей и власть: В 2-х т. М., 1991.

Музейное дело России. М., 2003.

Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 1–7. М., 1971.

Российская музейная энциклопедия: В 2-х т. М., 2001.

Сундиева А. А. Музеи // Очерки русской культуры XIX и XX вв. Т. 3. М., 2001. С. 564–628.

Музейный мир России — это часть культурного пространства страны, в котором происходит сохранение ценных для общества объектов истории, культуры и природы. Он представляет собой сложный организм и включает в себя как совокупность музейных учреждений и сохраняемых в них объектов историко-культурного наследия, так и профессиональное сообщество — людей, благодаря которым музеи возникают и существуют: сотрудников музеев и близких музеев по характеру своей деятельности учреждений культуры.

История формирования отечественной музейной сети

Музейная сеть — исторически сложившаяся совокупность музеев, действующих на определенной территории. Процесс ее формирования протекал в России в течение длительного исторического периода. До 1917 г. она складывалась стихийно, поскольку государственных органов управления музейным делом в стране не существовало, хотя музейные деятели начала XX в. уже задумывались о придании ей неких организационных форм, а также о рациональном и равномерном размещении музеев по всей территории государства. Однако одних общественных усилий было недостаточно. Ситуация изменилась кардинальным образом после Октябрьской революции.

Государственная система управления музейным делом была заложена в 1918 г. — при образовании в составе Народного комиссариата просвещения РСФСР Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Формирование музейной сети рассматривалось как одно

из важнейших направлений в проведении в жизнь общегосударственной культурной политики; сама же эта сеть создавалась для охраны историко-культурных ценностей, решения просветительских задач и утверждения новой идеологии.

За 1918–1920 гг. в стране возникло 246 новых музеев, многие из которых впоследствии по экономическим причинам были закрыты². Формирование новых музеев рассматривалось как один из инструментов осуществления культурной политики, утверждения новой идеологии и попытки организации сохранения историко-культурных ценностей в стране.

Основное число музеев сформировалось на базе национализированных и конфискованных художественно-исторических ценностей. Среди них выделяется группа музеев-ансамблей и музеев, сложившихся на основе коллекций предметов. К музеям-ансамблям относились дворцы, особняки, усадьбы, монастыри. Критерием для превращения этих зданий в музеи была художественно-архитектурная и историческая значимость ансамблей, а также мемориальная ценность памятников (связанных с именами выдающихся деятелей культуры). Музеями стали бывшие императорские дворцы пригородов Петрограда — в Царском Селе, Петергофе, Гатчине, Павловске, Ораниенбауме; петроградские и московские особняки, принадлежавшие крупным дворянским фамилиям (Шереметевым, Строгановым, Юсуповым); подмосковные усадьбы как образцы усадебной культуры — Кусково, Останкино, Архангельское, Остафьево; монастырские комплексы — Симонов и Донской монастыри в Москве, Троице-Сергиева лавра и Новоиерусалимский монастырь в Подмосковье, Белозерский и Ферапонтов монастыри в Вологодской губернии; памятники церковной архитектуры — церковь Троицы в Никитниках в Москве и др.

На основе мемориальных усадебных комплексов возникли музеи: дом Л. Н. Толстого в Москве (в Хамовниках), дом Н. Г. Чернышевского в Саратове, усадьба Ф. И. Тютчева «Мураново» в Подмосковье и др. Всего в 1918–1920 гг. образовалось около 50 музеев-ансамблей.

Другие задачи — идеологические и социальные — были поставлены перед музеем Революции (1919, Петро-

² Статистические данные за 20-е гг. XX в. крайне противоречивы. В этой главе использованы данные исследований музейщиков Российского института культурологии. (См. Равикович Д. А. Формирование государственной музейной сети (1917 – первая половина 1960-х гг.). М., 1988; Музей и власть. М., 1991; Музейное дело в СССР. М., 1985.)

град), музеем Красной Армии (1919, Москва; 1920, Петроград). Возникло также более 70 местных музеев краеведческого характера, основным направлением которых стала просветительная работа. Особенное значение приобрели музеи в отдаленных регионах России, где до революции музеи отсутствовали (в Ижевске, Уфе, Тетюшах и др.).

Дальнейшая работа над совершенствованием музейной сети протекала под знаком «концентрации музейного имущества» и была направлена на присоединение к крупным центральным музеям в качестве филиалов «малых» музеев того же профиля. Подчеркивалось, что «малые» музеи на правах филиалов сохраняют свою самостоятельность и «свое собственное лицо». Были также разработаны основы построения сети местных музеев. Существование не менее чем одного центрального музея в каждой губернии, автономной республике или области РСФСР признавалось «государственной необходимостью». В то же время было признано необходимым объединение местных музеев в пределах одного города. Все гуманитарные и естественно-научные музеи города должны были функционировать как один музей.

Результатом дальнейшей работы над централизованной государственной музейной сетью стал список Главнауки 1925 г., в котором фигурировало 140 музеев государственного значения. Процесс слияния музеев был вынужденной мерой, обусловленной финансовыми трудностями и разрухой, царившей в стране. В итоге с 1921 по 1923 гг. музейная сеть России резко сократилась в количественном отношении.

Каким же образом преобразования отразились на структуре музейной сети?

В крупнейших музеях Москвы и Санкт-Петербурга — Румянцевском, Государственном историческом музее, Оружейной палате, Третьяковской галерее, Музее изящных искусств, Государственном политехническом музее, Государственном Эрмитаже, Русском музее — были проведены работы по уточнению их профилей, что было связано с перемещением коллекций из одних музеев в другие (это происходило в Москве), и структуры (это было характерно для Ленинграда, где профиль музеев был достаточно четким). Так, Третьяковская галерея, получившая статус центрального музея русского искусства, пополнилась коллекцией произведений русских художников из Румянцевского музея, но в свою очередь передала в Музей изящных искусств коллекцию западноевропейской живописи. В ленинградских же музеях были созданы новые отделы: истории и культуры Востока

в Эрмитаже, этнографический и историко-бытовой в Русском музее и т. п.

Музеи-дворцы, особняки, усадьбы были включены в музейную сеть как *музеи историко-бытового профиля*, историко-архитектурные комплексы монастырей — как *историко-художественные музеи*, а мемориальные ансамбли — как *объединения мемориальных музеев*. Перед местными музеями были поставлены практические задачи, решение которых должно было способствовать восстановлению народного хозяйства страны — изучение природных ресурсов и экономических возможностей края. Их деятельность была тесно связана с краеведением и определялась его развитием.

Новым элементом в структуре музейной сети стали первые мемориальные музеи В. И. Ленина. В Москве был создан Музей Революции. В последующие годы группа историко-революционных музеев возрастет и вплоть до конца 1980-х гг. будет составлять значительную и обязательную часть музеев страны.

Большим достижением в развитии музейной сети в 1921–1925 гг. стало открытие музеев в таких районах России, как Бурятия, Чувашия, Калмыкия, Кабардино-Балкария, Дагестан, Адыгейская автономная область, Марийская и Чечено-Ингушская АССР, Эвенкийский национальный округ. Перед этими музеями, которые создавались при содействии музейного отдела Главнауки на базе предметов, представленных Государственным музейным фондом и центральными музеями, ставилась задача приобщения народов, проживавших в перечисленных районах, к достижениям русской и мировой культуры, изучения истории и быта местного населения, а также воссоздания истории революционного движения.

Ведомственные музеи, не вошедшие в подчинение Главнауки, создавались при вузах, научно-исследовательских институтах, промышленных предприятиях, домах крестьянина. Существовала сеть естественно-научных, производственных, сельскохозяйственных музеев. Так, в Москве и Московской области в 1922–1925 гг. было создано 19 производственных и сельскохозяйственных музеев, деятельность которых была подчинена решению злободневных проблем; музеи, организованные при домах крестьянина, пропагандировали методы ведения сельского хозяйства; музеи санитарной культуры занимались просвещением масс в области здравоохранения.

В конце 1920-х гг. продолжался процесс укрупнения музеев: центральные музеи сливались с филиалами (в состав Третьяковской галереи вошли собрания Музея иконописи

и живописи и Музея живописной культуры, в состав Государственного исторического музея — собрания его филиалов: Военно-исторического музея, Музея старой Москвы и Музея дворянского быта 40-х гг.). Объединялись и ведомственные музеи. Например, собрания семи военно-исторических музеев сосредоточились в трех: Центральном музее РККА в Москве, Военно-Морском и Артиллерийском в Ленинграде.

Однако в целом музейная сеть не сократилась. Была проведена реорганизация местных музеев на краеведческой основе: краеведческие музеи должны были всесторонне отражать состояние соответствующего района, поэтому особое внимание уделялось созданию общественно-экономических отделов. На первый план в деятельности музеев выходила политико-просветительная работа, что привело к преобладанию передвижных выставок, построенных на иллюстративном материале. Научная работа в музеях, успешно проводившаяся в предшествующие годы, почти полностью прекратилась.

На профильный состав музейной сети неблагоприятно повлияли требования показа всех явлений общественной жизни по единой социологической схеме. Как центральные музеи (Музей Революции СССР, Государственный исторический музей и др.), так и соответствующие отделы краеведческих музеев тематически дублировали друг друга и утрачивали свою специфику, превращаясь, по сути, в музеи общественно-экономических формаций. В конце 1920-х гг. музеи рассматривались как *политпросветкомбинаты*, пропагандирующие решения и установки партии и государства.

Те же тенденции сохраняются и в 1930-е гг. Реорганизация сети музеев в этот период была направлена на привлечение масс к социалистическому строительству и воспитание их на примере признанных идеологически верными образцов. Так, увеличение числа технико-экономических музеев было связано с годами первой пятилетки (1928–1933) и в значительной степени обусловлено Постановлением ЦК ВКПб «О технической пропаганде и ее организации» (1931). Сложилась сеть историко-революционных музеев, включавшая в себя систему музеев В. И. Ленина, деятелей революции и гражданской войны.

Особенно следует отметить сформировавшуюся во второй половине 1930-х гг. сеть литературных музеев. На основе собрания музея А. П. Чехова при Всесоюзной библиотеке им. Ленина был открыт Центральный литературный музей (1934), в конце 1930-х гг. созданы Всесоюзный музей А. С. Пушкина и Государственный музей А. М. Горького

в Москве, Литературный музей и Домик А. П. Чехова в Таганроге, музеи Н. А. Островского (в Москве и Сочи) и др.

Из числа профильных групп исчезла группа историко-бытовых, преимущественно ансамблевых музеев. Многие музеи-дворцы, музеи-особняки, музеи-усадьбы и музеи-монастыри в конце 1920-х – начале 1930-х гг. были закрыты как не соответствующие советской идеологии. Историческая, художественная и архитектурная ценность и значение музеев-памятников как источников для изучения быта не учитывалась. Сеть музеев-ансамблей сократилась с 43 (1925) до 15 (1934). Дворцы пригородов Ленинграда и подмосковные усадьбы Останкино, Кусково, Абрамцево, Архангельское обрели профиль историко-художественных музеев.

Со второй половины 1930-х гг. становится очевидной необходимость устранения дублирования музеев, например, посредством введения хронологического разграничения событий, воссоздаваемых в экспозициях Государственного исторического музея и Центрального музея Революции СССР, а также определения четкого профиля и структуры каждого музея.

В конце 1930-х гг. в краеведческих музеях вновь был сделан акцент на научно-исследовательскую работу, направленную на изучение края и создание экспозиций на основе краеведческого материала. Единая система наименований краеведческих музеев должна была отражать масштаб деятельности музея в рамках конкретных административно-территориальных единиц (край, область, район, АССР). Однако, в связи с ликвидацией в 1937 г. Центрального бюро краеведения, что фактически означало разгром краеведческого движения, краеведческие музеи оказались в критической ситуации.

Подводя итог формированию музейной сети в 1930-е гг., можно констатировать ее увеличение за счет профильных групп технико-экономических, историко-революционных и литературных музеев. На 1 января 1941 г. музейная сеть РСФСР включала 626 музеев.

В годы Великой Отечественной войны произошло резкое сокращение музейной сети. Наиболее ценная часть коллекций музеев Москвы, Ленинграда, Новгорода, Пскова, Смоленска, прифронтовых городов (всего – 66 музеев из 41 населенного пункта) была эвакуирована в тыловые города – Свердловск, Пермь, Новосибирск, Курган. Музейные коллекции хранились в упакованном виде в зданиях местных музеев или в других помещениях; эвакуированные музеи организовывали выставки из своих фондов, а иног-

да и совместно с другими музеями. В результате музейная сеть на востоке страны расширилась, однако этот процесс был искусственным, вызванным необходимостью спасения коллекций. *Основными задачами музеев стала агитационно-пропагандистская работа, а также краеведческая деятельность, направленная на выявление и использование природных ресурсов для нужд местной промышленности и сбор материалов о войне.*

Уже в 1942–1944 гг. было создано более 20 музеев, посвященных событиям и героям войны: выставка «Героическая оборона Ленинграда» (позже она была преобразована в Музей обороны Ленинграда), Музей Свирской победы (г. Лодейное поле в Ленинградской области), мемориальный музей летчика Н. Ф. Гастелло в Муроме и др. По поводу выставки «Свирская победа» уже при ее открытии (1944) было сказано, что она является по сути военно-историческим музеем, который представляет из себя большой музей-заповедник, созданный на месте боев.

В 1944 г. был поставлен вопрос о возобновлении музейной сети в полном объеме. Большую часть музеев удалось сохранить, но все же к концу войны музейная сеть находилась в крайне тяжелом состоянии: на оккупированных территориях было разрушено около 400 музеев, коллекции — утрачены, а многие музеи — законсервированы. На первый план вышли вопросы укрепления материально-технической базы музейной сети — восстановление памятников, ремонт и возвращение принадлежавших музеям зданий.

На 1 января 1946 г. музейная сеть насчитывала 475 музеев, а довоенный уровень был достигнут в начале 1950-х гг. По данным Управления музеев, в 1951 г. музейная сеть страны включала 553 музея, причем 50 музеев были закрыты для посетителей, а 14 находились на консервации.

После войны в особо тяжелом положении оказались краеведческие и мемориальные музеи, составлявшие основное число среди всех музеев страны: катастрофически не хватало помещений и финансов. Поэтому в результате запланированных в 1952–1954 гг. мероприятий по проверке этих музеев было решено закрыть 33 краеведческих музея, не имевших условий для своего развития. Одновременно семь мемориальных музеев, не соответствующих, по мнению проверяющих, своему назначению, были реорганизованы в библиотеки. Однако четких критериев и научного обоснования для принятия таких решений не существовало. Кроме того, поступали предложения о переводе десятков районных музеев в ранг общественных с целью резкого сокращения финансирования.

В послевоенные годы были также закрыты (как вследствие недостатка средств, так и по идеологическим причинам) значительные музеи Москвы (Музей народов СССР и Музей нового западного искусства) и Ленинграда (Государственный музей сельского хозяйства и Музей обороны Ленинграда). Музей обороны Ленинграда, созданный в 1943 г. на основе подлинных уникальных экспонатов, рассказывавший о подвиге ленинградцев, был разгромлен в 1949 г. в связи со знаменитым «ленинградским делом», а его экспозиция признана «политически вредной».

Подготовка 40-летнего юбилея Октябрьской революции (1957) привнесла изменения в структуру музейной сети: были перепрофилированы или закрыты музеи И. Сталина, а также его соратников — К. Ворошилова, В. Молотова и др.

Важное значение имело создание в Министерстве культуры РСФСР управления музеями, охраной памятников архитектуры, искусства, археологии и истории, что вкупе с возросшим интересом к отечественной истории и культуре, притоком туристов в старинные русские города способствовало созданию в них историко-архитектурных и историко-художественных заповедников. В 1958 г. на базе музеев и архитектурных памятников были созданы Новгородский, Костромской, Горьковский историко-архитектурные музеи-заповедники, а также Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник. В их состав, как и в состав краеведческих и художественных музеев, были включены подготовленные к музейному показу историко-архитектурные памятники. Музеями-заповедниками были объявлены архитектурные и археологические ансамбли и комплексы: Троице-Сергиева лавра, Андронников монастырь (Москва), а также историко-мемориальные и литературно-мемориальные ансамбли: Бородинское поле (Московская обл.), Музей А. В. Суворова в с. Кончанском (Новгородская обл.), Пушкинские места в с. Михайловском и в с. Болдино, Чеховские — в с. Мелихово. Музеи-заповедники заняли ведущее место в государственной сети музеев РСФСР благодаря включению в их состав наряду с музейными экспозициями архитектурных, исторических, мемориальных памятников.

С конца 1950-х гг. открылось около 20 художественных музеев, многие из которых были созданы путем выделения художественных отделов из краеведческих музеев.

Подводя итог рассмотрению функционирования музейной сети в 1950-е гг., следует отметить, что *к концу этого периода музейная сеть сократилась по сравнению с предвоенным*

десятилетием более чем на 100 музеев. Результатом вышеописанных мер по ее упорядочиванию стало закрытие отдельных музеев или ликвидация целых групп (например, историко-революционные музеи, дублировавшие отделы истории краеведческих музеев, вошли в их состав). Ведущее место в послевоенной музейной сети занимали музеи гуманитарного профиля — художественные, литературные и исторические. Значительное место принадлежало музеям мемориального характера.

С конца 1950-х гг. музейная сеть страны практически не сокращалась, она стала устойчивой и стабильной. В начале 1960-х гг. в РСФСР работали 519 музеев.

В 1960–1980-е гг. в структуре музейной сети произошли изменения, которые повлияли на ее дальнейшее развитие. Для этого периода был характерен активный рост музейной сети, чему способствовали планомерная деятельность государства и контроль государственного аппарата: *музеи открывались лишь при наличии подлинных материалов и помещений для экспозиций.*

Важным фактором в развитии музейного дела стало появление музеев на общественных началах. Они возникали в небольших городах и селах, на предприятиях и школах. В 1980 г. было зарегистрировано более трех тысяч общественных музеев. Значительная часть этих музеев, отличавшаяся богатством собраний и масштабами культурно-просветительной работы (лучшим общественным музеем присуждалось звание «Народный музей»), вошла в последствии в государственную музейную сеть (например, Валдайский краеведческий музей стал филиалом Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника, Урюпинский и Волжский краеведческие музеи — филиалами Волгоградского областного краеведческого музея и т. д.). Как правило, общественным музеям, входившим в состав государственной музейной сети на правах филиалов, предоставлялось право на получение методической и материальной помощи со стороны основного музея. *Поскольку музеи, созданные государством, далеко не всегда полностью удовлетворяли запросы населения, возникновение общественных музеев явилось как бы ответом на возросшую потребность общества в подобного рода учреждениях и в то же время способствовало планомерному расширению государственной музейной сети.*

Другим важным фактором, существенно повлиявшим на структуру музейной сети, стал количественный рост музеев-ансамблей. Неослабевающий интерес к культурному наследию и, как следствие, активизация туристско-экс-

курсионного дела, вовлечение музеев в зону туристических маршрутов и создание в ряде городов туристических центров объясняют динамичное развитие этой группы музеев. В значительной степени образование музеев-ансамблей, различных по своему масштабу и профилю, было обусловлено темпами промышленного и городского строительства, опасением за судьбу культурного наследия и стремлением сохранить в этих условиях памятники истории и культуры. В музейную сеть вошло понятие «музеи под открытым небом», которые стали создаваться на основе недвижимых памятников и окружающей их культурной и природной среды. Особо ценные музеи под открытым небом получили статус музеев-заповедников. Это означало, что государство взяло под охрану не только памятники, но и исторически сложившиеся и обладающие неповторимыми особенностями естественные ландшафты.

Как уже говорилось, музеи-заповедники, созданные в 1960-х гг., отличались разнообразным профилем. К археологическим музеям-заповедникам этого периода относятся «Танаис» (Ростовская обл., 1961) и «Костенки» (Воронежская обл., 1968), к музеям деревянного зодчества — «Витославицы» (Новгород, 1964), к историко-архитектурным — Болгарский историко-архитектурный музей-заповедник (республика Татарстан, 1969). Появились историко-этнографические, историко-ландшафтные, а также комплексные — историко-культурные и природные — музеи-заповедники. По-прежнему на базе музеев и памятников в исторических городах возникали историко-архитектурные музеи-заповедники (Рязанский, 1960; Старочеркасский, Ростовская обл., 1970; Ростово-Ярославский, 1968, современное название — «Ростовский Кремль»). В 1977 г. в России существовало 25, а в середине 1980-х гг. — 47 музеев-заповедников.

В группе мемориальных музеев новым явлением становятся мемориалы — архитектурно-художественные композиции, связанные с сохранившейся или воссозданной исторической обстановкой и включающие музейные экспозиции. Мемориалы возводились в памятных местах с целью увековечения памяти о значительных событиях и лицах с ними связанных. Так, комплекс музея-памятника «Сталинградская битва» расположен на том месте, где происходило это историческое событие, и включает мемориальные памятники «Руины мельницы», «Стенку Родимцева», «Дом Павлова» и здание панорамы с музейной экспозицией.

В 1960-х гг. значительно увеличилась сеть ведомственных музеев научного типа, функционировавших при

вузах и научно-исследовательских институтах. В тесной связи с потребностями науки и народного хозяйства создавались технико-экономические и естественно-научные музеи. В 1970-е гг. в музейную сеть были включены музеи Сибирского отделения Академии наук: Центральный геологический музей и Зоологический музей (Новосибирск), Геологический музей (Якутск), Музей байкаловедения (Иркутская область). В то же время получает распространение организация музеев на промышленных предприятиях, что способствовало удовлетворению возросшего интереса населения к технике.

Внутри профильной группы технико-экономических музеев появляются музеи, связанные с развитием космонавтики. Это Музей космонавтики им. К. Э. Циолковского (Калуга, 1967), Музей истории космонавтики им. Ф. А. Цандера (Кисловодск, 1974), Дом-музей С. П. Королева (Москва, 1975), Мемориальный музей космонавтики, Мемориальный музей Ю. А. Гагарина (дер. Клушино Смоленской обл., 1970). На 1980 г. в Российской Федерации имелось 18 технических музеев.

Значительно расширилась сеть краеведческих музеев. Только за период с 1959 по 1972 гг. было создано 74 краеведческих музея (из них 17 основных и 57 филиалов). Сохранялась тенденция (с конца 1950-х гг.) возникновения музеев в новых промышленных городах (Обнинск, Братск) и в районах крупных народнохозяйственных строек (музей на трассе Байкало-Амурской магистрали). Наряду с классическими краеведческими музеями с традиционными отделами возникают музеи, отражающие особенности жизни города или района, градообразующие процессы, достижения в развитии важнейшей для данного района отрасли производства и т. д. Основное число новых краеведческих музеев открылось в районных городах и поселках, выполнявших в сельской местности роль культурных центров. Однако в целом доля краеведческих музеев в музейной сети сократилась с 50 % в 1965 г. до 36,5 % в 1985 г. за счет роста узкопрофильных музеев, преимущественно входивших в состав музеев-заповедников и музейных объединений.

Увеличилась сеть художественных музеев. С 1959 по 1972 гг. было открыто 40 (20 основных и 20 филиалов), а с 1978 по 1983 гг. — еще 28 художественных музеев, большинство из которых образовалось, как и в 1950-е гг., путем выделения художественных коллекций из собраний краеведческих музеев. Новым явлением в музейном деле стало открытие филиалов художественных музеев в районных центрах городского и поселкового типа (Таруса Калуж-

ской обл.; Кинешма и Плес Ивановской обл.; с. Парфеньеве Костромской обл.; с. Палласовка Волгоградской обл. и др.). Основу собраний художественных музеев составили произведения советских художников, а также коллекции народных художественных промыслов, традиционных и развивающихся в крае. Необходимо подчеркнуть особое значение открывшихся в небольших населенных пунктах художественных и краеведческих музеев для сельских жителей, ставших местными культурными центрами.

Значительный количественный рост музеев и расширение музейной сети вызвали потребность в новых формах ее организации и структурирования. Важнейшим способом удовлетворения этой назревшей потребности стала централизация музеев, т. е. управление сетью на основе создания объединенных музеев. *Деятельность музеев, имеющих филиалы, а также создание музеев-заповедников в конце 1950-х – начале 1960-х гг. в музейведческих исследованиях* (Д. А. Равикович, В. И. Златоустовой) *рассматривается как начальный этап процесса централизации.* Централизация как инструмент организации управления государственной музейной сетью впервые была осуществлена в 1974 г. на базе Владимиро-Суздальского музея-заповедника, в который были включены все краеведческие, художественные и мемориальные музеи области и который получил статус Государственного объединенного Владимиро-Суздальского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника. Создание единой системы управления всеми видами музейной деятельности дало положительные результаты. Каждый музей выделял в своей экспозиции тему, отражавшую специфику развития данного района (Вязниковский филиал — историю льноткацкой промышленности, Юрьев-Польский филиал — историю сельскохозяйственного производства и т. д.). В целом музеи области воссоздавали яркую и запоминающуюся картину истории края и отражали его современное состояние.

К концу 1970-х гг. в РСФСР существовало 19 государственных музейных объединений, различных по структуре и направлениям работы (Северо-Осетинский государственный объединенный музей истории, архитектуры и литературы, Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера им. Е. Ярославского и др.). К 1985 г. в РСФСР было уже 25 музейных объединений, охвативших 27 % музейной сети РСФСР. В основном музейные объединения сложились по территориальному принципу на базе музеев-заповедников и крупных краеведческих музеев (областные, краеведческие, автономных республик).

Централизация музеев предоставила объединенным музеям возможность целенаправленного и максимально полного совместного комплектования фондов, отработки новых методов и приемов построения экспозиций, поиска и определения специальных направлений в совместной научной деятельности, использования в музейной практике новых музееведческих исследований.

Несмотря на большие возможности объединенных музеев в документировании исторического процесса и представлении памятников истории и культуры по сравнению с другими музеями, не во всех регионах имелись необходимая материально-техническая база и предпосылки для развития музейных объединений. В конце 1980-х гг. некоторые объединения распались, однако многие существуют до настоящего времени. Так, в Тверской области именно благодаря объединению удалось сохранить и финансово поддерживать филиалы, которые зачастую являются единственным очагом культуры в сельской местности.

Во второй половине 1970-х гг. возникла и другая, актуальная в настоящее время, форма объединения музеев — по профильным группам (Объединение литературных музеев Пензенской области, Объединение музеев писателей Урала в г. Свердловске). Сейчас существует целый ряд ассоциаций и обществ, объединяющих музеи различных профилей.

Подводя итоги развития музейной сети накануне кардинальных изменений, происшедших в конце 1980-х — начале 1990-х гг., следует отметить ее расширение за счет следующих факторов:

- 1) открытия музеев в регионах со слаборазвитой музейной сетью, возникновения музеев в новых экономических, промышленных и культурных центрах;
- 2) появления общественных музеев, получающих государственную поддержку и ставших базой для расширения государственной музейной сети;
- 3) превращения памятников истории и культуры в объекты музейного показа (музеефикации).

3.2

Классификация музеев. Изменения в составе и структуре музейной сети в конце XX века

К 1980-м гг. была сформирована обширная сеть музеев РСФСР, включенная в музейную сеть СССР. Описание этой сложной системы невозможно без классификации

входящих в нее музеев. Классификация является важной характеристикой музейного мира страны и имеет тенденцию к усложнению своей структуры.

Со времени формирования отечественной музейной сети в 1920-х гг., система классификации музеев не раз менялась, находясь в непосредственной зависимости от общей социокультурной ситуации в стране и в неразрывной связи с развитием музейных учреждений, науки и культуры. В последней четверти XX в. структура музейного мира стала еще более подвижной и неоднородной.

По этим же причинам классификационные признаки изменяются во всем мире. Например, на конференции ИКОМ в Барселоне (2001) была предложена классификация мирового музейного сообщества по принципам его финансирования: европейские музеи — на дотации государства; американские музеи — на дотации частных лиц; музеи развивающихся стран — на минимальной дотации государства, и поэтому вынужденные искать способы для своего выживания. А. Н. Марти, европейский исследователь, предложил свою типологию исторических музеев, учитывающую ту роль, которую они играют в решении проблем идентичности и взаимодействия культур.

В нашей стране классификация музеев традиционно осуществляется по нескольким направлениям, различающимся по организационным, правовым и содержательным признакам, «существенным для организации и развития музейной сети и для всей музейной деятельности» (Д. А. Равикович). В соответствии с этими направлениями, музеи подразделяются: 1) по принадлежности, 2) по профильным группам, 3) по масштабу деятельности (центральные, региональные и местные), 4) по статусу (особо ценные объекты, головные музеи, филиалы), 5) по типам (научно-исследовательские, научно-просветительские, учебные). В конце XX в. музейоведами было введено в научный оборот новое основание для классификации: доминантный тип хранимых музеем памятников (коллекционные и ансамблевые музеи).

К традиционной группе, которая формируется по признаку *принадлежности* и в которую входят государственные, ведомственные и общественные музеи, в последнее десятилетие прибавились новые типы музеев: *муниципальные, церковные, частные, корпоративные*.

В современном музейном мире России наиболее представительной остается группа *государственных музеев*, которые являются собственностью государства, финансируются из его бюджета и находятся в ведении Министерства

культуры РФ. В 2002 г. таких музеев в нашей стране было около 2 000, причем их количество увеличивается, несмотря на непростую экономическую ситуацию в стране.

Общественные музеи, как правило, создаются по личной инициативе и действуют на общественных началах, часто — под научно-методическим руководством государственных музеев. Обычно они создаются при различных организациях и учреждениях, клубах, кружках. К началу 1990-х гг. они являлись самой многочисленной группой музеев (4 374 музея). Наиболее распространенными были музеи трудовой и боевой славы, школьные и заводские музеи, мемориальные комнаты-музеи. В 1990-х гг. произошло значительное сокращение общественных музеев, особенно тех, которые были связаны с революционным периодом отечественной истории. Однако форма общественного музея достаточно жизнеспособна, что подтверждается созданием в последние годы ряда новых серьезных музеев: М. И. Цветаевой и В. С. Высоцкого, Центра-музея им. Н. К. Рериха, Музея истории меценатства, Музея Тверской улицы и Музея «Дом на Набережной» (все в Москве), а также ряда интересных специализированных (например, Музей экслибриса, учрежденный Обществом книголюбов), этнографических, школьных музеев, музеев различных общин.

Ведомственные музеи различного профиля по-прежнему составляют значительную группу музеев. Они подчиняются различным министерствам и ведомствам и отвечают задачам представления и развития какого-либо отраслевого ведомства: образования, путей сообщения, здравоохранения и т. д.; силовых министерств (обороны, внутренних дел и т. д.); научных (например, Академии наук) и общественных организаций (профсоюзов, партий, общества «Знание»). По данным Минкульту РФ, в которых учитываются только наиболее крупные и значительные ведомственные музеи, в 2001 г. таких было 86. Среди успешно развивающихся — Центральный музей связи им. А. С. Попова Министерства связи РФ в Санкт-Петербурге, Астрономический музей Главной (Пулковской) Астрономической обсерватории РАН, Музей пограничной службы Министерства пограничных войск РФ, Музей стекла и хрусталя Дятьковского хрустального завода (Брянская обл.), Музей техники при «Автовазе» в г. Тольятти и др.

Один из ярких примеров музея предприятия — музей кондитерской фабрики «Красный Октябрь». Он был открыт в 1994 г. и состоит из экспозиции, художественной галереи и Белого зала. После осмотра экспозиции посети-

тели знакомятся с технологическим процессом производства, а затем дегустируют кондитерские изделия в ходе чаепития, проводимого в Белом зале. Музей активно работает с сотрудниками предприятия: знакомит их с фондами и новыми поступлениями, организует выставки. Свою непосредственную функцию ведомственного музея он реализует, проводя экскурсии для студентов фабричного лицея, отвечая на тематические запросы специалистов. Кроме того, музей является своего рода культурно-досуговым центром для работников фабрики. Участие в выставках городских музеев также относится к нововведениям в работе этого и других ведомственных музеев. Материалы из его фондов выставлялись в различных столичных музеях, а временные выставки из фондов ГИМа были организованы в музее фабрики. Одним из результатов деятельности музея стало представление коллекции ГИМа на упаковках кондитерских изделий (серия «Золотое наследие»). Музей является активным участником фестиваля «Интермузей», где он неоднократно получал дипломы за свои экспозиции.

Значительная часть ведомственных музеев — это музеи высших учебных заведений, деятельность которых носит и научный, и учебный характер. Активно работают, формируют фонды, проводят экспедиции музеи при Башкирском, Казанском, Челябинском университетах. На базе Музея землеведения МГУ с 1997 г. действует Научно-методический координационный центр университетских музеев.

После принятия в 1995 г. постановления «О порядке передачи религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения» снова стали организовываться *церковные музеи*. Церковные музеи известны с XIX в., но в советский период они были упразднены. Вновь возникающие церковные музеи существуют в основном на добровольные пожертвования и средства, выделяемые Патриархией. Например, интересные собрания сформированы в Свято-Алексеевской пустыни, в музее Вознесенского собора в Тутаеве (Ярославская обл.).

Муниципальные музеи находятся в управлении местной администрации; они достаточно тесно связаны с местным сообществом, которое активно участвует в их комплектовании и просветительной деятельности. Появление этих музеев и их динамичное развитие связаны с законодательным закреплением новой для страны формы собственности — муниципальной (1992). Количество таких музеев за последние годы заметно выросло; в основном они возникали в результате либо репрофилирования музеев

общественных, либо возрождения утраченных и закрытых музеев. Появляются также новые музеи, особенно в тех населенных пунктах, где создается собственная социокультурная инфраструктура. Сегодня муниципальный музей — это модель негосударственного провинциального музея, который выполняет те же важные функции по собиранию, хранению и презентации коллекций. Один из интереснейших примеров такого рода — Кисловодский историко-краеведческий музей «Крепость», обладающий давними традициями и старейшими коллекциями; в муниципальный он был преобразован из филиального музея Ставропольского краевого краеведческого музея. Перспективно развивается Музейно-культурный центр г. Нягань Ханты-Мансийского АО. Совместный (!) проект центра и администрации города — создание музея под открытым небом (реконструкция на основе археологических раскопок древнего города Эмдер).

В начале 1990-х гг. в музейный мир России стал постепенно возвращаться самый старый и распространенный до 1917 г. вид музея — *частный музей*. За последнее десятилетие частные музеи появились не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в российской провинции — в Иркутске, Ярославле, Ельце и других городах. В основном это музеи, созданные на основе частных коллекций их владельцами. Уже стали широко известными музей «Музыка и время» Дж. Мостославского в Ярославле, музей «Невьянская икона» в Екатеринбурге, Музей уникальных кукол Ю. Вишневской в Москве, палеонтологический музей И. Гребнева в Новосибирской области и др. Обширное собрание музея «Музыка и время», который представляет собой яркое явление в музейной жизни г. Ярославля, включает коллекцию музыкальных инструментов, часов, ярославских колоколов. Некоторые частные музеи посвящены истории одного рода, народности и имеют этнографический характер (например, Музей крестьянского быта в Каргополе Архангельской обл.), другие — какому-либо историческому событию или личности (например, Музей Г. Распутина в Тюменской обл., Музей дипломатического корпуса в Вологде).

Создание корпоративных музеев и коллекций — новое явление в отечественной культуре. Такие коллекции, которые в основном составляют произведения искусства, создаются при крупных российских корпорациях, активно участвующих в аукционах, покупающих высокохудожественные произведения, на которые у государственных музеев зачастую не находится средств, и привлекающих профессиональных искусствоведов и музейщиков. Так, в 1990-е гг. известно-

стью пользовалась значительная коллекция русского искусства «Инкомбанка».

Принципиально новым явлением становятся *виртуальные музеи*. Такие музеи формируют виртуальные фонды, привлекают сетевого посетителя для виртуального общения. Музей наивного искусства — один из ярких музеев такого вида со сложившейся структурой и своим посетителем (пользователем). Недавно созданы виртуальные музеи старых телевизоров и коммунальной квартиры. Одним из проектов Объединенного мемориального музея Ю. А. Гагарина (г. Гагарин Смоленской обл.) является создание Музея первого полета человека в космос; причем первый этап реализации этого проекта — формирование его именно в качестве виртуального музея.

Как известно, от развития различных отраслей науки, культуры, искусства, техники, производства, от их востребованности в обществе зависят появление нового музея, преобладание какой-либо *профильной группы*. Формирование профильных групп и типов музеев имеет почти трехсотлетнюю историю: вся история музейного дела России — это история развития типов и профилей музеев, которое продолжается и в настоящее время. Одна из значимых тенденций общемирового музейного развития состоит в том, что музеи становятся комплексными образованиями, соединяющими характеристики различных профильных групп.

В настоящее время музейная сеть страны включает в себя такие основные профильные группы музеев, как исторические, художественные, литературные, музыки и театра, естественно-научные, науки и техники, промышленные, педагогические, а также комплексные (краеведческие и ансамблевые музеи). Основные профильные группы подразделяются в соответствии с более узкими профильными дисциплинами. Например, группа исторических музеев включает в себя археологические, военно-исторические, историко-бытовые, этнографические и др. В группу естественно-научных музеев входят палеонтологические, сельскохозяйственные музеи, ботанические сады, зоопарки и пр. Виды ансамблевых музеев — это музеи-заповедники, музеи под открытым небом, дома-музеи, музеи-корабли, музеи-заводы, музеи-памятники.

Преобладающей группой в отечественной музейной сети являются комплексные музеи, а среди них — краеведческие, которые составляют около 50 % музеев Минкультуры РФ. Их число остается стабильно высоким, поскольку *интерес к истории своего региона — это определенная константа в деятельности российских музеев на всем протяжении их исто-*

рии. Особенно это характерно для настоящего времени, когда музеи решают вопросы культурной и национальной идентичности. Музеи все чаще стараются рассказывать об истории, культуре, науке и человеке широко, представляя историко-культурное и природное наследие как единое пространство человеческого бытия. Поэтому закономерен процесс усложнения структуры некоторых комплексных музеев, которые становятся многопрофильными образованиями. Таковы, например, экомuzeи, культурные центры, музеи-заповедники. В этом прослеживается и проявление интеграционных процессов, которые направлены на формирование единого культурного пространства.

Многопрофильность и многофункциональность — это общие черты, характеризующие деятельность современных учреждений культуры, образования и науки. Это обстоятельство проявляется, к примеру, в том, что деятельность и интересы музея как социального института обуславливают его тесные связи с другими учреждениями культуры, такими как библиотека, архив, информационные структуры, образовательные и воспитательные учреждения. Поэтому не только их сотрудничество, но и различные варианты их объединения для решения общих задач, преимущественно относящихся к сохранению историко-культурного наследия, воспринимаются как закономерные. Например, в 2002 г. произошло объединение Чукотского окружного краеведческого музея и Государственного центра охраны и реставрации памятников истории и культуры Чукотского автономного округа. Был создан Музейный центр «Наследие Чукотки», который стал настоящим центром национальной культуры региона. Ростовский областной музей краеведения совместно с художественными факультетами вузов города создает Научно-исследовательскую реставрационную лабораторию по сохранению культурного наследия региона.

С другой стороны, для последнего десятилетия было характерным создание узкопрофильных специализированных музеев, посвященных какой-либо одной отрасли деятельности человека или определенному природному явлению. Среди них — Музеи воды и леса в Москве, Музей хлеба в Санкт-Петербурге, Музей самовара в г. Данилове Ярославской области и др.

Вообще, *современный музейный мир России характеризуется невиданным ранее разнообразием музейных учреждений.* Количественный рост музеев, несмотря на экономические трудности, продолжался, хотя, по статистическим данным Минкультуры РФ, рост музейной сети в конце 1990-х гг. про-

исходил в основном за счет превращения филиалов в самостоятельные музеи и перехода в ведение этого министерства музеев из других групп.

Чтобы оценить масштабы музейной сети, имеющейся на сегодня в России, приведем некоторые цифры. На промышленно развитые страны, где проживает 15,6 % населения планеты, приходится 55,5 % музеев, т. е. 1 музей на 30 тыс. человек. В странах же с низким уровнем дохода проживает 52,7 % населения и находится 3,1 % музеев, т. е. в среднем 1 музей уже на 2 300 тыс. человек. И этот разрыв постоянно увеличивается. Если в Европе 1 музей приходится на 43 тыс. человек, в Латинской Америке — на 272 тыс., то в Африке — на 1 320 тыс., а в Азии — на 1 420 тыс.

В России в 2001 г. официально было зарегистрировано 2 113 музеев (из них 2 027 музеев Министерства культуры РФ и 86 — других ведомств), которые хранят 74 млн 443 тыс. памятников истории, культуры и природы. Однако эти сведения не отражают реальную численность отечественных музеев вследствие отсутствия единой системы учета музейных учреждений. По неофициальным данным, в России сегодня около пяти тысяч музеев (т. е. примерно 1 музей на 300 тыс. человек). Традиционно музеи преобладают в Москве и Санкт-Петербурге, однако провинция дает замечательные примеры развития музейной сети. В основном это губернии Центрального района России, Свердловская обл., республики Татарстан, Башкортостан, Саха (Якутия), Ханты-Мансийский АО и некоторые другие. *На сегодняшний день около 90 % всех музеев России составляют музеи российской провинции.*

На содержание собраний музеев и на присущие им формальные признаки существенно влияют основные тенденции развития музейного мира России.

3.3

Новые тенденции в музейной деятельности начала XXI века

К началу нового тысячелетия музейный мир России значительно изменился. Причем изменения эти затронули не только внешние условия и характеристики существования музеев (количество музеев, появление новых типов и профильных групп), но коснулись и самой сути музейной деятельности, работы по собиранию, хранению и представлению исторического и культурного наследия. Несмотря на специфику развития отечественного музейного дела, основные

тенденции являются общими для всего мирового музейного сообщества.

Основной лейтмотив сегодняшних выступлений западных и отечественных музееведов — изменение роли музеев в XXI в. Эти изменения обусловлены переменами, происшедшими к этому времени в социокультурной и философской парадигмах, а также в основных мировоззренческих принципах, в большей или меньшей степени определяющих как идею музея вообще, так и концепцию отдельно взятой музейной экспозиции. Ориентация на социально-гуманитарное знание, на ценностные приоритеты, на изучение человека как сущностной составляющей цивилизации привела музеи к освоению нового содержания и новых форм деятельности, которые характеризуются системным подходом к выработке представлений о мире и о человеке.

В 1990-е гг. российским государством было продекларировано, что целью культурной политики является не только сохранение историко-культурного наследия России, но и его использование в целях консолидации общества и создания единого культурного пространства (см.: Федеральная целевая программа «Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации»).

В эти же годы начался процесс формирования отечественной законодательной базы по охране и использованию историко-культурного и природного наследия. Вслед за принятием Федерального закона «О Музейном фонде РФ и музеях в РФ» (1996), который явился серьезным шагом на пути формирования законодательства о культуре и музеях, стали приниматься законы о музеях и охране памятников в субъектах федерации.

К 2002 г. законы о культуре и культурном и природном наследии, положения об охране памятников, археологического наследия и земель историко-культурного назначения были приняты в большинстве регионов России. В результате достаточно четко прослеживается тенденция: в регионах все в большей мере осознается важность установления связи между краем и музеем, национальным и местным культурным наследием, а также необходимость разработки конкретных концепций историко-культурного развития региона, что поможет решить как экономические, так и музейные, экологические, национальные проблемы. Процесс этот продолжается, и постепенно создается правовая основа современной культурной политики.

Надо отметить, что 1990-е гг. были весьма непростыми для российских музеев. Экономический и политиче-

ский кризис рубежа 1980–1990-х гг., смена идеологических установок, уничтожение единого культурного пространства привели к ослаблению музеев, значительному сокращению числа посетителей, приостановке процесса формирования музейной сети. Пожалуй, главным достижением последних лет в музейной сфере стало то, что музеи смогли не только выстоять, но и приспособиться к изменившимся социально-экономическим условиям, к новому «интеллектуальному контексту». Определенная часть музеев за этот трудный период сумела найти свое лицо, свое место в жизни конкретного региона, приобретая новый опыт существования в изменившемся пространстве отечественной культуры. Можно сказать, что российские музеи становятся все более открытыми системами, вступают в контакты и во взаимодействие с обществом, постепенно расширяя свое влияние и начиная играть консолидирующую роль в жизни общества. Функции музеев в российском обществе за последнее десятилетие остались неизменными. При этом их содержание расширилось в связи с выполнением музеями своей миссии объективно интерпретировать исторические события и культурные явления, выполнять роль научно-образовательных и координационных центров.

Повышение внимания музеев к нематериальному культурному наследию, объектам «неосязаемой памяти» (фольклору, производственным процессам, ритуалам, бытовым традициям и т. д.) ныне придает большую гибкость и многогранность уже существующим музеям и способствует созданию музеев нового типа. Зафиксировано новое явление, которое на заседании комитета музеологии ИКОМ в 2000 г. в Мюнхене и конференции ИКОМ летом 2001 г. в Барселоне было названо «*живые музеи*». В данном случае имеются в виду музеи, которые активно участвуют в передаче культурных, национальных либо профессиональных традиций, не только собирая и храня артефакты культуры, но и сохраняя живым ремесло или умение, которые производят данный артефакт.

Отечественные музеи уже с конца 1980-х гг. начали работать с такими памятниками — например, Пензенский музей народного творчества, который не только собирает артефакты, но и помогает возрождению народных ремесленных традиций. Деятельность этого музея, как и Пермского областного краеведческого музея, способствовала тому, что были возрождены народные промыслы на всей территории края. Среди музейных учреждений — хранителей нематериальных форм наследия — фольклорно-этнографическая лаборатория

«Высокос» в с. Катарач Свердловской области, которая, по сути, является музеем-заповедником крестьянской песни.

Одна из форм сохранения объектов нематериального наследия — запись устных воспоминаний различных групп населения, в частности, пожилых людей. В музее-усадьбе Н. Е. Жуковского в с. Орехово Владимирской области возрождаются некоторые культурные традиции дворянской усадьбы. Отдельные музеи-усадьбы планируют воссоздать традиционные именно для конкретной усадьбы формы хозяйствования и бытового устройства — от обучения верховой езде до выращивания яблок в приусадебных садах.

В сторону «живых музеев» постепенно «мигрируют» и экомузеи, и музеи-заповедники, в том числе археологические, ряд этнографических музеев. Сохранение в естественной среде ремесел, фольклорных и бытовых традиций является сегодня составной частью деятельности многих из них. Зона «живой археологии» действует в историко-культурном и природном музее-заповеднике «Томская писаница» (Кемеровская обл.). Археологический музей-заповедник «Танаис» (Ростовская обл.) также пытается в последние годы придать своему уникальному комплексу черты «живого музея».

Экомузеи появились в нашей стране в 1980–1990-е гг. Основной предпосылкой их успешной деятельности стала личная заинтересованность в них групп людей, объединенных по социальному или демографическому признакам, а также общин, этнических сообществ, принимающих активное участие в сохранении материальных и нематериальных памятников своей культуры. *Экомузей — это воссоздание и сохранение не только традиций в реальной жизненной среде, но и самого культурного пространства — духовных, этических, хозяйственных связей между людьми.* По мнению исследователей, экомузей — «это идеальная триединая модель музея времени, музея пространства, музея деятельности человека», одна из важнейших задач которого — создание реальных условий для сохранения культурной и национальной самобытности и традиций, идентификация современного этноса с его культурными традициями и природным окружением, развитие утрачиваемого чувства общинной солидарности.

Значительное количество российских экомузеев расположено в Сибири. Одним из первых является музей в пос. Варьеган Ханты-Мансийского АО (1986). Создание сети экомузеев намечается в районе Кузбасса, в Кемеровской области. Притомье — один из самых интересных историко-этнических и природных районов Сибири, интенсивное развитие которого началось в последние годы. Исключительную

важность в контексте этого процесса приобрели возникшие в последнее время проблемы использования природной среды и сохранения культурного наследия в пространстве индустриальной Сибири.

С 1990 г. здесь осуществляется реализация проекта по созданию сети разнообразных экомузеев, в которую входят шорский «Тазгол» (в 100 км от г. Таштагола), телеутский «Чолкой» (в 8 км от г. Белова), татарский «Калмаки» (между гг. Кемерово и Томск), «Село Ишим» (на бывшем Московском тракте, р. Яи). Цель создания этих музеев — сохранить историко-культурное наследие различных народов Притомья и русских сибиряков, стать национально-культурными и научно-исследовательскими центрами народов Сибири. Деятельность экомузеев по комплексной охране исторической среды, социально-экономическому и духовному возрождению села, элементов национальных культур, просветительной работе нашла отзыв и понимание среди местного населения. Как будет развиваться далее этот вид музея, покажет время.

Преимущественно в русле этнографической деятельности, особенно на северо-западе европейской части России и в Сибири, продолжают функционировать музеи под открытым небом и музеи-заповедники. Здесь традиционно занимаются изучением локальных общностей и групп, спецификой культуры и быта северных и сибирских народов. В Татарии создаются Иске-Казанский историко-культурный и природный заповедник в Высокогорском районе, Билярский историко-археологический и природный заповедник; в Марий Эл успешно функционирует Козьмодемьянский этнографический музей под открытым небом, в Карачаево-Черкессии — Нижне-Архызский историко-культурный и природный музей-заповедник; в Омске разрабатывается проект создания архитектурно-этнографического парка народов Сибири; на территории Красноярского края группой ученых предложено создать Музеи евроазиатских народов под открытым небом.

Работу этих музеев отличают продуманная и проверенная на практике методика сбора коллекций. Музейные работники отмечают важность расширения исторического направления в деятельности этой группы музеев, уделяя таким образом большее внимание уже не архитектурно-этнографическому, а историко-этнографическому типу музея.



В последнее десятилетие XX в. значительно расширилась тематика комплектования музейных фондов. В художественных музеях более пристальное внимание обрати-

ли на отечественные и зарубежные произведения искусства XX в. В исторических музеях фонды активно комплектуются материалами, относящимся к сложным периодам и темам отечественной, в том числе новейшей, истории. Характерной чертой стало стремление музеев зафиксировать уходящие в прошлое формы жизнеустройства, исчезающие приметы быта недавнего прошлого, советского периода, а также постсоветского переустройства. Например, Государственный исторический музей выпустил каталог-справочник «Ордена Советских республик», разрабатывается программа подготовки справочного издания «Награды XX века».

Интересен в этой связи опыт создания уникальной коллекции Кизлярского краеведческого музея им. П. Багратиона (Дагестан). Во многом благодаря активному содействию горожан, которые восприняли этот музейный проект как свое личное дело и приносили в музей исчезающие из повседневного обихода предметы быта, музею удалось создать экспозицию «Старая квартира», имеющую большую историческую и культурную значимость не только для музейной деятельности, но и для местных жителей, для которых она фактически стала их собственным творением, представляющим, по существу, их рассказ о самих себе.

Подобная деятельность по музеографическому освоению этнокультурного наследия городской и сельской жизни интенсивно проводится во всем мире. В целом можно говорить о том, что в российских и зарубежных музеях наблюдаются аналогичные процессы, которые получили название «музеефикация образа жизни», коллективной памяти, «коллективной идентичности».



Если говорить о *недвижимых объектах культурного наследия*, то следует отметить, что значительное внимание стало уделяться *музеефикации окружающей среды, объектов индустриального наследия и мемориальных объектов*, связанных с деятельностью известных представителей национальных культур. В качестве значимых объектов истории все в большей степени осознаются памятники индустриального наследия, которые аккумулируют не только научно-техническую информацию, но и общеисторическую, зачастую проблемную, становясь таким образом инструментом осмысления роли технического прогресса в жизни человечества, личности, региона, страны. Первый завод-музей был создан в 1987 г. в Нижнем Тагиле, в структуре Нижнетагильского музея-заповедника горнозаводского дела Среднего

урала. В настоящее время на Урале создается индустриально-ландшафтный парк «Старый Невьянск» и музей-заповедник «Старый Невьянский завод». Здесь на базе музеефицированных производственных помещений XVII в. планируется воссоздать мастерские традиционных невянских ремесел, которые будут функционировать и как экспозиция, и как учебный комплекс, и как торговые лавки. Предполагается, что станет музеем первая атомная станция в мире — Обнинская (Московская обл.).

Одним из примеров комплексной музеефикации движимых и недвижимых объектов наследия может служить программа «Культура южнорусского порубежья на Великом шелковом пути», в которой в 1990-х гг. принимали участие музеи Ставропольского и Краснодарского краев с целью комплексного археологического, этнографического, лингвистического, естественно-географического исследования Северо-Кавказского региона. Предполагалось осуществить музеефикацию памятников, организовать центры возрождения народных промыслов, создать передвижную лабораторию по сбору фольклора, национальные этнографические музеи. К сожалению, программа не была реализована в полном объеме.

□ □ □

Уникальность конкретного села, города, региона в культуре России в настоящее время особо подчеркивается созданием музеев, посвященных конкретной личности или событию. Человеку как историческому персонажу уделяется самое пристальное внимание, и появление за последние годы в ряду краеведческих, исторических и даже художественных музеев большого количества музеев *мемориальных* отнюдь не случайно. Отношение к личности в современном обществе претерпело серьезные изменения, и поэтому биография зачастую становится важной или даже доминирующей составляющей музейных экспозиций.

Лидерами в области музеефикации мемориальных объектов являются на сегодняшний день республики Татарстан и Башкортостан. Здесь в 1990-х гг. один за другим создавались мемориальные музеи деятелей национальной культуры: музей татарских композиторов Н. Жиганова и С. Сайдашева в Казани, чувашского просветителя И. Яковлева в Тетюшском районе. В Чистопольском районе, в с. Кутмушкино, в 1993 г. был открыт историко-мемориальный и этнографический комплекс татарского писателя Гаяза Исхаки: воссозданы не только его усадьба, но и уголок татарской

деревни начала XX в. В с. Кокшамары (Звениговский район, Республика Марий Эл) планируется создание мемориального комплекса, посвященного уроженцам села композиторам Якову и Андрею Эшпаям. Музейный комплекс «Родина Михаила Сеспеля» создается в с. Шихазаны (Чувашия), причем проект реализуется при поддержке президента республики. Уникальный прижизненный дом-музей художника В. А. Игошева открыт в 2002 г. в Ханты-Мансийске.

Хабаровский краевой краеведческий музей одним из первых создал экспозицию, построенную на освещении ушедшей эпохи через призму частной биографии и названную «Эпоха в лицах». Эта экспозиция основывается на материалах архива семьи Матвеевых и рассказывает о важнейших событиях в культурной жизни Дальнего Востока. Новая экспозиция Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника в центр тематических экспозиционных комплексов поставила человека: обращение к конкретной личности стало основой исторического повествования.



В последнее время достаточно отчетливо прослеживается определенная тенденция: музеефикация образа жизни, уникальности и самобытности каждого региона страны стала яркой приметой современной музейной деятельности. В 1990-е гг. крупнейшие национальные музеи России были вынуждены пересмотреть политику комплектования, формы экспозиционной и выставочной работы. И в значительной мере это произошло в связи с активизацией жизни общества, с его стремлением к самоидентификации.

Сегодня особо важное значение в жизни страны приобретает постоянная экспозиция Государственного исторического музея, после многолетней реконструкции вновь открывшего свои залы для посетителей. Как свидетельствуют данные проводимых опросов, многие приходят сюда не только ради знакомства с музейными экспонатами, но в первую очередь для того чтобы получить объективное представление об истории своей страны. Причем в настоящее время наибольший интерес у публики вызывают именно концептуальные выставки и экспозиции.

Проведенный Национальным музеем Республики Коми социологический опрос показал, что наибольший интерес у посетивших его людей разного возраста вызывают народная культура и традиции. В ответ на этот своеобразный запрос в отделе этнографии была создана новая экспозиция под названием «Традиционная культура народа коми в об-

рядах жизненного цикла». Национальный музей Республики Татарстан способствует формированию культурной политики, которая учитывала бы интересы представителей всех народов, населяющих республику, и стремилась бы к возрождению и сохранению их национальных культур. Этот музей объединяет 85 «малых» музеев, которые посвящены наиболее значительным деятелям как татарской культуры, так и культуры русской, белорусской, чешской и чувашской.

Ростовский областной музей краеведения — культурный центр другого многонационального региона, известного своим многовековым опытом бесконфликтного проживания на одной территории людей разных национальностей (ныне здесь проживают представители около 140 национальностей) и конфессиональной принадлежности. Музеем разработана долгосрочная программа «Дон — наш общий дом», направленная на пропаганду духовного наследия края и имеющая своей целью поддержание межнационального согласия в регионе. Вот уже четвертый год не уменьшается поток посетителей в Красноярском краеведческом музее, который не только открыл новую экспозицию, но и предложил жителям края новый взгляд на свою историю, пригласив их тем самым к непростоному, серьезному и плодотворному диалогу.

В 1992 г. был воссоздан Ингушский музей краеведения, в котором вновь началось изучение материальной и духовной культуры и истории ингушей. Пермский областной краеведческий музей является в настоящее время центром возрождения культур народов Прикамья. Музей принял участие в выполнении Целевой комплексной программы поддержки развития национальных культур народов Прикамья.

Если музеи центральные (в последние годы они переименовываются в национальные) развиваются как полукультурные объединения, то региональные музеи существуют преимущественно как монокультурные центры. Музеи провинциальной России пересматривают приоритетные направления работы, разрабатывают новые самостоятельные проекты, активно включаются в государственные программы, становятся все более значимым элементом социокультурной жизни своего района.

Процесс создания и интенсивного развития музеев различных городов и поселений, организация в их рамках отделов, посвященных «местному культурному наследию», разворачивается повсеместно. В социальных и психологических аспектах этого своеобразного бума попытались разобратся музейеведы, в числе основных отметившие следующие его особенности:

- 1) инициаторами и создателями музеев являются в основном местные жители;
- 2) экспонаты, поскольку они несут значительную смысловую и символическую нагрузку как объекты, свидетельствующие о самобытности создателей подобных музеев, воспринимаются уже не просто в качестве предметов как таковых;
- 3) образуемые комплексы, коллекции становятся своеобразными историческими документами, имеющими непосредственное отношение к конкретному месту, к определенной территории, к ее культуре, истории, а также к окружающей ее среде.

Для местных жителей музей одновременно является архивом и учебным пособием и в то же время — элементом их повседневной жизни. Именно благодаря этому он становится неким островом стабильности, местом, способствующим зарождению патриотических чувств, формированию ощущения причастности к истории своего народа, своей страны.

Поиском своего места в социокультурном пространстве региона заняты ныне многие провинциальные (городские и сельские) музеи, которым небезразлична судьба как родного края, так и современного человека, приходящего в их залы. И подобную ситуацию можно считать характерной приметой сегодняшней жизни российских музеев.



Важной характеристикой современного развития музейной сети стало стремление к этнизации систем образования и учреждений культуры. Вопросы межэтнического порядка актуализируют проблемы сохранения культурного наследия этносов, музеефикации историко-культурной среды, налаживания межкультурного диалога.

На сегодня музеями страны накоплен определенный опыт в решении обозначенных проблем музейными средствами. Закономерно появление специальных музеев, посвященных местным народностям. За последние годы таковыми стали интереснейшие Музей этнографии малочисленных народностей Приамурья в г. Тынды, Музей истории Амурского казачества в с. Черняево, Этнографический музей народов Забайкалья в г. Улан-Удэ, почти забытый ныне тип музея — Музей дружбы народов в с. Ципья Балтасинского района (Татарстан). Хантыйский историко-этнографический музей с сельскохозяйственным профилем под открытым

небом был создан в г. Лянторе с целью сбора и сохранения памятников материальной и духовной культуры хантов на месте стойбища семьи пимских хантов. В пос. Лазаревское Краснодарского края с недавнего времени функционирует Этнографический музей шапсугов. В Саранске приступили к созданию Музея мордовской культуры.

На волне увлечения идеей сохранения культурной и национальной идентичности возникают разнообразные культурные центры. Так, определенным симбиозом музея, школы, библиотеки, дома культуры стали Школа-музей в с. Лядины Архангельской обл., Библиотека-музей в с. Овсянка Красноярского края. Национальные культурные центры настойчиво поднимают вопросы культурного обустройства, сохранения традиций. При музее-заповеднике «Старая Сарепта» (Волгоградская обл.) функционируют центры немецкой, татарской, украинской, калмыцкой культуры, экспериментальная немецкая библиотека. С 1994 г. при средней школе № 23 в г. Сыктывкаре действует культурно-национальный центр: открыты кабинет коми литературы, кабинет-музей, представляющий интерьер старинной избы коми с национальными предметами быта, выставочный зал-галерея. В 1996 г. в Невьянске создан культурный центр «Невьянское наследие», куда на правах ассоциированного члена вошел Невьянский историко-краеведческий музей.

Сибирский культурный центр в Омске соединяет в своей деятельности функции музея (собираение и хранение уникальных этнографических коллекций и предметов народного и декоративно-прикладного искусства, а также нематериальных форм культурного наследия: образцов песенного народного творчества, записей традиций и обрядов), ремесленного центра и фольклорно-этнографического ансамбля-лаборатории.

Вряд ли в ближайшее время следует ожидать ослабления этноцентрических тенденций, поскольку на этой волне многие регионы и музеи восстанавливают забытые связи, формируют интересные собрания, организуют яркие выставки и экспозиции. Лежащие в основании этих процессов идеи в большинстве регионов мира помогают музеям выжить и обрести собственное лицо.



Социальная роль музеев в обществе значительно возросла, что подтверждается как увеличением количества музеев во всем мире, так и повышением к ним интереса со стороны общества. Музей становится активным участни-

ком современных культурных, национальных и политических процессов. В современном обществе музей является практически единственным учреждением, способным удержать в своих стенах память о прошлом, сохранить культурное наследие, противостоять негативным последствиям глобализации и унификации жизни. Именно музеи остаются сегодня хранилищами свидетельств национальной самобытности и, следовательно, встают перед необходимостью адекватного распоряжения этим огромным наследием.

Литература

Музейное дело в СССР. М., 1985.

Музей и власть: В 2-х т. М., 1991.

Равикович Д. А. Формирование государственной музейной сети (1917 – первая половина 1960-х гг.). М., 1988.

Российская музейная энциклопедия: В 2-х т. М., 2001.

Современная историография и проблемы содержания исторических экспозиций музеев. М., 2002.



Государственная Третьяковская галерея в Москве



Антропологическая выставка 1879 г. в Москве



Музей прикладных знаний. Электротехническая выставка в Соляном городке.
Гравюра, посл. треть XIX в.



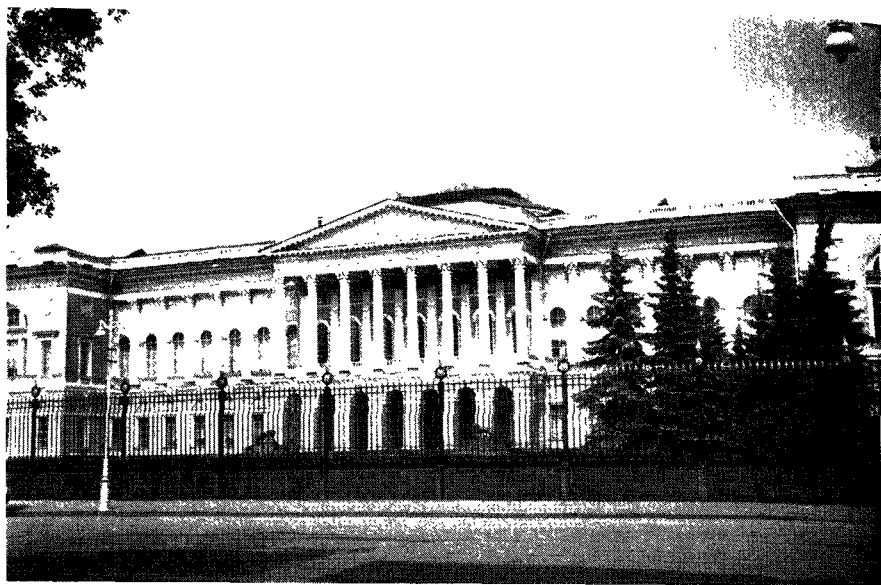
Залы Саратовского Радищевского музея. Фото 1900-х гг.



Выставка Императорской Археологической комиссии в Петербурге, 1913 г.
Дюены из Ольвии и Керчи



Музей бытового быта 40-х годов XIX века в Москве. Путеводитель 1920 г.г.



Государственный Русский музей в Петербурге



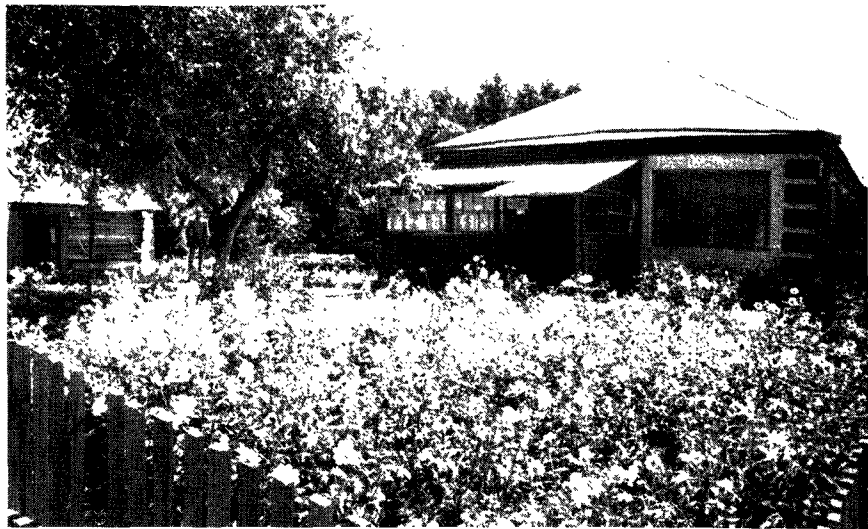
Музей заповедник «Горки Ленинские», Московская обл.



Музей усадьба «Архангельское». Выездные ворота



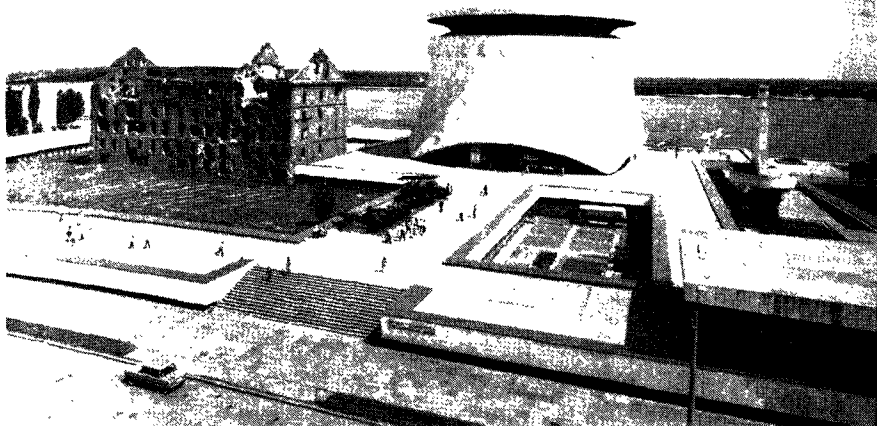
Музей деревянного зодчества и народного искусства в Архангельске



Дом-музей В. М. Шукшина в с. Сроски, Алтайский край



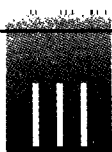
Музей народоведения в Москве. Фрагмент экспозиции. Фото 1938 г.



Вид на панораму «Сталинградская битва» и дом Павлова в Волгограде



Музей космонавтики в Москве



Глава 1

Научно-фондовая работа музеев: комплектование и учет

Коренные изменения, произошедшие за последние десятилетия в общественно-политическом и экономическом устройстве страны, инициировали принципиально новые подходы к определению целей и задач, стоящих перед российскими музеями. Специалисты отмечают общую тенденцию — переход от модели музея-акцептора (т. е. живущего только за счет средств, получаемых извне) к музею-генератору ресурсов. Музеи стали гораздо больше заботиться о своих посетителях и других пользователях, которые обращаются к ним не только и не всегда для того, чтобы чему-то научиться. Кроме потребности в той или иной информации, ими движет также стремление к жизненному разнообразию, новым впечатлениям и переживаниям.

Современные реалии требуют от музеев существенного расширения сферы своего влияния на окружающую действительность, действенной реализации своего мощного потенциала в науке, образовании, воспитании, сфере досуга. Естественно, что все это не может не сказываться на одной из основных форм деятельности музеев — научно-фондовой работе. В связи с современными веяниями меняется структура музеев: наряду с традиционными в них появляются новые подразделения, целью которых становится информационная коммуникация, возникают новые организационные структуры — отделы информации, маркетинга, рекламы и др.

Пытаясь привлечь посетителей и используя новые технологии, музей вступает в прямую конкуренцию с другими формами проведения свободного времени. В этом процессе стимуляции интереса к музею самое непосредственное участие сегодня принимают сотрудники научно-фондовых отделов, осознавшие, что в условиях современной конкуренции досугово-образовательных учреждений качество коллекций

само по себе не может служить гарантией успеха музея. Необходимы разнообразные формы интерпретации и презентации этого потенциала.

Временные фондовые выставки (необычные экспонаты или коллекция из фондов), беседы о мире культуры (предметы из фондов), презентации частных коллекций, посещения запасников музея, мастерских и лабораторий консервации и реставрации музейных предметов; выставки, посвященные работе фондового отдела (как она организована и зачем осуществляется), проведение особых дней, когда посетитель может взять в руки экспонат и самостоятельно его изучить; конкурсы на «разгадывание» самого загадочного и малоисследованного предмета, акции «Усынови экспонат» (спонсорская поддержка реставрации и консервации отдельных экспонатов), создание электронных каталогов, справочников, размещение разнообразной информации о музейных собраниях в Интернете и многое другое — такие формы привлечения посетителя находятся сегодня в арсенале многих российских музеев.

Фонды музея складываются исторически, а взгляды на миссию музея в целом, его задачи и профиль постепенно изменяются. Но как бы ни формулировалась сегодня миссия любого музея, неизменной в ней остается суть его деятельности: обогащать, изучать и сохранять свои коллекции, используя их, всячески способствовать научным открытиям, пониманию мира культуры, ответственному отношению к нему и наслаждению от общения с ним.

В данном разделе учебного пособия рассматриваются следующие направления научно-фондовой работы: научная организация, комплектование, учет и изучение музейных фондов, научно-справочный аппарат музейных фондов. Отдельный подраздел посвящен музейному законодательству, непосредственно выходящему на научно-фондовую работу. Вопросы хранения, консервации, реставрации и специального фондового оборудования представляют целую самостоятельную область музейного знания и в рамках ограниченного объема учебного пособия не могут стать предметом специального рассмотрения.

Основой для написания раздела послужили изданные законодательные акты, положения, инструкции и рекомендации по музейному делу, а также научные исследования и методические разработки специалистов-музееведов, представляющих научно-исследовательские институты, научно-методические центры и ведущие музеи страны, часть которых указана в библиографии.

Музейное законодательство об основных аспектах научно-фондовой работы

Научно-фондовая работа музея опирается в законодательном плане на ряд законодательных актов и других нормативных документов по упорядочению нормативно-правовой базы Музейного фонда Российской Федерации, регламентирующих вопросы учета, сохранности и использования культурных ценностей.

Основные принципы культурной политики государства определены в Законе Российской Федерации «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 9 октября 1992 г. Общероссийский музейный фонд провозглашен национальным культурным достоянием наряду с библиотечным, архивным, кино-, фото-, фонофондами. Целостность, порядок сохранения, функционирования и развитие этих фондов обеспечивается государством.

Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26 мая 1996 г. регламентирует государственное регулирование музейной сферы, правовое положение музеев, порядок их организации и ликвидации, основные организационные принципы формирования и государственного учета Музейного фонда РФ, обеспечение его сохранности и использования.

Закон допускает *различные формы собственности* на музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда РФ: *государственную, муниципальную, частную* или иную в зависимости от статуса музея и источников финансирования. Исходя из этого, в состав Музейного фонда РФ вводятся *государственная и негосударственная части*. В Законе подчеркивается необходимость обеспечения для всех граждан свободного доступа к материалам Музейного фонда РФ.

В основе формирования, государственного учета и управления Музейным фондом страны заложен *принцип централизации*. Вопросы включения музейных предметов и музейных коллекций в состав Музейного фонда, экспертизы их историко-культурной ценности, регистрации в Государственном каталоге Музейного фонда, управления Музейным фондом и государственный контроль за его состоянием относятся к прерогативе Министерства культуры Российской Федерации.

Музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав государственной части Музейного Фонда РФ, закрепляются за государственными музеями и иными

государственными учреждениями на правах оперативного управления, которое они осуществляют в процессе своей деятельности: обеспечивают физическую сохранность и безопасность музейных предметов и музейных коллекций, создают условия для их использования, для ведения учетной документации.

Для того чтобы Закон заработал, нужен еще ряд подзаконных актов. Более детальная разработка и разъяснения некоторых статей Закона даны в нормативных актах, утвержденных Правительством РФ от 12 февраля 1998 г.: Положении о Музейном фонде РФ, Положении о Государственном каталоге Музейного фонда РФ и Положении о лицензировании деятельности музеев РФ. Так, например, в Положении о Музейном фонде РФ предусматривается введение единых правил учета и форм учетной документации для музейных предметов и музейных коллекций всего Музейного фонда РФ (п. 13). В Положении о Государственном каталоге Музейного фонда РФ определен порядок создания и ведения каталога, который представляет собой электронную базу данных, содержащую основные сведения о каждом музейном предмете и каждой музейной коллекции, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации (п. 2). Ведение каталога осуществляется на основе учетной документации музеев и других организаций и лиц, в управлении или пользовании которых находятся музейные ценности.

Закон Российской Федерации «О вывозе и ввозе культурных ценностей» от 15 апреля 1993 г. берет под защиту государства независимо от формы собственности культурные ценности, находящиеся на территории РФ и не подлежащие вывозу (в любых целях) без принятия обязательств их обратного ввоза. В законе дано определение предметов, представляющих культурную ценность, и коллекции культурных ценностей (ст. 5, 6, 7). В развитие Закона вышло «Положение о проведении экспертизы и контроля за вывозом культурных ценностей» от 27 апреля 2001 г. Согласно ему, экспертизу должны осуществлять уполномоченные Министерством культуры РФ специалисты музеев, библиотек, реставрационных и научно-исследовательских организаций.

За последнее десятилетие (1991–2001 гг.) вышел еще ряд важных для научно-фондового направления деятельности музеев законов, указов, положений, постановлений, циркуляров, содержащих дополнительную информацию по учету, хранению и использованию музейных ценностей (см. сб.: Законодательство Российской Федерации о культуре. М., 1999).

В музее должны соблюдаться определенный порядок ведения документации по фондам, правила по их каталогизации и хранению. На сегодня правила учета музейных предметов и музейных коллекций определяются следующими документами:

- Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР (М., 1984);
- Инструкция по учету и хранению музейных ценностей из драгоценных металлов и драгоценных камней, находящихся в государственных музеях СССР (М., 1987);
- Положение об Архивном фонде Российской Федерации от 17 марта 1994 г.;
- Правила работы государственных архивов СССР (М., 1984);
- ряд циркулярных писем Министерства культуры Российской Федерации: «О порядке приобретения музеями Российской Федерации предметов музейного значения» от 14.04.1999 г., «О порядке списания, передачи предметов из фондов музеев Российской Федерации» от 23.10.1995 г. и др.

Основным нормативным актом, регулирующим музейную фондовую деятельность является Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР, на основе которой реализуется единый порядок учета и хранения музейных предметов. Сегодня разрабатывается новая редакция этого документа, который действует уже почти 20 лет.

1.2

Научно-фондовая работа музеев

Научно-фондовая работа — самостоятельное направление музейной деятельности, основными целями которой являются формирование музейного собрания и создание оптимальных условий для его дальнейшего широкого общественного использования (сохранение, изучение, презентация). Музей осуществляет научно-фондовую работу на основе научной концепции. Концепция деятельности научно-фондового отдела является составной частью общей концепции развития музея; в ней определяются цели и задачи отдела, приоритетные направления работ, принципы научной



организации фонда, концептуальные основы комплектования, изучения и использования музейного собрания, которые базируются на государственном законодательстве о музеях и музейном фонде.

К основным задачам научно-фондовой работы относятся: научная организация фонда, выявление и отбор памятников музейного значения, их экспертиза, включение в музейное собрание, первичная атрибуция, всестороннее исследование музейных предметов и коллекций, документирование (фиксация) результатов работы в научно-поисковых, учетных, научно-информационных документах и справочниках, организация системы хранения, контроля за проведением консервационных и реставрационных работ и др.

Специфика научно-фондовой работы определяется тем, что это направление музейной деятельности в основе своей во многом регламентируется нормативными документами, в которых определяются порядок и правила учета, инвентаризации, хранения, использования музейных ценностей, вводятся единые для всех музеев РФ формы (стандарты) учета и хранения, методика их ведения и т. д. Принятая формализация научно-фондовой работы позволяет системно рассматривать Музейный фонд страны и нацелена на создание Единого каталога музейных фондов РФ.

Научная организация музейных фондов. Научная организация музейных фондов — это деятельность сотрудников фондового отдела по разработке состава и структуры фонда в целом, его классификации и систематизации по типам и видам источников, фондам хранения, распределению всех поступающих в музей материалов в соответствующие подразделения в процессе учета и научной инвентаризации.

Основными единицами учета и хранения являются: музейное собрание, музейный фонд, музейная коллекция, музейный предмет. Для всех типов источников принято учетное понятие «единица хранения».

Музейное собрание — это научно организованная в соответствии с принятыми стандартами учета, хранения, изучения совокупность музейных предметов, научно-вспомогательных материалов и средств научно-информационного обеспечения, хранящихся в музее. В состав собрания входят фонды, библиотека и архив музея.

Музейные фонды — это совокупность всех материалов, поступивших на материальное хранение в музей в соответствии с принятыми правилами (инструкциями). Фонды музея складываются исторически в ходе реализации музеем

одной из основных социальных функций — функции документирования. Общепринятым является деление фондов на две основные группы: *основной фонд музейных предметов* и *фонд научно-вспомогательных материалов*. Определяющую роль в музейных фондах играют музейные предметы, относящиеся к разным типам источников, соотношение которых зависит от специфики музея и его профиля.

Музейная коллекция — это научно-организованная, систематизированная совокупность музейных предметов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющая научную, историческую, художественную, мемориальную или иную культурную ценность как единое целое. Информационная ценность музейной коллекции выше, чем ценность простой суммы информации, носителями которой являются отдельно взятые музейные предметы. В музеях историко-краеведческого профиля, как правило, выделяются систематические (организованные по типам, видам и разновидностям музейных предметов), тематические (организованные из различных типов источников по определенной теме), мемориальные (организованные из различных типов источников, связанных с определенным историческим событием или лицом), персональные (организованные из различных типов источников, содержащих информацию об определенном лице) коллекции. К систематическим относятся также коллекции, формируемые по профильным научным дисциплинам: нумизматике, фалеристике (ордена, медали, знаки), бонистике (бумажные денежные знаки), филателии (знаки почтовой оплаты), геральдике, сфрагистике (печати), археологии, этнографии и др.

Наряду с коллекциями, образованными по названным принципам классификации, в собрание музея могут входить в качестве структурных единиц коллекции, которые были скомплектованы экспедициями, и коллекции личного происхождения.

Целостность комплексной коллекции в условиях соблюдения правил раздельного хранения источников, относящихся к разным типам в соответствии с материальной основой носителя информации, сохраняется в учетной документации (актах приема, описях, главной инвентарной книге) и в картотеках благодаря использованию системы отсылок.

Состав музейных фондов — это схема распределения их на ряд фондов в соответствии со значением для науки и культуры в целом и для работы конкретного музея в частности. Кроме разделения на основной фонд музейных предме-

тов и фонд научно-вспомогательных материалов, выделяются следующие фонды: *временного хранения, архивный, библиотечный* и некоторые др., а в музеях естественно-научного профиля — *фонд сырьевых научных материалов*.

Основной фонд — это ядро музейного собрания, включающее подлинные памятники материальной и духовной культуры — музейные предметы, входящие в состав Музейного фонда страны. *Внутри основного фонда выделяется коллекционный фонд — особо ценная часть музейных предметов*. К таковым могут быть отнесены отдельные музейные предметы, коллекции или комплексы различных по типу источников, критерием ценности которых служат уникальность, информативность (научная, историческая, художественная ценность), мемориальность, аттрактивность и ряд других признаков, ставящих их в ряд предметов, отнесенных российским законодательством к особо ценным объектам культурного наследия Российской Федерации. К основному музейному фонду относятся также *обменный и дублетный фонды*, создающиеся в целях выделения непрофильных и дублетных предметов. Их назначение — облегчить обмен музейными предметами между музеями.

Принадлежность предметов к коллекционному, обменному или дублетному фондам может быть обозначена или посредством выделения их в отдельные хранительские группы, или при помощи учета — путем составления списков, карточек, фиксации сведений в основных учетных документах и научно-справочных картотеках. Предметы из драгоценных металлов и ценных камней, в состав которых могут быть включены вещевые предметы, письменные и изобразительные источники, организуются в особый фонд драгметаллов и подлежат специальному учету и особому режиму хранения (сейфовое хранение).

Научно-вспомогательный фонд — это совокупность предметов и материалов, выполняющих вспомогательную функцию при изучении и использовании музейных предметов основного фонда. К ней относятся: муляжи, копии, научные реконструкции, схемы, карты, таблицы, составляемые специалистами для экспозиционных или иных целей.

Фонд материалов временного хранения — это совокупность предметов музейного значения, которые передаются музею их владельцами для экспонирования на выставках и других целей на условиях возвращения предметов в установленные в акте приема сроки.

Архивные фонды (документальный фонд) — это исторически сложившаяся в результате деятельности учре-

ждения, организации или частных лиц совокупность документальных материалов. В соответствии с российским законодательством музейные архивные фонды входят также в состав государственной части Архивного фонда Российской Федерации. Кроме этого, формируется научный архив музея (документы об истории музея, концепции, планы, отчеты о научных экспедициях и о работе музейных подразделений, научные и методические разработки сотрудников, основная учетная документация и т. д.).

Библиотечный фонд может включать специализированный и научный фонды. К специализированному фонду относятся редкие издания, рукописные книги, коллекции автографов, книг, обладающих статусом музейного предмета (памятник эпохи, документальное свидетельство истории, мемориальная книга и т. п.), собрания личных библиотек видных политиков, деятелей науки, искусства и т. д. К научному фонду относятся издания, предназначенные для обеспечения научной деятельности сотрудников музея (научные труды, периодика, энциклопедии, определители, словари, справочники и т. д.).

Структура основного фонда музея строится путем классификации, верхним уровнем которой является классификация по типам источников. К основным типам музейных источников относятся: *вещественные* (вещевой фонд), *письменные* (документальный фонд), *изобразительные источники*.

Принцип классификации предметов внутри типа источника специфичен для каждого типа и в значительной степени связан с его физическими свойствами, что важно для организации хранения. Структуру фонда каждого отдельного типа источника определяют составляющие его музейные коллекции.

Последующими уровнями классификации может быть территориальный признак, время, материал, способ производства, техника изготовления, назначение, авторство, школа, социальная принадлежность и т. д.

Вещественные источники (вещевой фонд) группируются в коллекции в первую очередь по основному виду материала (дерево, металл, стекло, керамика, ткань, кость, камень, кожа, пластмасса и др.) и функциональному назначению (жилище, орудия труда, утварь, одежда и пр.).

Письменные источники делятся на крупные коллекции по хронологическому и тематическому признакам: летописи, акты, нормативные документы, статистические материалы, политические сочинения и публицистика, периоди-

ка, документы личного происхождения (мемуары, дневники, переписка) и др. Особо выделяются коллекции редких (рукописных и старопечатных), мемориальных книг и книг с автографами. В основе классификации может также лежать техника передачи информации (рукописная, старопечатная, печатная и др.), место происхождения (документы учреждений, организаций, предприятий и личные документы), виды изданий (книги, журналы, газеты, листовки) и др.

Коллекция *изобразительных источников* может быть разделена на коллекцию *иконических изображений* (произведения изобразительного искусства, плакаты, современная полиграфия, фотографии) и коллекцию *схематических изображений* (карты, атласы, глобусы, планы, чертежи). Так классифицированы источники в художественных музеях. В музеях историко-краеведческого профиля кино-, фото-, фономатериалы могут выделяться в самостоятельные фонды, коллекция схематических изображений в силу содержащейся в них письменной информации может быть также отнесена к фонду документов.

В основе дальнейшей классификации произведений изобразительного искусства лежит вид искусства: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство и др. Дальнейшая классификация может производиться по материалу, технике исполнения, авторству, школам, хронологии и т. д.

Коллекция схематических изображений классифицируется по территориям, времени, технике изготовления, сохранению.

Классификация кино-, фото-, фоноисточников предполагает деление по виду (фотографии, киноматериалы, фонозаписи), а в дальнейшем — по материалу носителя информации (дагерротипы, негативы, позитивы, киноплёнка, восковые валики, магнитная лента, грампластинки, дискеты), хронологии, тематике, авторской принадлежности и т. д.

С целью дальнейшего совершенствования научной организации фондов и выработки стратегии комплектования в музее составляется схема научной организации музейного собрания по фондам и коллекциям основного фонда, осуществляется их систематизация. В схеме могут быть указаны и будущие (перспективные) коллекции.

Система фондов и коллекций определяется каждым музеем с учетом его профиля, состава и количества источников, наличия фондохранилищ. По правилам раздельного хранения различных типов источников, утвержденным Инструкцией по учету и хранению музейных ценностей, му-

зейные предметы группируются по отдельным *хранительским группам (фондам хранения)*. Информация о составе фондов и коллекций как единого целого отражается в основной учетной документации (актах приема, описях, книге поступлений) и в учетных и научно-справочных картотеках через систему отсылок.

Научное комплектование фондов музея. Комплектование представляет собой теоретическую и практическую деятельность музеев, направленную на выявление, сбор и научную организацию музейных предметов, в результате которой возникает собрание памятников материальной культуры. Этим термином обозначается также работа, направленная на фиксацию сведений о духовной стороне жизни людей, так называемого «неосязаемого (нематериального) достояния» человечества, т. е. об образе жизни разных слоев населения, их представлениях об устройстве мира и места в нем человека, их знаниях, умениях, обрядах, обычаях, художественном творчестве. Собрание памятников и собранная информация составляют основу для изучения жизни общества и реализации ведущих направлений музейной работы: исследовательской, экспозиционно-выставочной, образовательно-воспитательной.

Главной целью комплектования является документирование исторической действительности. Это означает, что через предметы музейного значения и зафиксированную информацию о «нематериальной стороне» человеческой культуры в ходе этой деятельности в музейном собрании должна создаваться сравнительно объективная картина жизни общества и природы на определенном историческом этапе их развития. Главная цель комплектования реализуется в конкретных задачах, основными из которых являются:

- выявление в окружающей действительности подлинных памятников истории, культуры и природы, с наибольшей убедительностью отражающих происходящие или происходившие явления и процессы;
- приобретение их в собрание музея и формирование благодаря этому источниковой базы для музейной деятельности и профильных наук;
- научная организация музейных предметов, включение их в информационный банк данных;
- сохранение культурных и природных ценностей и создание условий для их использования в интересах общества.

Комплектование является основным направлением деятельности любого музея. Это объясняется тем, что в его ходе происходит формирование собрания памятников культуры, являющегося главным признаком музея вообще, основным условием его существования, фундаментом, на котором стоит и развивается музей. Кроме того, в процессе комплектования реализуется основная социальная функция музея — функция документирования общественного развития, отвечающая потребностям экономического, научного и культурного характера. Этот вид музейной деятельности важен также и потому, что позволяет сохранить историко-культурный и социальный опыт человечества, предметно закрепить память о нем.

Комплектование является исследовательской работой, относящейся к области источниковедения. Это обусловлено тем, что в процессе комплектования происходит то, что составляет суть этой научной дисциплины: поиск, выявление и собирание разнообразных документов (письменных свидетельств, изобразительных материалов, предметов быта, аудио- и видеозаписей). Кроме того, в комплектование музейного фонда входит работа по первичной обработке памятников, включающая в себя определение памятника, его описание и классификацию.

Исторические музеи занимаются документированием закономерностей исторического процесса. Этнографические музеи комплектуют памятники, характеризующие этническую культуру. В сфере интересов художественных музеев лежит мир искусства, созданный человечеством. Для естественных музеев объектом комплектования являются различного рода явления и процессы, происходящие в природе. В то же время каждый музей, занимающийся документированием одной из сторон реальной действительности, определяет для себя тематику, в рамках которой он и комплектует свое собрание. Так, например, художественные музеи, основным объектом изучения которых является мир искусства, могут выбрать для комплектования своих фондов различные аспекты этой действительности. Одних будет интересовать возможность документирования развития русского искусства, других — искусства зарубежных стран, третьи обратят внимание на народное или профессиональное декоративно-прикладное искусство.

Тематика комплектования — величина достаточно изменчивая. Она меняется под воздействием изменений, происходящих в профильной музею научной дисциплине и при смене задач, которые обычно ставятся перед музеем. Зависи-

мость тематики комплектования от профильной науки объясняется тем, что комплектование всегда опиралось и опирается на результаты ее исследований. Музейные сотрудники определяют значимые факты, события и явления в истории и современном развитии общества, подлежащие документированию, исходя из основных положений профильной науки. Соответственно изменения, которые происходили и происходят в науке, — появление новых научных идей, школ, направлений, — самым непосредственным образом отражались и отражаются на тематике комплектования.

Она определяется также господствующей в стране идеологией. Это обусловлено тем, что музеи всегда служат интересам общества и выполняют его заказы.

Комплектование музейного фонда может проводиться по двум основным направлениям: систематическому и тематическому. При систематическом направлении осуществляется регулярное пополнение музейного собрания однотипными музейными предметами. Результатом такого комплектования являются типологические коллекции, отличающиеся полнотой и обстоятельностью. Они структурно отражают мир вещей и стоящие за ним дела и отношения людей.

Тематическое комплектование — это комплектование музейного фонда по одной, как правило, достаточно узкой теме. Для ее раскрытия используются различные источники: вещественные памятники, изобразительные, письменные, аудио-, видеоматериалы и т. д. Такое комплектование проводится при работе над экспозициями и выставками, а также в случае необходимости замены отдельных экспонатов экспозиций памятниками более значимыми в историческом плане. Кроме того, тематический метод применяется для собирания материалов для монографического показа какого-либо предпрятия или для характеристики отдельного известного лица. Результатом этой работы являются тематические коллекции, группирующие разнотипные предметы вокруг общественно значимых событий или тем.

Комплексное комплектование объединяет задачи систематического и тематического комплектования. Оно дает возможность проводить полноценное документирование той части социальной реальности, которой интересуется музей, создавать полноценные типологические коллекции и удовлетворять запросы экспозиционно-выставочной и образовательной деятельности.

Комплектование музейного фонда предполагает процесс выявления и отбора из реальной действительности памятников, имеющих музейное значение. Это могут быть

вещевые (вещественные), письменные, изобразительные, фото-, видео-, кино-, фонопамятники.

Отбор памятников — это решение вопроса о том, что из созданного людьми с наибольшей яркостью и полнотой отражает документируемую музеем реальную действительность. Эта работа достаточно сложна, ответственна и требует от музейного сотрудника хорошей профессиональной подготовки. Особенно сложно определять музейную ценность памятника, представляющего современную исследователю эпоху, когда историческая значимость событий, явлений, фактов не до конца ясна. Выявление и отбор памятников проводится по темам. В основе отбора лежит система критериев, основными из которых являются информативность, репрезентативность, коммуникативность, аттрактивность, экспрессивность¹.

Следует отметить, что обнаружить в реальной действительности предметы, отвечающие в равной степени всем этим требованиям, дело довольно сложное. Обычно памятник, который отбирается в музейный фонд, обладает одним-тремя свойствами, а если и обладает всеми, то они представлены в нем в разной пропорции. При этом первостепенное значение в превращении вещей или письменных документов в музейный предмет отводится их информативной ценности.

Наряду с этими общими критериями в музейной практике используются также частные критерии. Они обычно устанавливаются исходя из специфики конкретного музея, направления его деятельности, особенностей его собрания и отдельных коллекций, типа, вида или разновидности необходимых музею предметов. При комплектовании внимание может обращаться, например, на авторство вещи, материал, из которого она изготовлена, или технику ее изготовления, на сохранность предмета, его размеры, форму и т. п.

Наряду с критериями отбора в музейной практике существуют также и определенные правила, которым надо следовать в работе по комплектованию. Первое из них гласит: необходимо приобретать для музея не отдельные предметы, а комплексы взаимосвязанных друг с другом вещей, изобразительных материалов, письменных документов. Если, например, в музейный фонд приобретается корчага для приготовления пива, то необходимо вместе с ней приобрести корыто, в котором проращивается рожь или ячмень для изготовления солода, русельник, через который готовый солод спускается в другую корчагу или бочку, сосуды для хране-

¹ Подробнее об этом см. разд. 1, гл. 2 «Музейный предмет и его свойства».

ния пива и разливания их во время застолья. Желательно также отснять процесс варки пива на видео- или фотопленку и получить рецепт его изготовления. Если музей считает необходимым укомплектовать тематическую коллекцию, посвященную известному в области человеку, то необходимо приобретать не только документы, раскрывающие его научную или производственную деятельность, но и материалы (мемориальные вещи, фотографии, рисунки), дающие представления о его личности.

Комплексность предполагает также отбор в музейный фонд однотипных, но изготовленных в разное время вещей. Так, например, если комплектуются изделия такого крупного гончарного центра, как Гжель, то в музей по возможности не только приобретается весь ассортимент современных изделий мастеров этого центра, но и отыскиваются изделия, изготовленные там в XVIII, XIX, XX вв. Такой подход позволяет проследить развитие культуры во времени.

Второе правило рекомендует включать в музейное собрание в первую очередь памятники, которые в нем отсутствуют. При этом сотрудники музея должны постоянно заниматься поисками такого рода вещей, так как включение их в собрание делает его более полным и репрезентативным.

Третье правило говорит о том, что музей должен приобретать также «массовые» вещи, типичные для той или иной эпохи. Они интересны прежде всего тем, что, собранные вместе, дают возможность ощутить аромат времени. Ориентируясь в комплектовании на массовые, типичные вещи, музей не должен отказываться и от предметов уникальных, показывающих высокий уровень мастерства и яркую индивидуальность людей, их создавших.

Следующее очень важное правило гласит, что отбор памятников — документов эпохи — должен сопровождаться сбором подробных сведений о каждом из них, а также о среде их бытования (легенды). Это необходимо сделать потому, что любой предмет музейного значения создается и функционирует в тесном взаимодействии с породившей его средой, и только узнав ее, можно понять музейную значимость этого предмета, прочесть закодированную в нем информацию. Недооценка этой работы, проявление в ней небрежности или непрофессионализма могут нанести ущерб информативности экспоната, обесценить его источниковедческий и экспозиционно-выставочный потенциал. Легенды к приобретаемым в музейный фонд памятникам составляются из сведений, полученных непосредственно от их владельцев, и информации, появляющейся в результате непосредственных наблюдений

собирателей. Каждая из них должна включать максимум сведений, раскрывающих «жизнь вещи» до ее включения в музейный фонд. Прежде всего в легенду должны быть включены точные названия предмета и его отдельных частей, которые общеприняты в русском языке, и местное (локальное, диалектное) его название. Вся терминология записывается на языке народа-носителя и в русской транскрипции. Во-вторых, легенда должна содержать блок сведений, относящихся к созданию памятника: а) автор (мастер, изготовитель) с указанием фамилии, имени, отчества, прозвища, если таковое имелось, года рождения и смерти, профессии; если речь идет о предмете массового производства, то необходимы сведения о предприятии, на котором он был произведен; б) место и время его изготовления; в) материал, из которого предмет изготовлен, и техника его изготовления. В-третьих, легенда должна содержать подробную информацию о назначении предмета и его бытовании. При этом необходимо указать утилитарные и символические функции предмета, этническую, социальную и конкретно-историческую среду его бытования. Естественно, что в легенду необходимо включить подробные сведения о владельце экспоната.

Формы комплектования представляют собой определенные действия, в ходе которых в музейный фонд приобретаются предметы музейного значения. Это экспедиции, научные командировки и приобретение предметов непосредственно от организаций и частных лиц, на выставках, аукционах и в антикварных салонах, обмен коллекциями между музеями и т. п.

Экспедиция — это выезд сотрудников музея к выбранным для документирования жизненным объектам. Она предполагает сравнительно длительное, не менее тридцати дней, пребывание на исследуемой территории и, как правило, довольно большое количество участников. Экспедиции готовятся и проводятся по специально разработанным методикам в соответствии с планируемой тематикой и профилем музея. Они могут быть историко-бытовыми, этнографическими, археологическими, археографическими, фольклорными, экологическими, геологическими, ботаническими и т. п.

Обследования, проводимые экспедицией, бывают *кустовые* и *маршрутные*. Кустовое обследование — это постоянное пребывание сотрудников музея на так называемом «базовом объекте», т. е. в крупном населенном пункте, где происходит основная работа по выявлению и отбору предметов музейного значения, а также работа по сбору материала информационного характера. При этом участники экспеди-

ции совершают кратковременные выезды в окружающие поселения для проверки и уточнения собранных данных и для сбора вещей, не находящихся в базовом центре. При маршрутном способе работы экспедиция перемещается по определенному линейному маршруту, обследуя каждый намеченный объект не более двух-трех дней.

Работа любой экспедиции предполагает не только комплектование музейного фонда памятниками культуры и сбор конкретных сведений о приобретаемых вещах, но и сбор более широкой информации о реальной действительности, являющейся объектом исследовательской и экспозиционно-выставочной деятельности музея. Такие исследования в экспедиции ведутся методом *наблюдения, опроса (анкетирования или интервью)*.

Наблюдение — это метод сбора информации, основанный на непосредственном контакте исследователя и объекта исследования. Музейный работник, находясь на изучаемой территории, наблюдает и фиксирует все интересующие его явления культуры. При этом он может быть как сторонним наблюдателем событий (простое наблюдение), так и активно включенным в деятельность изучаемого населения (включенное наблюдение).

Опрос является основным методом сбора первичной информации. Он предполагает или личную беседу исследователя и *респондента* (информанта, информатора), или происходит без их контакта.

Личная беседа исследователя и опрашиваемого называется *интервью*. Оно может быть *формализованным*, т.е. проходящим по заранее составленному вопроснику, и *открытым*, при котором темы беседы определяются заранее, но разговор происходит достаточно свободно, без заранее подготовленных вопросов. Во время экспедиций чаще всего используется полужформализованный метод интервью, при котором исследователь в ходе беседы может пользоваться вопросником, но не подчиняется ему жестко, разрешая себе вести свободную беседу с интервьюируемым человеком. Во время беседы с информантом обычно проводится магнитофонная запись. Качество опроса зависит от его программы и продуманности вопросника, а также от умения исследователя вступить в контакт с респондентом, понять и раскрыть его возможности как источника информации.

Опрос в форме *анкетирования* осуществляется без непосредственного контакта исследователя и респондента с помощью специально подготовленной анкеты. Во время экспедиции подготовленные заранее анкеты раздаются

среди населения, а к концу экспедиции они собираются для изучения.

Во время экспедиции проводится также фотофиксация материальных объектов, их кино- и видеосъемка, а также звукозапись (фонозапись). Особенно важен кино- и видеоматериал, который представляет собой динамически оформленную звуковую и визуальную информацию об изучаемом музеем фрагменте реальной действительности, т. е. ту информацию, которую не могут дать обладающие статичностью музейный предмет или фотография.

Все материалы, собранные во время экспедиции, фиксируются в так называемых *полевых документах*: в *полевой описи* и *полевом дневнике*.

Полевая опись представляет собой документ, в котором фиксируются сведения о приобретенных для музея памятниках, отснятых фотокадрах и кино/видеоматериалах. В полевую опись приобретаемых предметов музейного значения полагается записывать общепринятое и местное названия памятника, дату и место его обнаружения (полный почтовый адрес), фамилию владельца с указанием его имени, отчества, года и места рождения, включать его краткое описание с точными размерами и записывать собранную в полевых условиях легенду о вещи. В описи фотокадров фиксируются место и время съемки, наименования объекта съемки, сюжета, действия, человека или группы людей, запечатленных на пленке. В полевой описи кино/видеоматериалов также фиксируется время съемки и ее место (полный почтовый адрес), а также подробные сведения о происходящих событиях. Если, например, проводятся съемки праздника, то дается его местное название, рассказывается об его организаторах и участниках, дается информация о том, насколько он традиционен для данной местности, как часто он проводится и т. д.

Полевой дневник представляет собой запись о ходе работы экспедиции: ее маршрут, населенные пункты, обследуемые во время экспедиции, а также все сведения, полученные в ходе работы у информаторов, итоги наблюдений участников экспедиции, описания событий, происходивших во время работы экспедиции. Однако для фиксации информации можно использовать и специальные тетради, записывая в дневник только моменты, связанные с организацией и ходом работы экспедиции. Собранные сведения заносятся в дневник или особую тетрадь обязательно с указанием фамилии, имени, отчества информанта, его года и места рождения, профессии, семейного положения. На приобре-

таемые у владельцев предметы составляют акты приема, где полностью указываются адреса, цена покупки и ставится подпись владельца.

Экспедиции являются наиболее эффективной формой комплектования музейного фонда, так как в результате их проведения в музей поступает достаточно большое количество взаимосвязанных, хорошо аннотированных предметов, более или менее объективно отражающих документируемое музеем явление культуры. Экспедиционная работа обычно организуется в целях систематического комплектования музейного фонда, в ходе ее создаются типологические коллекции.

Научные командировки — это краткосрочные поездки на предприятия, в учреждения, к лицам, готовым передать музею личные архивы или комплексы вещей, принадлежавших известному человеку. Основной целью научных командировок является комплектование тематических коллекций, а также выявление и отбор экспонатов для выставок и экспозиций. В таких поездках информационное комплектование, аналогичное тому, которое имеет место во время экспедиций, не проводится, собираются лишь сведения, необходимые для характеристики приобретаемого предмета музейного значения.

Приобретение памятников через корреспондентскую сеть на местах — одна из наиболее традиционных форм комплектования музейных коллекций. Она была известна еще во второй половине XIX в., но особенно широкое признание получила в первой четверти XX в. Суть ее заключается в том, что сотрудники музея в местах, интересных для комплектования коллекций (на предприятиях, в организациях, в селах), устанавливают прочные контакты с людьми, желающими принять участие в этой работе. Музейные сотрудники обычно снабжают их инструкциями и дают ориентировочный список материальных объектов, необходимых музею. В случае, если музей интересуется «нематериальная часть» культуры, то корреспонденту предоставляется хорошо разработанная программа сбора сведений по той или иной интересующей его теме.

Приобретение предметов от организаций и частных лиц — одна из типичных для музеев форм комплектования музейного фонда. Она позволяет музею пополнять уже имеющиеся типологические коллекции, создавать новые типологические или тематические коллекции, отражающие исторические события, развитие производства, быта, науки, техники и т. п. Предметы могут поступать в музей в дар,

по завещанию, после конфискации имущества, а также приобретаться на средства музея или спонсоров. Эффективность этой формы комплектования зависит от уровня развития связей музея с производством, учреждениями культуры, административными органами города и области, а также в значительной степени от популярности музея среди населения. Большую роль играют рекламные акции музея, такие как выставки новых поступлений, с указанием имен дарителей, выставки, посвященные хорошо известным в городе (области) людям или предприятиям, выступления сотрудников музея по радио и телевидению с рассказами о коллекциях музея, а также распространение среди населения листовок с перечислением предметов, которые музей готов приобрести для своих фондов.

Отбор экспонатов на выставках (художественных, сельскохозяйственных, промышленных) — довольно распространенная форма комплектования. Она позволяет музею без особенно больших затрат времени приобрести предметы, отвечающие всем музейным требованиям, кроме одного: они не могут дать верного представления об изучаемой реальной действительности, так как являются, как правило, единичными образцами, созданными с демонстрационными целями. Это не касается комплектования художественных музеев, для которых отбор на выставках — один из главных способов комплектования фонда. Целевые заказы на изготовление необходимых музею предметов — форма комплектования, которая должна использоваться лишь в исключительных случаях. Материальный объект определенной тематики, специально созданный для музея (кроме произведения искусства), считается новоделом и не может дать точного представления о предметном мире реальной действительности.

Комплектование музейного фонда начинается с составления его *научной концепции*. Она представляет собой письменный документ, в котором изложены цели и задачи комплектования, указаны его формы, очерчены принципы и критерии отбора материала. Концепция комплектования является составной частью общей концепции развития музея и является его обязательным документом. Она должна иметься в каждом музее — как в старом, развивающемся не одно столетие, так и в молодых музеях, насчитывающих лишь несколько десятилетий своей жизни. Это обусловлено прежде всего тем, что концепция комплектования лежит в основе всей их деятельности по созданию источниковой базы для экспозиционно-выставочной, исследовательской и образовательной работы.

Работа над концепцией должна начинаться с обстоятельного обзора и анализа уже имеющегося в распоряжении музея собрания материальных объектов. Это позволит представить реальную картину состояния фонда: понять его сильные и слабые стороны, увидеть достоинства и недостатки накопленного материала, определить качество собранной информации о памятниках и их востребованности в реальной действительности, узнать степень документированности фондов. Такого рода знания дадут возможность более четко спланировать работу по их дальнейшему комплектованию.

Следующим шагом в создании концепции должно быть *определение целей и вытекающих из них задач комплектования.* Цели должны быть актуальными, приемлемыми и одновременно практичными. Актуальность вызывается необходимостью выполнять требования, предъявляемые музеем обществом и профильной наукой, а также обязанностью музея удовлетворять постоянно изменяющиеся социальные потребности. Приемлемость целей предполагает, что они должны по возможности отражать интересы широкого круга лиц — как сотрудников музея, разрабатывающих те или иные научные темы, так и людей, находящихся вне музея, но заинтересованных в его собраниях: ученых, художников, модельеров, кинематографистов и т. п. В тоже время при постановке целей нельзя ориентироваться только на сиюминутные интересы общества или отдельных заинтересованных в музейных памятниках лиц. Разработчики концепции должны помнить, что музей формирует свои коллекции для «вечности» и что будущие поколения по ним будут судить о поколениях предшествующих. Практичность, т. е. понимание реальных возможностей музея (финансовых, кадровых, материальных) при разработке целей комплектования, — главное достоинство хорошо составленной концепции. Практичные, хорошо продуманные, реально достижимые цели и решаемые задачи способствуют объединению сотрудников музея и всех заинтересованных лиц.

Поставленные цели необходимо конкретизировать, сформулировав ряд задач, непосредственное решение которых позволит приступить к практическим действиям. Они обычно бывают *краткосрочными*, на выполнение которых требуется год или два, и *долгосрочными*, рассчитанными на пять–десять лет. При этом надо обязательно выделять приоритетные задачи и задачи, решение которых можно отложить на некоторое время.

Следующим этапом работы над концепцией является определение форм комплектования, критериев и принципов

отбора памятников из реальной действительности. Приоритетность той или иной формы комплектования определяется профилем музея, его финансовыми возможностями, кадровыми ресурсами, местной ситуацией, а также характером материала, который приобретается музеем. Так, например, для археологических, геологических, этнографических музеев, музеев природы наиболее эффективной является экспедиционная форма работы, которая позволяет более, чем какая-либо другая, собрать интересующие их материалы и сопутствующую им информацию. Она может быть приоритетной и в историко-краеведческих музеях, комплекующих свои фонды археологическими, этнографическими, палеонтологическими и другими коллекциями, требующими полевого сбора. Однако следует отметить, что эта форма комплектования может быть главной в комплектовании только в тех музеях, которые имеют хорошую финансовую базу и подготовленных в научном плане сотрудников, так как она требует больших денежных вложений и довольно большого количества грамотных специалистов. Другие формы комплектования выбираются сотрудниками музея исходя из местной ситуации. Критерии отбора являются общими для комплектования всех музеев исторического профиля и могут быть все внесены в концепцию комплектования. В то же время каждый музей имеет возможность самостоятельно определить, какой из критериев представляется для него более важным.

Концепция комплектования — документ достаточно обобщенный; в ней излагаются основные идеи, которыми необходимо руководствоваться музею. Она не является раз и навсегда застывшей догмой, а, наоборот, вполне подвижна и открыта для новых идей. Это своего рода стратегия работы музея в области комплектования: знание о том, чем музей располагает в настоящий момент, к чему он должен прийти, каким путем он должен следовать и как можно решить стоящие перед ним задачи.

Следующим этапом комплектования является составление *программы комплектования*. Программа в отличие от концепции представляет собой более детальный документ, в котором изложены конкретные действия на ближайшие годы, обычно на 10–12 лет. В ней формулируются конкретные темы, объекты, источники и формы комплектования, указываются годы, в которые будет проводиться работа по тому или иному объекту комплектования. Очередность комплектования по намеченным темам устанавливается в зависимости от значимости темы в общем контексте социальной жизни общества, от задач, стоящих перед музеем в годы, на ко-

торые рассчитана программа. Необходимой составной частью программы комплектования музейного фонда является ее *экономическое обоснование*. От степени разработанности программы, обоснованности и реальности ее экономической составляющей в значительной степени зависит успех комплектования. Программа содействует более эффективному использованию ресурсов, интегрируя различные аспекты деятельности музея в единую систему управления, помогает наладить эффективную работу сотрудников, разъясняя их роль и место в процессе достижения целей.

После того как созданы концепция и программа комплектования, музей может приступить к *собирательской работе*. Она включает в себя подготовку к ней сотрудников и собственно собираТЕЛЬскую работу.

Подготовка заключается в том, что определяются конкретные разделы общей темы, заявленной в программе на собираТЕЛЬский год, которые в ходе комплектования будет вести конкретный научный сотрудник музея. Если предполагается комплектование памятников для будущих экспозиций или выставок, то необходимо подготовить их тематическую структуру, которая позволит целенаправленно организовать сбор предметов музейного значения. Кроме того, уточняется территория, на которой будет проводиться работа, выясняются возможные источники комплектования, круг людей, которые могут оказать помощь в этой работе, разрабатываются приемлемые для конкретных задач формы комплектования. Научная подготовка к комплектованию включает в себя также изучение литературы по проблематике и теме комплектования, работу с письменными источниками, хранящимися в архивах, просмотр и анализ материалов, имеющих в собрании музея.

СобираТЕЛЬская работа включает в себя корректировку плана работы, вызванную изучением ситуации на территории комплектования, выявление и сбор предметов музейного значения, их предварительную регистрацию в полевых описях, составление полагающейся при комплектовании документации (актов приема экспонатов), а также работу по подбору среди местного населения корреспондентов музея.

Заключительный этап комплектования — включение предметов музейного значения в музейный фонд и придание им статуса музейных предметов. Этот процесс состоит из подготовки приобретенных материальных объектов к фондово-закупочной комиссии, которая решает вопрос об их приеме в музейный фонд. В этот промежуточный

момент происходит окончательная подготовка документации на приобретаемые материальные объекты: просматриваются акты на получение предмета у владельца, подписанные лицом, сдавшим вещь или письменный документ и принявшим его в музей, проверяются легенды, составляется список предметов, предлагаемых для рассмотрения на фондово-закупочной комиссии. В списке дается название предмета, излагается его краткое описание, приводятся его размеры и информация о его сохранности на момент поступления в музей, указываются фамилия, имя, отчество владельца и его полный адрес, а также определяется предварительная стоимость вещи. На закупочно-фондовой комиссии научный сотрудник, занимавшийся сбором материалов, представляет коллекцию, обосновывая ее научную значимость. После обсуждения члены закупочной комиссии принимают решение о включении представленных материалов в музейный фонд. Обсуждение, так же как и решение, фиксируется в протоколе фондово-закупочной комиссии.

Учет и изучение музейных фондов. Формирование системы знаний о музейном предмете — это непрерывный научно-исследовательский процесс. Исследование состава коллекции, разработка классификатора, регистрация музейного предмета в книге поступлений, запись в научный инвентарь, составление научного паспорта, создание научно-фондового справочного аппарата, подготовка к изданию каталогов, ввод информации в автоматизированный банк данных музейного собрания — это различные направления фондовой работы с музейными предметами, имеющие своей целью раскрытие их научно-информационного потенциала.

Успех работы любого музея по учету и изучению музейного фонда зависит от ряда условий:

- наличия и качества общегосударственных инструктивных материалов по учету фондов и составлению фондовой документации;
- уровня научных знаний сотрудников, составляющих эту документацию (в области музееведения, музейного источниковедения, истории, информатики, других вспомогательных и профильных для музея научных дисциплин);
- знания ими фондов своего музея;
- уровня технического обеспечения научно-фондовой работы.

Учет музейных фондов — это направление фондовой работы, целью которого является определение и регистрация музейных собраний и обеспечение их юридической охраны.

Учетная документация — это документация, складывающаяся в процессе учета музейных фондов. Она составляется по установленным инструктивными материалами стандартам (формам), содержит данные об отдельных предметах, о порядке их поступления в музей и фондовые подразделения (акты приема, книги поступлений, научные инвентари, учетные картотеки, карточки научного описания, топографические картотеки и др.), о группах предметов, объединенных общностью происхождения, принадлежности и места нахождения (акты приема комплекса предметов, коллекционные и полевые описи, групповые записи в книге поступлений). Типовые формы учетных документов определяются инструкцией по учету и хранению музейных предметов и музейных коллекций, утверждаемой Министерством культуры Российской Федерации. Учетная документация является также условием охраны прав музеев на полученные в результате изучения музейных предметов, коллекций, собраний научные данные о них. В музеях Российской Федерации юридическими учетными документами являются акты приема, акты выдачи, книги поступлений, книги научной инвентаризации, которые подлежат регистрации и вечному хранению. Фондовая документация помимо учетной включает документацию, образующуюся при классификации и систематизации фондов, а также в процессе их физической охраны (схемы научной организации фондов, планирования комплектования, документы по консервации и реставрации музейных предметов и др.).

В процессе учета осуществляется закрепление предметов за основным фондом или фондом научно-вспомогательных материалов, за определенным фондовым подразделением и конкретным научным сотрудником музея с целью обеспечения их сохранности и контроля за наличием предметов, входящих в фонды музея (сверка наличия фондов), и предметов, находящихся на временном хранении, а также создается научно-справочный аппарат музейных фондов.

Единство стандартов (типовых форм) при создании системы учетной документации, методов ее ведения, учетных единиц измерения определено Инструкцией по учету и хранению музейных предметов и музейных коллекций и является необходимым условием для создания базы данных Музейного фонда и Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации.

Правилами действующей «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей» определены два основных этапа (ступени), отражающие степень изученности музейных предметов:

- 1) первичная регистрация и атрибуция (активирование и краткая запись в книге поступлений);
- 2) инвентаризация (научная регистрация музейных предметов в научных инвентарях соответствующих музейных коллекций).

На первом этапе учета происходит обработка поступающих в музей материалов — первичная регистрация и атрибуция в книге поступлений. Законность пребывания предмета в музее до решения фондово-закупочной комиссии оформляется актом приема или квитанцией на получение предмета у владельца. При покупке предмета необходимо письменное согласие владельца с указанием назначенной суммы, а также счет от владельца или магазина. Прием музеями предметов из драгоценных металлов и драгоценных камней, орденов и медалей, оружия регламентируется специальными нормативными документами. Акт приема на постоянное или временное хранение, а также на музейную экспертизу оформляется в процессе комплектования музейных фондов. По результатам фондово-закупочной комиссии акт подписывается главным хранителем, утверждается директором и скрепляется печатью музея, после чего он становится официальным документом и принимается к исполнению. Затем предмет (коллекция) вносится в главную книгу поступлений музейных предметов (основного фонда) или в книгу учета научно-вспомогательных материалов.

Научно-сырьевые материалы (в естественно-научных музеях и отделах природы краеведческих музеев) регистрируются в соответствующих книгах. Предметы обменного фонда регистрируются вместе с предметами основного фонда. Принадлежность их к обмену фонду фиксируется при помощи картотек.

Записи предмета в книгу поступлений предшествует составление учетной карточки, содержание которой дублирует графы книги поступлений. Учетные карточки располагаются в порядке возрастания номеров книги поступлений, образуют учетные картотеки основного и научно-вспомогательного фондов, являющихся основой для установления необходимых данных о музейных материалах и для составления других картотек музея.

Запись музейных предметов в книге поступлений производится попредметно или групповой записью (при наличии коллекционной или полевой описи), которой соответствует одна единица хранения, на базе всех сведений о них, зафиксированных в акте приема, в полевой документации.

Книга поступлений (главная инвентарная книга музея) музейных предметов состоит из 12 граф. На первом этапе учета осуществляется первичная атрибуция предмета — составление его общей краткой характеристики и отличительных признаков на основе информации о предмете, полученной в процессе собирательской работы: время поступления, наименование и краткое описание (автор, подписи, даты, клейма, среда бытования, подлинность и т. д.), физические признаки (сохранность, материал, техника, форма, размер, цвет и др.), источник и способ приобретения, цена при покупке, куда предмет передан. Первичной атрибуция музейного предмета в книге поступлений называется потому, что часть информации о нем (например, данные об авторстве, подлинности, времени создания и др.) может быть установлена только в процессе его углубленного изучения, которое происходит на втором этапе учета.

По правилам действующей Инструкции, книга поступлений до ее заполнения прошнуровывается, листы нумеруются, книга подписывается и опечатывается вышестоящей организацией. Исправления в книге поступлений допустимы только по правилам, определенным Инструкцией.

Предметам, поступившим на постоянное хранение, присваиваются порядковые номера, проставляемые на предметах вместе с шифром музея. Оформление поступивших в музей научно-вспомогательных предметов ведется в книге поступлений научно-вспомогательных материалов и ограничивается первым этапом учета. После регистрации в книге поступлений и шифровки предметы и сопутствующая им документация передаются в соответствующие музейные фонды по акту *приема-передачи предметов на ответственное хранение*. В отечественном музееведении система хранения фондов, как правило, совпадает с их основным структурным делением по типам и видам источников.

На втором этапе учета музейных коллекций предметы поступают в соответствующее фондовое подразделение, где проходят научную инвентаризацию, фиксирующую принадлежность предмета именно к этому подразделению, а также данные, полученные в процессе дальнейшего изучения предмета. На этом этапе проводится более углубленное и всестороннее его изучение — уточнение и дополнение пер-

вичной атрибуции, ввод новой информации в характеристику изучаемых предметов, комплексов, музейных коллекций.

В зависимости от характера источников, составляющих фонд музея, его сотрудники пользуются методами многих профильных научных дисциплин: источниковедения, искусствоведения, археологии, этнографии, информатики, архивоведения, археографии, палеографии, кодикологии, эпиграфики, библиотековедения, археологии, нумизматики, бонистики, сфрагистики, филателии, геральдики и др. Естественно, что работники небольших провинциальных историко-краеведческих музеев просто не в состоянии пройти весь этот путь самостоятельно. На помощь им приходят исследования и методические разработки специалистов научно-исследовательских центров и крупнейших музеев, определители, каталоги, справочники, альбомы, словари и т. д. Здесь очень важна роль научной библиотеки музея, комплектующей специальную научную и справочную литературу по названным аспектам.

Заполнение книг научной инвентаризации (научных инвентарей) ведется по типам источников, а внутри них — по видам материалов и только попредметно. Инвентаризация документирует результаты научного изучения и описания предметов основного фонда и закрепляет их за определенными музейными коллекциями, выполняя охранную функцию. Записи в научный инвентарь предшествует заполнение инвентарной карточки (карточка научного описания), дублирующей его графы. Инвентарные карточки, расположенные по мере возрастания номеров, образуют картотеки. На втором этапе учета на предмет наносится шифр фондового подразделения и конкретной группы, в которую он поступил, а также порядковый номер по книге научной инвентаризации.

Информация, содержащаяся в графах инвентарной книги, включает дату записи, порядковый номер предмета, его наименование, материал и технику изготовления, размеры, вес (для драгметаллов), описание предмета (форма, конструкция, утилитарное и знаковое назначение, изображения, надписи, клейма, печати и др.), легенду (сведения о времени, месте изготовления и бытования, авторстве, о событиях и лицах, связанных с предметом, сохранности и реставрации), а также учетные сведения (номер акта поступления, номер по КП (книге поступлений), номер негатива) и др. В графе «примечания» даются также ссылки на использованную литературу, а в графу «составитель» вносятся фамилия, должность и подпись сотрудника, сделавшего записи.

Письменные источники на стадии научной инвентаризации учитываются и обрабатываются по правилам, разработанным руководящими архивными органами. Описи архивных фондов приравняются к книгам научной инвентаризации. Они включают перечень входящих в фонд единиц хранения. Учетное обозначение состоит из номера по книге поступления, номера фонда и номера единицы хранения.

По правилам действующей Инструкции, все инвентарные книги до их заполнения прошнуровываются, листы нумеруются, книги подписываются и опечатываются вышестоящей организацией.

В Инструкции рекомендуется также на наиболее ценные (уникальные) музейные предметы (памятники) и коллекции заводить научный паспорт, который является результатом всестороннего научного исследования предмета и помимо расширенных и уточненных данных научной инвентаризации содержит легенду (история происхождения, сведения о событиях и лицах, связанных с ним, о среде бытования, о взаимосвязи с другими музейными предметами), указания на аналоги, публикации, библиографию, данные о реставрации и др.

Фондовая информационная система. Одна из важных задач научно-фондовой работы — создание оптимальных условий для того, чтобы информация о музейном собрании стала доступной для всех сотрудников данного музея и других научных учреждений, для СМИ и широких слоев населения. Решить эту задачу призвана фондовая информационная система (научно-справочный аппарат), которая может быть создана на бумажных и электронных носителях.

Фондовая информационная система — это взаимосвязанная совокупность материалов и документов, составляемых в процессе учета и хранения музейных фондов, фиксирующих результаты изучения музейных предметов и коллекций; она служит научным и информационно-поисковым целям, необходимым для выполнения социальных функций музея. Фондовая информационная система основана на общих принципах классификации музейного собрания и в идеале должна обеспечивать все информационные потребности пользователей. В традиционный состав научно-справочного аппарата входят: учетно-фондовая документация, каталоги, картотеки, путеводители и обзоры по фондам и др.

Основным средством информации о музейных предметах, инструментом их изучения и поиска служат каталоги —

систематизированные и аннотированные перечни, расположенные в определенном порядке. Работа по их созданию называется *каталогизацией музейных фондов*.

Традиционная система карточных каталогов и картотек, как правило, включает три основных блока: блок, обеспечивающий централизованный учет музейных фондов, блок пофондовых и поколлекционных картотек и каталогов, обеспечивающий накопление информации по изучению и инвентаризации, каталогизации, использованию и хранению фондов, и блок межфондовых (сводных, генеральных) каталогов и картотек, ориентированных на научно-информационные цели.

«Инструкция по учету и хранению музейных ценностей» определяет ряд картотек, обязательных для каждого музея: *учетную* (по номерам записей в КП), *инвентарную* (по номерам записей в инвентарные книги), *топографические, сохранности, систематическую* (отражающую результаты научно-исследовательской работы и подразделяющуюся на авторскую, именную, предметную, хронологическую, географическую, по археологическим группам, промышленным производствам и др.). При этом в Инструкции указано, что музеи, помимо этого, могут создавать самые различные картотеки, исходя из своих конкретных потребностей. Чем в большей степени продумана и разнообразна система научно-справочного аппарата фондов, тем успешнее работа музея в целом.

Важным показателем изученности музейного собрания является издание каталогов, которые могут быть различными по типу, виду и разновидностям в зависимости от цели использования, состава и характера каталогизируемых материалов, методики описания и т. д. По способу подачи и объему материала каталоги делятся на *научно-справочные* (каталоги-указатели, аннотированные альбомы, словари-каталоги, каталоги-справочники и др.) и *научно-популярные издания* (издаваемые в целях образования и рекламы тематические подборки музейных источников, альбомы и др.). В зависимости от объема содержащихся в каталогах материалов они могут быть межмузейными, межфондовыми, пофондовыми, поколлекционными, авторскими (издание работ одного мастера, художника), предметными (по типам и видам предметов, материалу, технике изготовления, форме, содержанию) и др.

Создание современной фондовой информационной системы, как и модернизация всей научно-фондовой работы музея, напрямую связано с проблемой компьютери-

зации музеев. Современность ставит перед музеями новые задачи, без решения которых их будущее представляется проблематичным. Некоторые направления технологической модернизации касаются освоения новых технических средств (электронные средства коммуникации, вычислительная техника), что позволяет не только значительно облегчить, ускорить или удешевить традиционные виды музейной работы, но и поднять их на качественно иной уровень осмысления, изучения и интерпретации культурного наследия, а значит, интенсифицировать свое взаимодействие с обществом. Компьютеризация научно-фондовой работы сегодня является необходимым условием нормального функционирования как каждого музея, так и всей музейной сети в целом, условием создания единого российского музейного информационного пространства.

Информационные технологии позволяют учесть широкий диапазон потребностей посетителей музея и потребителей музейной информации, начиная с самых общих и известных вопросов, переходя к специализированным частным проблемам и кончая более высоким уровнем мультикультурного понимания и доставления удовольствия всем посетителям без исключения. Сегодня процент оборачиваемости фондов в плане их презентации минимален (2–10 %). Оптимально использовать тысячи экспонатов каждого музея, научно осмыслить музейный фонд в целом, организовать межмузейное сотрудничество невозможно без создания *электронного каталога*.

В последнее десятилетие процесс компьютеризации научно-фондовой работы идет по возрастающей: в музеях внедряются разнообразные компьютерные информационные системы (АИС, КАМИС, НИКА и др.). Успех этой работы зависит прежде всего от финансовых возможностей музея, а также от моральной готовности коллектива к овладению новейшими информационными технологиями.

Одно из безусловных преимуществ компьютерных информационных систем для научно-фондовой работы — возможность однократного ввода основной информации о музейном предмете и создание на этой основе всего комплекса учетной и научной документации, ее многоаспектного поиска. Задача состоит в том, чтобы определить основной носитель информации, который способен выполнять функцию накопителя базы данных о предмете на всех этапах его изучения, использования и хранения. Таким носителем, по сути, является инвентарная карточка и ее модификации. Разработчики указанных компьютерных программ

указывают на соответствие параметров оформления всех документов «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей».

Сегодня около 80 музеев Российской Федерации (среди них Государственный Русский музей, Российский этнографический музей, Владимиро-Суздальский музей-заповедник, Третьяковская галерея, Музей-заповедник «Московский Кремль», Рыбинский музей-заповедник и др.) пользуются современной комплексной автоматизированной музейной информационной системой (КАМИС), которая обеспечивает на качественном уровне решение широкого круга музейных задач учетно-хранительской, научной, реставрационной, издательской и административной деятельности. КАМИС разработан группой специалистов АООТ «Альт-Софт» (г. Санкт-Петербург). Это достаточно простая, гибкая, настраиваемая система, адаптирующаяся к музеям разных профилей и масштабов. В программу включена серия блоков: научно-хранительская, научно-фондовая работа, учетные операции, книги регистрации музейных предметов, работа с изображениями, административные функции и др. Удобна современная технология автоматизированного документооборота: сквозной учет, ведение всей документации, поиск учетной информации, сверка фондов, база данных музейных коллекций, включающая текст и изображение, и др. Аналогичная — информационно-справочная система НИКА-Музей — разработана Институтом новых технологий (г. Москва). На экспериментальном уровне она успешно внедрена в Музее истории Москвы и получила высокую оценку музейных работников. По сравнению с КАМИС она является более доступной в финансовом смысле. Ряд музеев идет по пути создания собственных вариантов базы данных.

Таким образом, в структуре наиболее продвинутых музеев создаются информационные отделы, занимающиеся внедрением информационных технологий в музей, компьютеризацией музейной работы: учетная база данных, издательско-рекламный блок (издание своими силами полноцветных изданий: каталогов, путеводителей, мемориальных изданий), использование интернет-технологий, создание веб-сайта, создание банка изображений музейных предметов и т. д.

Необходимость технологической модернизации обусловлена существенным усложнением условий функционирования и развития музеев, которые заинтересованы в интенсификации коммуникаций, в том числе и международных.

Литература

- Актуальные проблемы фондовой работы музеев // Труды НИИК. № 90. М., 1980; № 99. М., 1981.
- Законодательство Российской Федерации о культуре: Сб. / Сост. Б. Букарев. М.: Аксамит-Информ, 1999.
- Изучение и научное описание памятников материальной культуры / Сост. и науч. ред. А. М. Разгон, Н. П. Финягина. М., 1972.
- Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, хранящихся в государственных музеях СССР. М., 1984.
- Источниковедение истории СССР. 2-е изд. / Под ред. И. Д. Ковальченко. М., 1981.
- Кучеренко М. Е. Научно-фондовая работа в музее: Методическое пособие в помощь молодому специалисту. М., 2002.
- Музей и новые технологии: На пути к музею XXI века / Сост. и науч. ред. Н. А. Никишин. М., 1999.
- Музей и современность. Комплектование музейных коллекций // Сб. науч. тр. НИИ культуры. Вып. 114. М., 1982.
- Ноль Л. Я. Новые информационные технологии в музеях: от машинных каталогов к глобальным информационным сетям // Музеи Москвы и музеология XX века: Тезисы научной конференции 25–26 ноября 1997. М., 1997. С. 92–94.
- Ноль Л. Я. Применение ЭВМ в музеях: Конспект лекций // Всесоюзный институт повышения квалификации культуры. Кафедра информатики. М., 1989.
- Описание музейных предметов: основные элементы и образцы: Методическое пособие. 2-е изд. М., 2000.
- Рафаенко В. Я., Галкина Е. Л. К вопросу о научной классификации, научной обработке и комплектовании изобразительных источников в музеях исторического и краеведческого профиля // Труды НИИ культуры. Вып. 99. М., 1981. С. 90–108.
- Российская музейная энциклопедия: В 2-х т. М., 2001.
- Шляхтина Л. М., Фокин С. В. Основы музейного дела: Учебное пособие для студентов педагогических и гуманитарных вузов. СПб., 2000.

Глава 2

Музейная экспозиция

Зададимся вопросом: бывает ли музей без экспозиции? Большой или маленькой, временной или постоянной, основанной на копиях или на подлинниках, доступной для всех или для очень ограниченного круга посвященных, но в любом случае экспозиции? Подумав, мы, вероятнее всего, найдем или смоделируем ситуации, когда музей существует, не имея экспозиции, но ситуации эти будут аномальными, временными (музей в эвакуации, закрыт на ремонт, переезжает и т. п.). Отсутствие экспозиции в музее не может рассматриваться как его постоянное и нормальное состояние, так как без экспозиции музей не может осуществлять актуализацию (т. е. включение в современную культуру) хранимых культурных ценностей. *Экспозиция — это важнейшее звено музейной коммуникации; только коммуникация, осуществляемая в процессе создания и восприятия экспозиции, может быть признана специфически музейной, не воспроизводимой в рамках других общественных институтов.*

Само становление музея как института общественной памяти было связано с открытием собранных коллекций для общества, с их экспонированием. Хотя исторически экспозиция возникла и развивалась параллельно с коллекцией, элементы «протоэкспозиций» можно усмотреть в концептуализированном единстве интерьеров храмов, в аттрактивности выставок товаров на продажу, репрезентативности военных триумфов, когда вслед за колесницей триумфатора несли, а затем оставляли на некоторое время для всеобщего обозрения военные трофеи, произведения искусства, захваченные у противника, и т. п. Своеобразная мемориальная экспозиционность присутствовала в комплексах вещей, принадлежавших святым и в Средние века выставлявшихся в храме в отдельном киоте. В дни приема важных гостей

правители устраивали для демонстрации своего богатства и значительности репрезентативные «выставки» драгоценной утвари в поставцах.

Попытаемся разобраться в ключевых понятиях, связанных с экспозицией. Термин «экспозиция», происходящий от латинского «*expositio*» (выставлять), в широком смысле означает *любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения*. Объектом нашего исследования будет только музейная экспозиция. Понятие «экспозиция» в музееведении формировалось постепенно. Долгое время этого понятия не существовало. Только к концу XIX в. в процессе роста и расширения музейных собраний происходит выделение из них «демонстрационных коллекций». И простейшее определение музейной экспозиции звучит так: *часть музейного собрания, выставленная для обозрения. Сегодня под музейной экспозицией мы понимаем целостную предметно-проспективную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом*.

В связи с развитием коммуникационного подхода утверждается взгляд на экспозицию как на знаковую систему и разрабатывается понятие языка экспозиции. Единицами языка в музее выступают музейные предметы; но лишь попав в музей, будучи «распредмечены» в процессе изучения и приобретая новое значение, они начинают выступать в качестве знаков музейного языка. Фонды можно рассматривать как «словарь», а экспозицию — как «текст», составленный из этих знаков при помощи правил экспозиционной «грамматики» — правил взаимного сочетания знаков. В исторической музейной практике постепенно сформировалась специфическая знаковая система, которая без труда «прочитывается» музейными работниками и с большим или меньшим трудом — посетителями музеев.

Для глубокой современной разработки методологии экспозиционной работы необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации.

Проектирование экспозиции

Проектирование экспозиции — один из важнейших этапов музейного проектирования, включающий процесс разработки документации для создания будущей экспозиции

и последующий авторский надзор за реализацией отраженного в документации замысла.

В процессе проектирования экспозиции принято выделять в качестве составляющих *научное, художественное, техническое и рабочее проектирование*.

В 1970-х гг. в музейной практике сформировалась последовательность производства проектных работ по созданию экспозиций и была выработана форма проектных документов. Вскоре эта практика получила подтверждение в соответствующих инструкциях Министерства культуры, в которых были закреплены в качестве обязательных основные этапы проектирования экспозиции и определены соответствующие им документы.

Согласно сложившемуся в российском музейном деле трехступенчатому порядку проектирования экспозиции, которому и сегодня следует большинство музеев, процесс создания экспозиции начинается с концепции. Прежде всего экспозиционер формулирует и обосновывает тему экспозиции. На этой основе должна быть создана *научная концепция экспозиции*, определяющая цели создаваемой экспозиции и методы достижения этих целей. *Научная концепция экспозиции — первый и определяющий все остальные этап проектирования.*

Концепция является результатом научной работы авторского коллектива по заявленной теме и исследования источниковой базы, т. е. материалов, хранящихся в фондах собственного музея и других хранилищах. Ее формирование всегда опирается на анализ степени научной разработанности предложенной темы и изучения состава коллекций музея, из чего вырастает представление о путях создания плана комплектования и теоретического осмысления этой темы. Экспозиционер определяет будущего посетителя — адресата экспозиции, формулирует основные принципы и выбирает соответствующие методы построения экспозиции. Обязательным является подробное изучение помещения будущей экспозиции, особенно если это памятник архитектуры.

В общем виде намечается тематическая структура, определяющая последовательность экспозиционных тем и маршрут, отбираются ведущие экспонаты или комплексы. В результате формулируются требования к архитектурно-художественному решению, оборудованию, намечается создание диорам, аудиовизуальных систем и т. п. Наконец, экспозиционер определяет место задуманной экспозиции в системе экспозиций данного музея и среди экспозиций музеев аналогичного профиля.

В традиционном проектировании создание художественного проекта вытекает из научного. Поэтому после (или, реже, одновременно, когда экспозиционеры и художники работают вместе) создания научной концепции разрабатывается *архитектурно-художественная концепция* – основная художественная идея, художественный образ, в который должна воплотиться научная концепция. Определяется пространственное построение экспозиции, основное цветовое решение, ведущие экспонаты в залах. В результате работы художника создается ряд эскизов или макет.

На втором этапе научными сотрудниками-экспозиционерами разрабатывается *«расширенная тематическая структура»* – документ, содержащий наименование и последовательность разделов и тем экспозиции, а художниками – *«экспозиционный проект»*. В этих документах научное и художественное решение отдельных тем детализируется и реализуется в форме проекта на уровне экспозиционных комплексов.

Третий этап предполагает создание *тематико-экспозиционного плана* (ТЭП), на основе которого выполняются монтажные листы – чертежи всех участков экспозиционного пространства и поверхностей, на которых размещаются экспонаты. В практике российских музеев была выработана следующая основная структура ТЭПа:

- наименование раздела;
- наименование темы (подтемы);
- ведущий текст, оглавление; текст;
- тематический комплекс;
- аннотация (объяснительный текст) к комплексу;
- экспонатура (с указанием подлинности, инвентарных номеров, основных данных атрибуции, размеров);
- этикетаж;
- примечания, содержащие рекомендации по группировке экспонатов и оформлению и т. п.

Значительные по объему тексты, как правило, даются в приложениях. К ТЭПу могут прилагаться также материалы для создания реконструкций, схем, диаграмм и других вспомогательных материалов.

Разумеется, эта структура может варьироваться в зависимости от характера экспозиции и особенностей экспозиционных материалов. В связи с многократно возросшими объемами информации, представляемой не только в виде текстов, но и на электронных носителях, для масштабных

экспозиций в последние годы в виде отдельного документа нередко готовится информационный проект.

На основе монтажных листов проводится изготовление всего необходимого оборудования, креплений, планшето-в для аннотаций и т. п. и осуществляется монтаж экспози-ции. Для уточнения и коррекции возможных ошибок перед окончательным монтажом в большинстве случаев музеями проводится так называемая раскладка — прикидочное раз-мещение экспонатов в соответствии с монтажными листами, в процессе которой проверяются визуальная совместимость экспонатов и общее впечатление от экспозиции. Предва-рительная раскладка («пробная экспозиция») не считалась обязательным этапом, но на практике в большинстве случаев она применялась. Нередко именно после этого «промежу-точного этапа» уточнялся окончательный вариант тематико-экспозиционного плана.

Такой порядок проектирования экспозиции был за-фиксирован в 1970–1980-е гг. в нормативных документах и музееведческой литературе. Однако уже давно никто не относится к этому порядку как к догме. Какова опти-мальная последовательность этапов проектирования и их взаимодействия? Каков оптимальный состав коллектива про-ектировщиков? Как должна быть организована работа этого коллектива? Ответы на эти вопросы каждый музей ищет са-мостоятельно.

Отклонения от приведенной схемы в реальной му-зейной практике появились сразу. Нередко они были связаны с тем, что многие экспозиции (а особенно выставки) созда-вались и создаются вообще без участия художника, и все работы, вплоть до монтажа, проводятся самими экспозици-онерами, что позволяет музею экономить немалые средства и строить выставки в кратчайшие сроки. В особой степени это относится к систематическим и ансамблевым экспози-циям, в которых произвольность художественного образа сведена к минимуму, а научная сторона, напротив, играет важнейшую роль.

Однако именно там, где в основе работы над экс-позицией лежит творческое сотрудничество, совместная дея-тельность научного сотрудника и художника, удается достичь оптимальных результатов. Подключение художника-едино-мысленника на самом раннем этапе становления экспози-ционного замысла может значительно обогатить цельный образ будущей экспозиции, подсказать научному сотруднику неожиданные ходы и повороты не только в разработке тема-тической структуры, но и в самой концепции экспозиции.

Активное участие художника сформировалось постепенно. Сначала стремление художников занять более активную позицию встретило сопротивление подавляющей части музейных работников. В 1950–1960-е гг. сложилась Сенежская студия под руководством Е. А. Розенблюма. Появилось понятие «авторская экспозиция». В журнале «Декоративное искусство» и других периодических изданиях прошли острые дискуссии по вопросу о том, что главное в экспозиции — наука или искусство? В 1970-е гг. в среде музейщиков бытовало мнение: приглашение крупного дизайнера неизбежно ведет к необходимости подчинения его диктату, и процесс создания экспозиции с участием профессионала-художника превращается в постоянную и нелегкую для обеих сторон борьбу.

Сложность взаимодействия научной и художественной составляющих экспозиции, все большее усложнение художественных решений, а также обращение музея к посетителю, желание добиться адекватного восприятия посетителем экспозиционных образов и идей — все это потребовало включения в проектные группы нового действующего лица — сценариста.

Создание *сценария* является одним из этапов проектирования экспозиции. На практике и в настоящее время сценарии пишутся в очень немногих музеях. Сегодня нет однозначного определения термина «сценарий»; в нем видят «пьесу для режиссера-художника», «сюжет восприятия экспозиции», «либретто», «подстрочник для творческого перевода с языка науки на язык искусства». Пишут сценарий сами музейные работники, или приглашают для этого профессионала-литератора. Иногда сценарием заменяют тематическую структуру или тематико-экспозиционный план. Сценарии пишутся там, где творческий коллектив испытывает потребность заранее смоделировать процесс коммуникации в ходе восприятия будущей экспозиции. Сценарист разрабатывает «драматургию» раскрытия экспозиционной темы, экспозиционных образов, моделирует и описывает процесс восприятия экспозиции посетителем. Сценарий превращается в обязательную форму документации, когда в экспозиции используются сложные технические средства, связанные с развертыванием элементов ее сюжета *во времени* — с показом слайд-фильмов, видеопрограмм и т. п.

В последние десятилетия в музейном деле все более наблюдаются отход от типовых образцов и ориентация на создание оригинальных, индивидуальных произведений экспозиционного творчества. Сегодня все чаще проектирование экспозиции рассматривается в целом, научная кон-

цепция и художественное решение нередко складываются одновременно, взаимодействуя и придавая друг другу творческий импульс. Конечно, вышесказанное относится только к экспозициям, задуманным и решаемым как уникальные и самоценные произведения некоего самостоятельного вида искусства, в которых научность основы и образность целого не противоречат и не соперничают друг с другом, а направляют объединенные усилия на достижение одной цели — решение коммуникационных задач. Все чаще сложные концептуальные решения находят адекватное художественное выражение в острых, ярких, необычных пластических формах. Лучше всего современное состояние экспозиционно-го проектирования можно выразить словами «многообразие и индивидуальность». Каждый музей выбирает тот или иной метод, исходя из стоящих перед ним задач, сложившихся традиций, индивидуальных предпочтений коллектива.

Техническое и рабочее проектирование (технорабочее проектирование) экспозиции заключается в разработке художником совместно с конструкторами, инженерами и экспозиционерами музея комплекса документации, необходимой для изготовления и сборки экспозиционного оборудования, научно-вспомогательных материалов, осветительной аппаратуры и технических средств. И на этом этапе проектирования участие сотрудников музея — экспозиционеров — не просто желательно, но и обязательно, так как только они обладают правом на решающее слово при обсуждении вопроса о размещении экспонатов, именно они могут проследить за тем, насколько отвечает оборудование требованиям сохранности музейных предметов.

Технорабочий проект включает ряд документов. По *детализировочным чертежам* изготавливаются отдельные детали оборудования. Оборудование должно отвечать основным требованиям: обеспечивать размещение в пространстве экспозиционных материалов, обеспечивать их сохранность, работать на создание образа. По *сборочным чертежам* проводится монтаж оборудования. *Монтажные листы* представляют чертежи участков экспозиционной поверхности с точным указанием расположения экспозиционных материалов. Создаваемыми на этом этапе документами являются также *шаблоны* — монтажные листы, выполненные в масштабе 1 : 1; документы по разработке систем отопления, вентиляции, охранной и пожарной сигнализации; эскизы макетов, диорам, монументально-декоративных элементов оформления и других вспомогательных материалов; колористические модули и т. п. Необходимость разработки тех или иных до-

кументов диктуется индивидуальными особенностями проектируемой экспозиции: для большой комплексной экспозиции потребуется полный комплект технорабочей документации, для временной выставки произведений живописи можно ограничиться монтажными листами.

Существенный фактор восприятия экспозиции, на который обращается все больше внимания, — свет. В процессе рабочего проектирования должен создаваться *светотехнический проект*. По уровню присущей ему технической сложности и в силу его важности как для восприятия экспозиции, так и для обеспечения сохранности экспонатов этот проект должен создаваться профессионалами, и к его разработке, как правило, подключаются специальные организации. Это, естественно, не снимает с сотрудников музея ответственности за его качество. Более того, ознакомление экспозиционеров с используемыми в настоящее время техническими средствами и предъявляемыми в этой связи требованиями к экспозиции совершенно необходимо.

На системы технических средств, применяющиеся в экспозиции — звуковоспроизводящие средства, голография, полиэкранный диапроекторы и т. п., — разрабатывается специальная техническая документация. В некоторых музеях эти средства объединяются единой автоматической системой управления (аудиовизуальный показ).

2.2

Экспозиционные материалы

При проектировании экспозиции музейному работнику необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации. К экспозиционным материалам музееведы относят: музейные предметы, фото-, фоно- и киноматериалы, воспроизведения музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, тексты и другие формы комментариев.

Основа экспозиционной коммуникации — *подлинные музейные предметы*. Музейный предмет, будучи выставлен в экспозиции, приобретает новый статус *экспоната*. Он сохраняет свои свойства: информативность, экспрессивность, привлекательность, репрезентативность, ассоциативность. Но теперь его свойства определяются функционированием в сфере экспозиционной деятельности. Экспозиционер должен ясно представлять, как воздействует каждое из свойств экспоната на посетителя и какими приемами достигается их выявление и усиление.

Так, если ценность предмета связана в первую очередь с его информативностью, экспонирование должно сопровождаться достаточно развернутым комментарием. Иногда презентация единственного предмета может развиваться в целое экспозиционное исследование, широко известным образцом которого является выставка Сургутского музея «Огниво Одина», ставшая победителем на Красноярских биеннале-1997. Единственным подлинным экспонатом выставки стала загадочная археологическая находка, а умело и увлекательно составленный комментарий, развернутый на ряде стендов, демонстрировал разнообразие гипотез о ее происхождении, назначении, семантике и делал посетителя «соучастником» научного поиска.

Аттрактивность предмета воздействует на посетителя наиболее непосредственно, не требуя особых усилий со стороны участников музейной коммуникации. Будучи связана с внешними качествами, аттрактивность может сохраняться при воспроизведении музейного предмета. Недостаточная аттрактивность, свойственная, в частности, большинству письменных источников, может привести к тому, что важный и интересный экспонат останется незамеченным большинством посетителей. Использование различных экспозиционных приемов и оборудования может повысить не только аттрактивность, но и экспрессивность предмета.

Экспрессивность музейного предмета наиболее тесно связана с его подлинностью. Замена экспоната, обладающего высокой степенью экспрессивности, на копию неминуемо приводит к утрате этого свойства.

Свойства предмета в экспозиции способны влиять друг на друга, и экспозиционер должен это учитывать. Так, раскрытие информационного потенциала музейного предмета может значительно повысить его экспрессивность. Например, картина В. Ван-Гога «Ирисы» сама по себе обладает очень высокой степенью аттрактивности и экспрессивности. Однако информация о том, что она была написана тяжело больным художником, находившимся в стенах психиатрической лечебницы, в один из самых трудных периодов его жизни, безусловно, повышает силу эмоционального воздействия на зрителя.

Экспонатами считают также *воспроизведения музейных предметов и научно-вспомогательные материалы*.

Исследователи подчеркивают определяющую роль подлинных музейных предметов в создании экспозиционного образа. Это же подтверждают социологические исследования воздействия экспонатов-подлинников на посетителя.

В разных экспозициях степень доминирования подлинных музейных предметов различна. Наиболее высока она в художественных музеях, а также при экспонировании реликвий, уникалов, раритетов, мемориальных предметов. Замена этих предметов копиями невозможна.

Когда экспозиция составлена в основном из типовых (стандартные промышленные изделия, продукты серийного производства, типовые документы) или типичных (являющихся характерной принадлежностью определенной эпохи) предметов, в отдельных случаях возможно введение в экспозицию воспроизведений предметов отсутствующих, но чрезвычайно важных для восстановления их первоначальных связей со средой. Рядовые предметы в своей совокупности дают возможность реконструкции эпохи, и иногда для этой реконструкции оказываются необходимыми «докомпоновки», подобные тем, которые делает реставратор для придания реставрируемому произведению экспозиционного вида. Но подобно тому, как реставратор выделяет докомпоновки, не стараясь выдать их за подлинные части предмета, экспозиционер, желая оставаться честным по отношению к посетителю, не стремится выдать копии за оригиналы. Зрелищность экспозиции не может равняться воздействию ее подлинности.

Пропагандируемая некоторыми зарубежными и отечественными музееведами точка зрения, что музеи имеют право строить экспозиции исключительно на копийном материале, представляется более чем спорной. Девальвация подлинника и музея в целом — опасные последствия такой деятельности.

Особый случай — экспонирование копий предметов, которые хранятся в фондах музея, но не могут быть выставлены из-за требований сохранности. Таковы, например, рукописи на бумажных носителях, запрещенные для экспонирования в течение относительно длительного времени. Сегодня подлинники рукописей А. С. Пушкина сосредоточены, главным образом, в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге и экспонируются только на нечастых выставках. В постоянных экспозициях большинства пушкинских музеев представлены копии, которые выполняются сегодня на очень высоком техническом уровне и для посетителя неотличимы от оригиналов. Действительно, построить посвященную великому поэту экспозицию, не демонстрируя материальные свидетельства его творчества, среди которых рукописи являются наиболее личностными, непосредственными свидетельствами, невозможно. Но здесь таится и опасность для музейного работ-

ника. Если во всех музеях, строящих экспозиции, связанные с великим именем, будут демонстрироваться практически неотличимые от подлинников копии одних и тех же рукописей, это приведет к девальвации оригинала и одновременно музейной экспозиции. Хотя визуально в экспозиционном ансамбле хорошие копии оказываются равноценны подлинникам, эмоциональное переживание и степень воздействия копий и оригиналов несоизмеримы, это доказывают социологические исследования. Введение в экспозицию большого числа отвлекающих на себя внимание воспроизведений всегда должно осуществляться с большой осторожностью.

Для раскрытия информационного потенциала экспонатов используются *научно-вспомогательные материалы*: карты, схемы, диаграммы, таблицы и т. п. В современных экспозициях, в отличие от еще недавнего прошлого, сфера их использования заметно сократилась. В ансамблевых, музейно-образных и образно-сюжетных художественно-мифологических экспозициях этот тип экспозиционных материалов практически никогда не применяется. Сейчас появился новый тип научно-вспомогательных материалов на электронных носителях; компьютеры все чаще становятся принадлежностью музейных залов.

Тексты — особая группа экспозиционных материалов. Выше мы говорили о языке экспозиции и о том, что саму экспозицию можно рассматривать как текст, составленный из знаков, причем в роли знаков выступают музейные предметы. Для достижения понимания экспозиционного замысла посетителем необходимы соблюдение существенных условий и наличие определенных факторов: доходчивости, внятности самого экспозиционного повествования, достаточного культурного уровня посетителя, хотя бы минимального опыта общения с музейными предметами и т. п.

Поэтому в целях обеспечения оптимальных условий для понимания посетителем экспозиционного замысла, содержания экспозиционных комплексов, характеристик отдельных экспонатов в подавляющем большинстве экспозиций оказывается необходим «перевод» заключенной в экспозиции информации в вербальную форму.

Тексты должны быть организованы в цельную и продуманную систему. Занимая подчиненное положение по отношению к музейным предметам, они должны не вступать в соперничество с их аттрактивностью, а содействовать раскрытию информационного потенциала как отдельных предметов, так и всей экспозиции в целом. Их разработка — важная часть научного проектирования экспозиции.

Раскрытию информационного потенциала и замысла отдельных залов, тем, комплексов служат *объяснительные тексты — аннотации*. Текст-аннотация к отдельному экспонату называется *этикеткой*. Как правило, этикетка содержит основные атрибуционные сведения о предмете. Однако сведения, сообщаемые этикеткой, зависят от темы экспозиции. Один и тот же предмет в разных экспозициях будет сопровождаться совершенно разными этикетками. Совокупность всех этикеток в экспозиции составляет *этикетаж*.

Названия залов, разделов, комплексов могут оформляться в виде *оглавательных текстов*. Основное назначение этих текстов, составляющих в совокупности именно «оглавление» экспозиции, как и всякого оглавления, состоит в том, чтобы помочь посетителю, особенно одиночному, ориентироваться в содержании экспозиции, и направлять его внимание. Краткие и выразительные оглавательные тексты часто приобретают особое значение в сложных для понимания образно-сюжетных экспозициях, где объяснительные тексты во многих случаях не используются. Нередко их функцию могут выполнять тексты-цитаты, афоризмы и т. п., строго говоря, относящиеся к ведущим текстам.

В определенных случаях введение в экспозицию ярких, емких, запоминающихся *ведущих текстов* (чаще всего цитат из произведений крупных деятелей мировой культуры или их отдельных высказываний) бывает оправдано и даже желательно для более целостного осознания идеи экспозиции.

Сегодня текст в экспозиции совсем не обязательно существует в виде знаков, нанесенных на бумажный, картонный, металлический и другие подобные носители. Текст нередко живет в экспозиции как звуковое воспроизведение. *Автогиды* (механические экскурсоводы) в виде стационарных звуковоспроизводящих установок в залах и портативных индивидуальных устройств с наушниками для одиночных посетителей присутствуют в экспозициях многих музеев. Они не заменяют полностью традиционных написанных текстов, но позволяют расширить возможности выбора посетителем того или иного канала получения информации. Звуковоспроизводящие устройства особенно рекомендуются тем музеям, где в качестве важного фактора восприятия экспозиции выступает звук. Так, большинство литературных, музыкальных, театральных музеев используют звуковоспроизводящие устройства, так как без прослушивания стихов, музыки, голосов актеров значимая, существенная часть информа-

ционного потенциала экспозиции не воспринимается. Звук в системе информации в экспозиции важен также с точки зрения учета интересов посетителей-инвалидов по зрению. Посетителям современных экспозиций все чаще предлагается также информация, заложенная в компьютер и дающая возможность интерактивного общения (Дарвиновский музей в Москве, Музей археологии Москвы, Музей истории Петербурга и др.).

Нередки сегодня экспозиции, требующие активного соучастия посетителя (экспозиции-шарады, лирические музеи вещей и др.) и применяющие совершенно иные системы текстов. На запомнившейся москвичам выставке шелковых платков «Мечты, вытканные из шелка» (художник Хилтон Мак Коник, Франция) многочисленные тексты в экспозиции (стихи, цитаты, философские изречения, иронические высказывания) не несли никакой информационной нагрузки, но работали только на создание образа.

Однако перед большинством музеев в первую очередь стоит задача создания ясной, цельной, емкой, многоуровневой системы текстов, которая рассчитана на разные категории посетителей и содействует оптимизации коммуникативных свойств экспозиции. Прекрасным образцом может служить система текстов в экспозиции живописи в Михайловском замке (филиал Русского музея, Санкт-Петербург). Лаконичные и информативные, расположенные в строго выверенных точках залов на легких прозрачных планшетах и люпитрах, они самой отточенностью содержания и формы усиливают производимое экспозицией впечатление высокого профессионализма и особой, «питерской», интеллигентности.

В образно-сюжетных экспозициях ведущие тексты относятся к средствам функционально-декоративного оформления и непосредственно входят в экспозиционный образ. Именно такую нагрузку несут оглаводительные и ведущие тексты-цитаты («Рождение человека», «Рождение гражданина», «Долой вашу религию», «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство») в экспозиции музея В. Маяковского. Как рождается образ уже из самого начертания текста, наглядно демонстрирует надпись «Музей Маяковского» над входом. Сложность понимания рядовым посетителем образно-сюжетной экспозиции (как правило, лишенной объяснительных текстов) преодолевается при помощи листовок с кратким комментарием. Желательно, чтобы этот комментарий имел литературную форму. По сути, он представляет собой адаптированный сценарий.

Все большее число даже вполне традиционных музеев становится сегодня на путь вынесения части вербального комментария в листовки, буклеты, путеводители. Этому способствует распространение компьютерной техники и «мини-типографий», позволяющих легко, быстро и дешево тиражировать необходимые материалы. Любой листочек с минимальной информацией, который посетитель унесет с собой из музея, способствует активизации посткоммуникативной фазы восприятия экспозиции, повышает уровень запоминания, позволяет впоследствии возвращаться мыслью к увиденному, служит рекламой музея для друзей и знакомых.

Для того чтобы посетитель следовал по музею задуманным экспозиционерами маршрутом, применяют *указатели*. Кроме текстов, указатели часто существуют в виде стрелок и других знаков и символов; главное, чтобы они были легко узнаваемы. Указатели особенно важны в музеях со сложной планировкой. Однако в современных музеях художник нередко стремится построить экспозицию таким образом, чтобы сама пространственная организация направляла посетителя по задуманному маршруту и диктовала последовательность осмотра. Иногда для этого используют такие приемы, как обозначение маршрута приподнятым помостом, напольным покрытием, изображением на полу следов, стрелок и других знаков, световыми маркерами, создающими как бы «путеводную тропинку». В музеях со свободным перетеканием пространства и в музеях, имеющих экспозиции с необязательным маршрутом, указатели отсутствуют и посетителю предоставляется возможность более свободного выбора порядка осмотра.

Основной структурной единицей большинства экспозиций является *экспозиционный комплекс*, который объединяет составляющие зрительное и смысловое единство экспозиционные материалы — экспонаты, научно-вспомогательные материалы, тексты — в соответствии с концепцией экспозиции. Без овладения искусством строить экспозиционный комплекс музейный сотрудник не может считать себя экспозиционером-профессионалом. Нередко в литературе можно встретить дефиницию «тематико-экспозиционный комплекс». В книге А. И. Михайловской подчеркивается, что этот комплекс позволяет «раскрывать идеи через совокупность экспонатов, взаимосвязанных и организованных по определенной системе». В естественно-научных музеях комплекс, раскрывающий природные взаимосвязи, называют *био группой*.

Произведения искусства в экспозиции нередко сочетаются исключительно по эстетическому принципу и составляют декоративный комплекс. В музейно-образных и образно-сюжетных экспозициях частным случаем экспозиционного комплекса является *музейный натюрморт* — произведение экспозиционного искусства, представляющее собой объемно-пространственную композицию из реальных предметов, которые складываются в определенный экспозиционный образ, и являющееся средством активной интерпретации экспозиционной темы художественными средствами.

Смысловая и символическая нагрузка музейного натюрморта может быть очень разной: от чисто декоративной композиции, заставляющей посетителя по-новому увидеть эстетическую сторону привычных вещей, до сложных полисемантических построений. Символический натюрморт имеет давние традиции. Восприятие обыденных вещей как символов, сочетающих образность со знаковой функцией, уже много столетий характерно для человеческой культуры; создание сложных символических натюрмортов можно наблюдать в живописи начиная с эпохи Средневековья (иконописная традиция превращает в символ практически каждый изображенный на иконе предмет).

Экспозиционные комплексы могут состоять из однородных материалов (вещевой комплекс, комплекс документов и др.) или включать разные типы музейных источников: вещевые, письменные, изобразительные, составляющие тематическое и визуальное единство. Их можно классифицировать по видам: этнографический комплекс, мемориальный комплекс и др. Ансамблевая экспозиция в виде отдельного комплекса также часто входит в состав тематической экспозиции. Сегодня в музеях все чаще практикуется именно такое «смешение жанров». Часто экспозиция, построенная как ансамблевая, на самом деле является «скрытой» тематической.

Особый вид комплексов представляют собою обстановочные сцены («фигурные интерьеры»). Они активно использовались в музеях с конца XIX в., и особенно широко — в этнографических экспозициях. Так, в Музее этнографии народов России в Санкт-Петербурге большинство до сих пор существующих экспозиций (часть которых восходит к 1930-м гг.) строятся с применением фигурных сцен с манекенами, с большой точностью предающих национальный тип и помогающих представить особенности трудовых процессов, традиционных обрядов и т. п. При помощи условно решенных манекенов создается образ бала в экспози-

ции Музея А. С. Пушкина в Москве (художник Е. Розенблюм, 1998) и оформляется один из залов Музея Ф. М. Достоевского в Новокузнецке (художник Л. Озерников, 1996).

2.3**Принципы построения экспозиции**

Принцип научности сохраняет свою определяющую роль при построении большинства музейных экспозиций. Он выражается уже в предварительной научной обработке каждого музейного предмета, помещаемого в экспозицию, в научном исследовании темы, воплощенном в концепции экспозиции. Однако приняв постулат Н. Ф. Федорова о том, что музей — не судилище, музеееды и музейные работники выдвинули на первый план *принцип научной объективности*. Он не исключает выражения в экспозиции авторской позиции, но требует от экспозиционера честности и непредвзятости при интерпретации происходивших и происходящих в природе и обществе процессов. Наиболее ярко этот принцип воплощается в многочисленных сегодня проблемных «экспозициях-диспутах», где вопрос ставится, но остается открытым, благодаря чему открывается простор для мысли посетителя.

Второй из общепризнанных принципов — *принцип предметности*, т. е. опоры на подлинные музейные предметы. Иногда может показаться, что он утрачивает в теории и практике современного музейного дела свой всеобъемлющий и обязательный характер: существуют многочисленные экспозиции, построенные как коллажи, инсталляции, натюрморты без участия музейных предметов или с минимальным использованием последних. Уход из экспозиции музейного предмета, подлинника может привести к потере музейной специфики, размыванию самого понятия «музей». На практике в современном музейном мире слово «музей» нередко употребляется по отношению к учреждениям, являющимся скорее культурно-выставочными, образовательными, игровыми центрами, чем музеями.

Где же та граница, за которой экспозиция перестает отвечать понятию «музейная»?

Музеееды предлагают своеобразный тест на «музейность» экспозиции. Тест чрезвычайно прост: уберите мысленно из анализируемой экспозиции все подлинные музейные предметы. Если после этого экспозиция перестает существовать как смысловое и художественное целое — это музейная экспозиция. Если изъятие музейных предметов не

повлияло на восприятие экспозиции, то назовите ее инсталляцией, предметной композицией, коллажем и т. п., но не музейной экспозицией. Только экспозиция, в основе которой музейные предметы, является действительно музейной.

Таким образом, принцип предметности продолжает оставаться одним из основополагающих принципов построения музейной экспозиции, так как непосредственно связан с ее музейной спецификой.

Третий принцип построения экспозиции — *коммуникативность*. Построение экспозиции должно быть ориентировано на восприятие разными группами посетителей. Это означает не усредненность, не расчет на некоего мифического «среднего» реципиента. Многослойность экспозиции, построение ее таким образом, чтобы в ней смог найти для себя интересное и важное как ненадолго зашедший в музей «любопытствующий», так и специалист, серьезно занимающийся проблемой, — наиболее перспективный путь.

Таким образом, представляется, что *сегодня наиболее общие принципы музейной экспозиции формулируются как предметность, научность, коммуникативность*.

Однако под принципами построения экспозиции музейеведы понимают также более конкретные принципы, обуславливающие группировку и интерпретацию экспозиционных материалов, структуру и основные членения экспозиции. В «Словаре музейных терминов» выделено три таких принципа: *историко-хронологический, комплексно-тематический и проблемный*.

Историко-хронологический принцип предполагает группировку экспозиционных материалов в соответствии с принятой в науке хронологией. Поскольку любой музей по сути является историческим (идет ли речь об истории общества, природы, искусства и т. п.), то и применение этого принципа отнюдь не ограничивается музеями исторического профиля. Этот принцип лежит в основе построения Палеонтологического музея в Москве, многих залов Политехнического музея, биографических частей экспозиций мемориальных музеев и т. п.

Комплексно-тематический принцип предполагает организацию экспозиционных материалов разных типов, связанных единством темы, в форме тематико-экспозиционных комплексов. Сегодня это один из наиболее часто используемых принципов построения.

Проблемный принцип предполагает группировку экспонатов в соответствии с поставленной в процессе научного проектирования проблемой.

В современных музеях наиболее часто можно наблюдать совмещение различных принципов построения.

Экспозиционные приемы

Для оптимальной компоновки экспозиционных материалов в комплексах, рядах, натюрмортах научный сотрудник вместе с художником выбирает те или иные *экспозиционные приемы*, т. е. способы группировки экспозиционных материалов. Среди общеизвестных апробированных приемов необходимо назвать:

- выделение экспозиционных центров и ведущих экспонатов, несущих максимальную смысловую и образную нагрузку;
- выявление связей между предметами, прием «взаимной документации», позволяющий выявлять связи, в том числе не поддающиеся внешним наблюдениям (на взаимной документации основан, в частности, прием «овеществления» письменных источников, как правило, обладающих слабой аттрактивностью);
- сопоставление, в том числе противопоставление (прием контрастного показа);
- «массированный» показ однотипных материалов, сконцентрированных на небольшой площади. Такой показ использован, например, в экспозиции археологии Тверского объединенного историко-архитектурного и литературного музея (1996), где при помощи большого количества однотипных каменных предметов из археологических находок создается экспрессивный «образ» каменного века;
- разрядка путем создания пустого пространства вокруг наиболее важных экспонатов с целью акцентирования на них внимания;
- расположение экспонатов, требующих рассмотрения с близкого расстояния, в пределах наиболее удобного для обозрения экспозиционного пояса — области вертикальной поверхности экспозиционного помещения на высоте от 70–80 (нижняя граница) до 200–220 см (верхняя граница) от пола;
- организация «экспозиции в окне», позволяющая через проем витрины как бы заглянуть в иное пространство и время;

- выделение первого и второго планов, а также создание скрытого плана экспозиции в турникетах, кассетных стендах и т. п.

Сколь разнообразны могут быть приемы (и соответственно — полученный результат) при показе одного и того же комплекса, проиллюстрируем следующим примером. Во многих музеях, располагающих археологическими коллекциями, экспонируются женские украшения из древних погребений, составляющие единый ансамбль. Во многих музеях погребение показывают в том виде, в каком оно предстало перед археологами в процессе раскопок: в горизонтальной витрине на уровне пола, вместе со скелетом, имитацией грунта и т. п. Главное при таком приеме экспонирования — выявление подлинности археологической находки, приобщение посетителя к факту научного открытия. Некоторые экспозиционеры группируют эффектные археологические предметы в витрине, выявляя разреженным размещением, фоном, освещением и т. п. их эстетические достоинства. Другие музеи располагают их как комплект на условном манекене или прорисованном силуэте, помогая посетителям понять их функциональное назначение и оценить роль в формировании облика женщины отдаленной эпохи. А вот экспозиционеры Ростовского краеведческого музея, расположив комплект убранства в вертикальной витрине в соответствии с местом каждого предмета, в центре, где должно быть лицо, поместили зеркало, как бы предлагая посетителям «примерить» древние предметы, представить себя в облике своей пра-прабабушки.

Творческие коллективы экспозиционеров находят и вырабатывают собственные оригинальные приемы создания экспозиционных комплексов. Необычный прием размещения в центре экспозиции чуждого, противоречащего как помещению, так и экспонатуре предмета можно увидеть в Тотемском музейном объединении. Экспозиция «Музея мореходов» строилась в 1996 г. в памятнике культовой архитектуры — Входиевской церкви XVIII в., что вызвало определенное противодействие в городе со стороны верующих и части общественности. До передачи музею здание храма занимал винный завод, при подготовке к монтажу музейные работники вынуждены были разбирать старое оборудование, очищать помещение от хлама. И вот как вечное напоминание о том, что было и что стало, экспозиционеры оставили в центре интерьера вмон-

тированную в бетонный пол машину для закупорки бутылок с краткой и выразительной этикеткой: «Это было до нас». Контраст между двумя способами использования памятника архитектуры оказался столь явным, зримым, эмоциональным, что это не только привнесло новый, очень существенный аспект в восприятие экспозиции, но и помогло музею решить деликатную проблему обоснования в глазах общественности своего права на использование памятника.

«Экспонат в фокусе» — также часто встречающийся сегодня прием построения экспозиции. Внимание экспозиционера сосредоточено не на совокупности музейных материалов, а на музейном предмете (как правило, особо ценном, уникальном, раритетном) в его самоценности. Во многих музеях проводятся выставки «одного экспоната», а в «Музее одной картины» (Пенза) этот прием положен в основу построения целого музея. Единичный экспонат может представляться как без какого-либо дополнительного материала, так и с применением достаточно развернутого научно-вспомогательного материала; в отдельных случаях единственный экспонат становится «героем» развернутого театрализованного («Музейный театр» в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике) или аудиовизуального действия («Музей одной картины» в Пензе).

2.5

Методы проектирования экспозиции

Важнейший вопрос, который необходимо решить до начала проектных работ, — определение метода (или методов) построения будущей экспозиции. Выбирая метод, экспозиционер тем самым определяет соотношение в экспозиции содержания и формы, характер интерпретации экспонатов, взаимодействие научной и художественной составляющих проектирования, порядок сотрудничества экспозиционера и художника. Сегодня трудно говорить о преобладании того или иного метода, поскольку используется широчайший диапазон экспозиционных средств. Именно их разнообразие создает такую неповторимую, яркую картину, которую представляет музейный мир России сегодня.

Метод невозможно определить, не обозначив лицо будущего посетителя, не изучив досконально состав, сохранность коллекций, потенциальные возможности их комплектования, не проанализировав недвижимые памятники,

не продумав формы культурно-образовательной работы, которая будет протекать на основе новой экспозиции.

Переходя к обзору существующих на сегодняшний день методов, нельзя не обратиться к истории их становления, тем более что ни один из выработанных проектировщиками прошлого методов не канул в Лету, и в начале XXI в. все они продолжают в той или иной степени «подпитывать» экспозиционное проектирование.

Художественные особенности экспозиции были теснейшим образом связаны с господствующим в ту или иную эпоху стилем, более того — с господствующим мировоззрением эпохи. В период Возрождения и в XVII–XVIII вв. происходит постепенное становление экспозиции как формы существования музея. Для этого периода были характерны «универсальные» музеи, в которых собирались во-едино всевозможные диковины и реликвии, «произведения природы и человека», придававшие музею облик «модели мира». «Универсальный» характер имели собираемые коллекции и соответственно экспозиции (коллекции экспонировались целиком). В экспозиции могли выделяться смысловой центр и наиболее важные экспонаты, соблюдаться принципы симметрии и намечались некоторые другие экспозиционные приемы; существенным критерием являлась декоративность всего ансамбля.

Конец XVIII — начало XIX вв. выдвигает на первый план научный аспект экспозиции. Не столько каждый предмет как самоценность, сколько предмет в контексте научного знания интересует создателей музеев. В XIX в. складывается *систематический метод* построения экспозиции. Предметную основу экспозиций этого типа составляют коллекции, систематизированные и выставляемые в соответствии с систематикой научной дисциплины, а основную структурную единицу — систематический ряд.

Как пережиток прошлого и уж во всяком случае как нечто малоинтересное для посетителя, вызывающее скуку своим наукообразием воспринимают многие современные исследователи систематические экспозиции. Но основывается ли такой взгляд на действительном исследовании посетительского интереса? Существует немало посетителей, ищущих в музейных экспозициях именно упорядоченности и систематизации. Не с этой ли глубоко заложенной в человеке страстью к систематизации, потребностью к составлению «коллекции» и с образом музея как средоточием этого упорядочения мира (ведь именно так воспринимались музеи на ранней стадии их существования) связана некоторая

ностальгия по старому облику музея с бесхитростно разложенными в витринах экспонатами?

Сегодня немного найдется музеев, которые не использовали бы систематический метод в той или иной форме своей экспозиционной деятельности. Выставки экспедиционные и из фондовых коллекций, значительная часть постоянных экспозиций геологических, зоологических и других естественно-научных музеев, экспозиции научных, в том числе вузовских музеев выстраиваются в систематические ряды. Все чаще встречающиеся в музеях экспозиции «открытого хранения фондов», основаны в большинстве случаев на принципе систематики. Систематические ряды вторгаются даже в «святая святых» ансамблевого показа — полностью реконструированные интерьеры. В петергофском «Коттедже», поражающем сохранностью своих ансамблей, в комнате одной из великих княжон экспонируется замечательная коллекция произведений декоративно-прикладного искусства из стекла и фарфора. Ее помещение здесь не нарушает целостности ансамблевой экспозиции, так как подобную коллекцию собирала и хранила владелица комнаты. Размещенная на узкой полочке по периметру стен, коллекция прекрасно дополняет облик интерьера в стиле «модерн» и выявляет некий существенный аспект в облике хозяйки комнаты.

Развитие во второй половине XIX в. этнографических музеев вызвало к жизни *ансамблевый метод* построения экспозиций, при котором воссоздавался (а позднее, с развитием музеефикации, сохранялся) цельный ансамбль музейных предметов со связями, существовавшими между ними в среде бытования.

В истории российских музеев можно проследить появление целого ряда подобных комплексов, постепенно завоевывающих право на общественное признание. Уже в 1867 г. в основу экспозиционной концепции Всероссийской этнографической выставки 1867 г., из которой впоследствии вырос Дашковский этнографический музей, было положено стремление «каждое племя представить в виде характеристической группы, окруженной, по возможности, всеми особенностями своего быта», а также в окружении соответствующих среде обитания природных объектов, иными словами, ансамблевый метод построения экспозиции.

Развитие ансамблевых экспозиций получило мощный импульс в конце XIX — начале XX вв. в связи со складыванием в России группы мемориальных домов-музеев. Именно с этого момента истории музейного дела возникает

проблема соотношения памятника архитектуры, превращенного в музей, и экспозиции в нем. После 1917 г. значительное число дворцов, особняков, храмов, монастырей, национализированных и переставших исполнять изначальные функции, было «переведено в музейное состояние». Переход этот в большинстве случаев осуществлялся путем простой фиксации состояния интерьера на момент музеефикации и нередко сводился к элементарной смене вывески. Развитие музеефикации не могло не способствовать активному становлению ансамблевого метода построения экспозиций.

Обстановочные комплексы, показывающие «вещи в их жизненном сочетании», составляли также основу экспозиции открытого в 1924 г. Музея народоведения в Москве. В 1930-е гг. создается значительное число композиций «обстановочных сцен» Государственного этнографического музея в Ленинграде, а также замечательные композиции, представляющие сцены жизни буддийского монастыря, в Государственном музее истории религии (с 1950-х гг. хранятся в фондах этого музея). Последние были сконструированы научными сотрудниками совместно с буддийскими художниками и обладали научной точностью и значительной силой эмоционального воздействия.

В 1920-е гг. происходит становление *тематического (иллюстративного) метода* построения экспозиции, а также тематико-экспозиционного комплекса как основной структурной единицы тематической экспозиции. Это становление происходило прежде всего в новых историко-революционных музеях. С конца 1920-х гг. на выставках, создаваемых к историческим датам, начинает преобладать новый метод построения. Эти выставки, на долгие десятилетия ставшие основной формой выставочной работы, были призваны в первую очередь выполнять просветительную и пропагандистскую функцию. Для подобных выставок не обязательна была демонстрация подлинников; они заменялись копиями, иллюстрациями, схемами, картами, таблицами, диаграммами и т. п.; плоскостной материал располагался на щитах или даже листах, легко перемещался — и повсеместно стали проводиться выставки, созданные на основе только научно-вспомогательных материалов. «Обратный ход» при построении экспозиции — не от подлинных музейных предметов, а от заданной темы, к которой подбираются экспонаты, — определяющий признак этого метода. Недостаточное количество подлинных предметов для иллюстрации той или иной темы восполнялось введением в экспозиционные комплек-

сы многочисленных научно-вспомогательных материалов, воспроизведений, специально выполненных произведений изобразительного искусства, обширных и подробных текстов. В своем крайнем выражении метод приводил к созданию экспозиций, в которых подлинные музейные предметы не использовались вообще.

Тематический, или иллюстративный, метод до сих пор один из самых распространенных при создании краеведческих, исторических, естественно-научных экспозиций. Наполнение тематического комплекса образностью, эмоциональностью ведет к трансформации его в *музейно-образный метод*; граница между ними чрезвычайно тонкая, как и между музейно-образным и образно-сюжетным методами, а в большинстве современных экспозиций преобладает сочетание разных методов.

Проблема необходимости сочетания в музейной экспозиции научного содержания и художественной образности была поставлена в докладе П. П. Муратова на I Всероссийском съезде в феврале 1919 г. «Музейная экспозиция... требует исканий, работы, стоящей на грани ученого и художника», — сказал он. Расцвет музейно-образного метода наступил гораздо позже — в 1960–1970-е гг., а его становление и утверждение сопровождалось критическими высказываниями оппонентов и протекало в борьбе с иллюстративным методом.

Основой образности экспозиции в оптимальном варианте должны стать сам подбор и дальнейшая группировка экспонатов. При наличии выразительных музейных предметов образ можно создать практически без использования вспомогательных средств. Но при недостаточной аттрактивности экспонатов для достижения необходимой силы эмоционального воздействия такие средства необходимы. Ими становятся научно-вспомогательные материалы, оборудование, специально созданные художником произведения пластического искусства. Нередко само оборудование превращается в произведение пластического искусства, чрезвычайно важную роль начинают играть цвет и свет, подключаются также аудиовизуальные системы.

В качестве яркого примера создания образа, «экспозиции-метафоры» проанализируем работу дизайнера А. А. Тавризова в доме-музее М. и А. Цветаевых в г. Александрове Владимирской области.

Самый запоминающийся экспозиционный комплекс созданного А. Тавризовым музея-метафоры посвящен Анастасии Цветаевой. Одну из стен крошечной комнаты худож-

ник полностью закрыл зеркалом, раздвинув пространство, придав ему иллюзорность и таинственность. В комнате все белое: белые стены, потолок, цветочные горшки на подоконниках, искусственные растения в них. К стене-зеркалу приставлена половина 8-гранной стеклянной призмы, в ней — также находящиеся вплотную к зеркальной поверхности половина круглого стола, стоящего на половине подиума, на столе — половина вазы с половиной букета искусственных цветов; отражение же в зеркале как бы возвращает этим объектам их цельность. У стола — белый стул; весь подиум покрыт белыми цветами.

Несмотря на притягательную силу этой композиции, посетителю сразу становится ясно, что перед ним — только оборудование. Нивелирующий белый цвет придает ему необходимую условность, не дает отвлечь на себя внимание. И вот в этом белом царстве цветов (образ чистоты души? «того» света? или цветаевского «За этот ад, за этот бред пошли мне сад на склоне лет»?) размещены немногочисленные и внешне неброские *подлинные мемориальные вещи*. Яркая шаль, брошенная на спинку белого стула, маленькая икона, скромно оформленные книжки и другие свидетели жизни Анастасии Цветаевой преподнесены посетителям как драгоценные реликвии. И становится очевидно, что это духовная красота их владелицы преобразила неказистый интерьер провинциального домишки в некий ирреальный, трансцендентный мир.

Образно-сюжетный, художественно-мифологический метод — самый молодой из экспозиционных методов. Ознакомившись с ним лучше всего по уже неоднократно упоминавшимся книгам Т. П. Полякова — создателя, разработчика, пропагандиста этого метода, убежденного, что именно этот метод выводит экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, живописи, дизайна, театра, драматургии и т. п. Уже в самом его названии подчеркнута особая роль драматического сюжета — последовательной смены образов, художественно организованных посредством установления между ними неких пространственно-временных отношений. На сегодняшний день создано немало ярких концепций и сценариев образно-сюжетных экспозиций, но осуществлены лишь немногие. Самым знаменитым стал музей В. В. Маяковского в Москве (сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр). В 1996 г. открыта экспозиция мемориального дома-музея Ф. М. Достоевского в Новокузнецке (сценарист Т. Поляков, художник Л. Озерников).

Характерным примером образно-сюжетной экспозиции является выставка, посвященная 50-летию победы в Великой Отечественной войне, созданная музейно-выставочным центром «на Стрелке» в г. Красноярске. Монументальное пространство бывшего музея В. И. Ленина совершенно не соответствовало замыслу экспозиционеров, поэтому внутри него был сконструирован комплекс небольших, замкнутых, соединенных сложной системой переходов помещений, в каждом из которых выстраивался экспозиционный образ, посвященный одному из аспектов проблемы человеческой личности в экстремальных условиях войны. Каждый зал оформлялся в виде вагона; так появились «вагон-эвакуация», «вагон-госпиталь», «вагон-депортация». Например, лейтмотив вагона-госпиталя — горячечный бред раненых; экспозиция строится как перевернутый мир, где койки с забинтованными, как мумии, манекенами поставлены вертикально, а предметы, которым надлежит располагаться на стене, оказались на полу. Подлинные медицинские инструменты выставлены здесь же в витрине, но не они приковывают внимание зрителей в этой жутковатой экспозиции.



Конец XX — начало XXI вв. — время информационных технологий, массовой культуры, вторжения техники в сферу искусства. Во всех видах искусства наблюдается, с одной стороны, появление множества произведений, язык которых рассчитан на легкое понимание максимально широкой аудиторией, с другой — наличие эстетских, усложненных, элитарных произведений (постмодернизм). Нечто похожее происходит и в искусстве экспозиции. Если основная экспозиция музея, как правило, не может не учитывать интересы массового зрителя, то в выставочной деятельности создаются шедевры, доступные для понимания немногими. Возможно, выход следует искать в многослойности, многозначности экспозиционных образов, в которых каждый посетитель сможет прочесть свое. Синтетичность современных экспозиций, театрализация, наличие сюжета и драматургии в построении образа, где экспонат все более оказывается включен в сложные смысловые взаимосвязи, обращение к современным техническим средствам — черты музейной экспозиции наших дней.

Но вышесказанное вовсе не значит, что не может иметь место вполне традиционная, академическая экспозиция. Более того, как многие посетители, так и музейные работники испытывают своеобразную ностальгию по образу

традиционного музея и с умилением входят в торжественные высокие залы с привычными витринами красного дерева. Уже в 1980-е гг. ряд музеев начинает продумывать своеобразные ретро-экспозиции, намеренно воспроизводящие экспозиционные формы прошедших времен. Иногда подобные решения могут дать неожиданный и яркий эффект. Именно так построена новая экспозиция археологии в Государственном историческом музее (1997).

Многоголосие, демократизм, право свободного выбора и для музейщика, и для посетителя — оптимальный вариант. Сегодня имена ряда художников-дизайнеров, авторов интересных экспозиций, приобрели широкую известность среди, главным образом, музейных работников; их творения знают, на спроектированные ими выставки идут специально, их стиль узнают.

Если 10–15 лет назад музеи, задумавшие построить сложную концептуальную экспозицию, одновременно являющуюся произведением искусства, обращались к немногочисленным столичным «мэтрам» экспозиционного дизайна, то на рубеже XXI в. во многих регионах российской провинции появились художники, обладающие яркой творческой индивидуальностью, а кое-где сложились свои узнаваемые направления и даже школы экспозиционного дизайна. Широкую известность приобрели сибирские художественные мастерские, ориентированные на подчеркнутую концептуальность, современные, часто парадоксальные художественные решения на основе недорогих доступных материалов. Все большее число музеев приглашает в свои коллективы дизайнеров, зачисляет их в штат, обеспечивая тем самым максимальное единомыслие и творческое согласие при проектировании экспозиций, а также (что немаловажно) — заметную экономию средств. Существенным направлением в работе дизайнеров ряда музеев стала разработка индивидуального художественного облика, единого стиля музея — от оформления экспозиций и сувенирной продукции до визитных карточек и входных билетов.

Литература

Бенеш И. Методы экспонирования // *Museum*. 1982. № 138. С. 30–35.

Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев: Сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1985.

Кликс Р. Художественное проектирование экспозиций. М., 1978.

Майстровская М. Т. Музейная экспозиция. Искусство — архитектура — дизайн. Тенденции формирования. М., 2000.

Михайловская А. И. Музейная экспозиция. М., 1964.

Музей в современном обществе. Поиски новых решений. По материалам конференций музейных работников, состоявшихся в гг. Москве и Екатеринбурге в 1998 г. / Государственный центральный музей современной истории России. М., 1999.

Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: Сб. науч. тр. РИК. М., 1997.

Никишин Н. А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989.

Поляков Т. П. Как делать музей? М., 1997.

Поляков Т. П. Мифология музейного проектирования. М., 2003.

Современная историографическая ситуация и проблемы исторических экспозиций музеев. М., 2002.

Этикетаж и тексты в музейной экспозиции. Методические рекомендации ЦМР СССР. М., 1990.

Шмит Ф. И. Музейная экспозиция. М., 1929.

Глава 3

Музей и выставка

Музейная выставка — это наиболее динамичная форма экспозиционной деятельности, способствующая на разных этапах музейной жизни возникновению, развитию и совершенствованию основной (стационарной) экспозиции музея (а при определенных обстоятельствах способная выполнять ее прямые функции). Рассмотрим каждую из функциональных возможностей выставки.

3.1

Выставка как первый этап формирования нового музея

В традиционном музееведении существует точка зрения, в соответствии с которой выставка — это детище музея. Однако история музейного дела наполнена фактами, которые показывают, что очень часто не музей, а *домузейная* или, как принято говорить, *немузейная* выставка, созданная, однако, на базе предметов музейного значения, выполняла функции плодородного дерева.

В середине XIX в. предстоящая реформа и связанная с ней необходимость коренной перестройки сельскохозяйственного производства остро поставили вопрос о технических возможностях помещичьего хозяйства, о приобретении современных орудий и машин, соответствующих европейскому уровню. В связи с этим в 1859 г. было принято решение об организации сельскохозяйственного музея в Санкт-Петербурге. Директор будущего музея Н. В. Черняев в срочном порядке был командирован за границу для изучения проблемы и приобретения лучших образцов сельскохозяйственных орудий и машин. Привезенные им экспонаты

демонстрировались на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1860 г., положившей начало Императорскому сельскохозяйственному музею. До перевода сельскохозяйственного музея в «Соляной городок», где только в 1881 г. было построено специальное помещение, он функционировал как долгосрочная выставка, перемещавшаяся из выставочных павильонов в Лесной институт, а затем в помещение Экзерциргауза при Зимнем дворце и постоянно пополнявшаяся новыми экспонатами.

Экономические проблемы в России были неотделимы от политических. Именно в таком ракурсе воспринималась у нас и в Западной Европе Всероссийская этнографическая выставка, открывшаяся в 1867 г. и положившая начало Дашковскому этнографическому музею. Инициатива организации подобной выставки принадлежала членам Общества любителей естествознания при Московском университете. Эту инициативу поддержал известный коллекционер и меценат В. А. Дашков, предложивший профинансировать выставку с тем условием, что после ее закрытия собранные материалы лягут в основу задуманного им Русского этнографического музея. Предложение было принято, и специалисты-этнографы разработали программу комплектования этнографических материалов.

В частности, профессор А. П. Богданов подготовил «Инструкцию собирания предметов для русской этнографической выставки и русского музея». Согласно этой инструкции, на выставке предполагалось уделить особое внимание не традиционным систематическим коллекциям, а ансамблевым композициям, что не всегда принималось представителями академической науки. «Комитет предполагает, — писал А. П. Богданов, — как на выставке, так и в музее каждое племя представить в виде характеристической группы, окруженной, по возможности, всеми особенностями своего быта». В результате, отмечал автор «Инструкции», посетитель получит «не отрывочные понятия о различных костюмах и предметах, а более или менее цельное представление о племени или о жителях известной местности».

Вторым новаторством устроителей выставки можно считать широкое применение декоративных элементов. Особое место отводилось «живому растительному царству»: каждая племенная группа располагалась в окружении природных объектов, соответствующих данной географической среде. Все это, кстати, дало повод ряду журналистов упрекнуть авторов выставки в том, что декоративная, образная сторона превалировала над научным содержанием.

Основные разделы выставки были посвящены славянской теме, в частности русской этнографии. «Путеводитель по Московской этнографической выставке» показывал читателю картину «общего вида» экспозиции, акцентируя внимание на следующих образах: «Вступив в огромный московский манеж, мы поднимаемся по нарочно устроенной широкой лестнице на балкон, откуда открывается общий вид... Сельская ярмарка — это великорусская группа; из-за ее пестрой массы высится ветряная мельница, а далее — купол деревенской церкви, выглядывающий из-за группы сосновых и еловых деревьев». Рядом располагались две репрезентативных «избы». Первая представляла собой пятистенку, характерную для «промышленной полосы России», и была окружена «ассортиментом товаров деревенской промышленности». Вторая, названная в путеводителе «убогой», представляла тип деревенской постройки в беднейших частях земледельческих губерний.

К великорусскому отделу примыкали малороссийский и белорусский, строившиеся по тем же выставочным принципам: в центре первого располагалась мазанка, у которой сидела «бабушка с внучатами», а рядом — «чумак с парой распряженных волов»; из числа манекенов (с соответствующими этнографическими атрибутами) второго отдела как особо удачные были отмечены две фигуры — старого и молодого рыбаков, отправляющихся на промысел.

Далее следовал общеславянский комплекс, состоявший из национальных отделов, посвященных полякам, чехам, словакам, словенцам, черногорцам и сербам. Последние были представлены группой из 14 фигур, размещенных в соответствии с определенным замыслом. Сюжет этой композиции был признан наивысшим экспозиционным достижением Этнографической выставки: сцена изображала слепого певца, вокруг которого «собрались стар и млад, чтобы послушать сказания о седой старине, о героической борьбе за независимость». Не обсуждая художественных достоинств данного экспозиционного образа, отметим лишь, что в контексте международной обстановки конца 60-х гг. позапрошлого века он приобретал явный политический смысл и, как подчеркивалось в «Путеводителе», «производил сильное эмоциональное впечатление». Причем подобные «сцены» ничуть не снижали познавательное значение выставки, строившейся на подлинных предметах этнографического характера. Как писал корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» (24 мая 1867 г.), «славянский отдел показал нам, что выставка может и должна иметь ученые основания».

После закрытия выставки и образования Этнографического музея (в залах Румянцевского музея) в экспозиции стали доминировать «ученые основания». Во-первых, ансамблевое размещение экспонатов было заменено сугубо «научным», выразившимся в «постановке их рядами». Во-вторых, если на выставке классификация по географическим районам сочеталась с группировкой по этнографическим признакам, то музей сделал шаг назад и ограничился одной географической систематизацией. Это упрощение экспозиции в пользу «учености», по отзывам современников, приводило к обратному эффекту: снижало ее «научно-познавательное значение». Об этом, в частности, писал корреспондент газеты «Русские ведомости» (1898 г.): «Поток народа влился в большую двухсветную залу, тесно заставленную черными витринами. Толпа проходит между ними и бегло просматривает фигуры каких-то людей в различных одеждах, расставленных за стеклом. В этих красиво убранных залах не хватает человеческого голоса...».

Необходимо отметить, что на базе этнографических выставок возникали не только центральные музеи. В 1896 г. открылась Латышская этнографическая выставка, устроенная в связи с Археологическим съездом в Риге. Основу этой выставки составляли коллекции, собранные Научным комитетом рижского латышского общества, поставившего перед собой задачу создания Латышского этнографического музея. В восемнадцати отделах выставки были представлены экспонаты, характеризовавшие хозяйство, культуру и быт латышского народа. Понятно, что программа выставки была значительно шире этнографической тематики и претендовала на создание будущего национального музея. К 1900 г. относится основание Этнографического музея Харьковского историко-филологического общества, коллекцию которого составили экспонаты соответствующей выставки, организованной к XII археологическому съезду. Программу собирания этнографических материалов составил профессор Н. Ф. Сумцов, предложивший устраивать волостные выставки как форму комплектования фондов будущих этнографических музеев.

На основе формально немусейных выставок, наполненных предметами музейного значения, возникали также и музеи краеведческой ориентации. Так, Архангельский городской музей был создан на базе местной выставки «сельскохозяйственных произведений» (1859); Могилевский музей возник из дубликатов коллекции, собранной статистическим комитетом для Московской антропологической выставки (1879); Кишиневский музей, или Музей Бессараб-

ского земства, вырос из материалов местной сельскохозяйственной выставки (1889), причем ее экспонаты определяли сельскохозяйственный профиль музея в начальный период его существования; в основу Казанского губернского музея (вместе с коллекцией Лихачева) легли экспонаты Казанской научно-промышленной выставки (1890); мысль об устройстве Ферганского публичного музея возникла в связи с Первой Ферганской сельскохозяйственной и промышленной выставкой (1894) и т. д.

Наконец, следует особо отметить, что создание двух крупнейших московских музеев — Политехнического и Исторического было непосредственно связано с немусейной Политехнической выставкой. Инициаторами выставки выступили деятели «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» (А. П. Богданов, Г. Е. Щуровский, А. И. Давыдов и др.), считавшие, что Россия при благоприятных обстоятельствах сможет самостоятельно развивать свою науку, технику и промышленность, не уступающие иностранной. В связи с этим возникла мысль об организации в Москве публичного музея, на базе которого можно было бы проводить разнообразную просветительную работу. Первым этапом на пути создания подобного музея и стала Политехническая выставка, открытая в Москве 30 мая 1872 г.

На выставке было собрано более 10 тыс. экспонатов, размещенных на огромной территории вокруг Кремля в специально выстроенных павильонах и галереях. За три месяца выставку посетило более 750 тыс. человек. К ее открытию П. И. Чайковский специально написал кантату. Словом, это было событие всероссийского значения, итогом которого стало открытие (декабрь 1872 г.) Политехнического музея. Причем в его состав вошла лишь часть выставочных отделов: прикладной зоологии, лесной, сельскохозяйственный, прикладной физики, механический, технический, мануфактурный, минералогический и горнозаводский, архитектурный, морского и речного судостроения, почтовый, промышленной этнографии и учебный. Позднее был открыт отдел «новостей промышленности». Эта структура Политехнического музея с незначительными изменениями просуществовала до 1927 г.

Следует подчеркнуть, что анализируемая выставка была приурочена к 200-летию со дня рождения Петра I, и, следовательно, ее тематика в значительной степени выходила за рамки «политехнической» экспозиции. Был создан специальный исторический отдел, где экспонировались памятники из древнехранилищ Троице-Сергиевой Лавры, Тих-

винского, Богословского, Кириллово-Белозерского и других монастырей. Исторические памятники составляли существенную часть военного и морского отделов. Наконец, особое место на Политехнической выставке занимал Севастопольский отдел, павильон которого находился внутри Кремля близ Спасских ворот. Значение этого отдела было обусловлено новым подъемом интереса к Севастопольской обороне и ее героям. Здесь экспонировались их портреты и личные вещи, модели кораблей, образцы вооружения и обмундирования русских войск, картины А. Шарлемана, В. Маковского, И. Прянишникова, И. Айвазовского, карты, чертежи и планы сражений. В особой комнате воспроизводилась (по принципам ансамблевого метода) лазаретная палатка. В то же время отдел вышел за рамки первоначального замысла, поскольку в экспозиции были представлены и археологические памятники: например, погребальный склеп языческой эпохи Херсонеса и др.

Так готовилась база для Русского национального исторического музея. Его концепцию изложил один из организаторов Севастопольского отдела полковник Н. И. Чепелевский в письменном докладе на имя наследника престола великого князя Александра.

Реальный процесс создания музея пошел, как известно, по иному, более драматичному руслу. Научным лидером будущего музея в силу ряда причин оказался А. С. Уваров. Его сложные взаимоотношения с И. Е. Забелиным и автором архитектурно-художественного проекта экспозиции В. О. Шервудом, а также ряд объективных обстоятельств (например, отсутствие государственного финансирования) привели к фактическому кризису: в конце 70-х гг. стало ясно, что строительство здания музея и комплектование экспозиции, все более склоняющейся к археологической тематике, не может быть завершено к намеченному сроку (1880 г.). Тогда инициативу снова взял на себя Н. И. Чепелевский, предложивший «Проект программы *исторической выставки* в Москве в 1880 г.», которая бы способствовала формированию строительства, сбору пожертвований и музейных предметов для основного фонда (выставка приурочивалась к 25-летию царствования Александра II). Однако наследник престола предпочел иметь дело с А. С. Уваровым. События начала 1880-х гг. способствовали назначению последнего «товарищем председателя» (председателем стал великий князь Сергей Александрович), т. е. фактическим главой музея, а сам музей полностью перешел в ведение правительственных учреждений.

Что получилось в итоге? От выставки, содержание которой соответствовало бы идеям «Доклада...» Н. И. Чепелевского, отказались. Отвергнуты были (по крайней мере, не востребованы) и «народоведческие» идеи И. Е. Забелина. В результате (май 1883 г.) была открыта экспозиция, соответствовавшая программе А. С. Уварова и ограничивавшаяся археологическими материалами на тему заселения страны с древнейших времен до XIII в. н. э. (11 залов). Подбор памятников, во многом случайный, определялся состоянием фондов. Хотя главное достоинство экспозиции заключалось в том, что она строилась в основном на подлинных музейных предметах.

После 1917 г. организация новых музеев на базе немuseumных (а в отдельных случаях и музейных) выставок приобрела еще более интенсивный характер. Остановимся только на нескольких объектах, демонстрирующих особенности этого процесса.

В начале 20-х гг. стали открываться музеи с ярко выраженной идеологической направленностью. Прежде всего речь идет о *музеях революции*. Причем если основная экспозиция петроградского музея функционировала в первые годы своего существования как система периодически сменяемых выставок, то аналогичный музей в Москве возник на базе двух немuseumных временных экспозиций. В 1921 г., к X съезду РКП(б), Центрархив совместно с Истпартом ЦК РКП(б) организовал выставку материалов по истории партии. Осенью того же года она была расширена и переведена в Большой Кремлевский дворец. Одновременно с этим началась работа по организации «Музея Красной Москвы». Причем на первом этапе решено было устроить выставку «Красная Москва», которая открылась 12 ноября 1922 г. в мраморном зале бывшего Английского клуба на Тверской. А в примыкающих к залу комнатах разместились материалы, связанные с советским образом жизни — «социалистическим строительством», деятельностью Красной Армии, работой фабзавучей, профсоюзов и т. п. Через год по постановлению ЦК РКП(б) выставочный «Музей Красной Москвы» был соединен с вышеупомянутой выставкой Истпарта, и в ноябре 1923 г. в семи залах Английского клуба открылась новая экспозиция под названием «Историко-революционный музей города Москвы». Здесь были представлены систематизированные в хронологической последовательности коллекции, отражающие революционное движение от 70-х гг. XIX в. до 1917 г. Наконец, в марте 1924 г. эта обновленная выставка была превращена в Музей Революции (с июня

1924 г. — Музей Революции СССР), где коллекционный метод экспонирования был постепенно заменен иллюстративно-тематическим... Остается добавить, что современная экспозиционно-выставочная деятельность бывшего Центрального музея Революции (ныне Музей современной истории России) характеризуется постепенным возвращением к обозначенным истокам — постоянно обновляющимся коллекционным и коллекционно-тематическим экспозициям.

Складывающийся советский образ жизни нуждался в соответствующих рекламных акциях. В 1923 г. на территории Нескучного сада открылась Первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, послужившая впоследствии основой для создания Центрального музея народоведения — будущего Музея народов СССР. Судьба этого музея сложилась весьма драматично, что было во многом обусловлено характером и потенциальными возможностями обозначенной выставки. Ее полное название, согласно письму ЦК ВКП(б), звучало так: «Союзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с иностранным отделом».

Принципы организации выставки частично основывались на опыте этнографических и кустарно-промышленных выставок дореволюционной России. Помимо чисто производственных отделов, демонстрирующих состояние сельского хозяйства начала 20-х гг., здесь были представлены национальные павильоны России, Украины, Белоруссии, Северо-Кавказских республик, Киргизии, Дагестана, Якутии и др. В частности, особый интерес вызывали воссозданные в натуре крестьянские дворы центральных, северных и восточных российских губерний. Причем избы строились плотниками из соответствующих областей, с соблюдением мельчайших подробностей местной архитектуры, что придавало экспозиции строгий этнографический характер.

В целом воссозданная деревенская улица, хозяйственные постройки, колодцы, занятия земледельцев и тому подобная этнографическая экзотика создавали относительно полную картину действительности. Подчеркнем — действительности советской, разнообразие которой обуславливала политика нэпа. Это, кстати, понимали и тогдашние идеологи, отметившие в том же письме, что устроителям необходимо предупредить как попытку идеализации мелкокрестьянских хозяйств, так и превращение выставки в несоответствующую действительности картину показного процветания коллективных форм сельского хозяйства.

В 1924 г. сотрудники Этнографического отделения Румянцевского музея (Дашковского этнографического музея),

принимавшие участие в подготовке выставки, выдвинули идею создания на ее базе специального Музея народоведения, в состав которого могли бы войти и дашковские коллекции. Суть идеи была понятна: Дашковский этнографический музей в начале XX в. представлял собой мертвое систематизированное хранилище, а Всесоюзная сельскохозяйственная выставка могла дать ему новый импульс, оживить уникальную коллекцию.

По мысли авторов проекта, новый музей должен был состоять из двух взаимодополняющих экспозиций: одна, расположенная в закрытом помещении, представляла бы собой некое подобие Всероссийской этнографической выставки 1867 г. — обстановочные сцены, характеризующие быт и духовную жизнь народов России, предполагалось дополнить локальными систематическими коллекциями; другая — выставка на открытом воздухе: «жилища со всем их содержанием», «в обстановке природы», «с усадьбами», «со всем хозяйственным инвентарем» и т. п.

Проект был утвержден, и в конце 1924 г. на бывшей Мамоновской даче открылась «обстановочная экспозиция», а на территории Нескучного сада — этнопарк. К 1927 г. «музей» состоял из двух экспозиций, называемых выставками: в Нескучном дворце демонстрировались этнографические «картины» европейской России и Восточной Европы, на Мамоновской даче — этнография советского Востока. Метод показа, как отмечали создатели экспозиции, состоял в организации «обстановочных комплексов, демонстрирующих вещи в их жизненном сочетании». Приведем характерный пример — отзыв современников о разделе «Украина»: «Типичным уголком старой Украины веет от бытовой сцены «Сорочинская ярмарка». В нем так и чувствуется гоголевская поэзия. Попадая на ярмарку, зритель захватывался поэзией».

Могла ли удовлетворить подобная «поэзия» советских идеологов от «народоведения» на рубеже 1920–1930-х гг.? Конечно же, нет. По их мнению, необходимо было «давать объяснения характера и сущности национальной политики партии и правительства СССР, истории развития общественных форм, соцстроительства, культработы и т. д.». Отсюда следовал вывод: «реализация директив партии и правительства о музейной работе дает возможность выполнить те громадные задачи, которые стоят перед музеем — стать в полном смысле этого слова «Музеем народов СССР», строящих социализм».

И уже с 1934 г. начал функционировать «Музей народов СССР», вместивший в себя трудно соединимое

в контексте того времени содержательное наследие: с одной стороны — традиционную этнографическую тематику, с другой — политический по своей направленности показ «социалистических достижений народов СССР». Последняя тема в силу своей динамики носила явно выставочный характер. В результате с 1939 г. в Останкине начинает работать Постоянная (точнее постоянно обновлявшаяся) Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, гораздо результативнее решающая стратегические задачи музея. Оставались, правда, еще «дашковские коллекции». Их судьбу определили объективные обстоятельства — события 1941–1945 гг. Во время войны «Музей народов СССР» был свернут, а в 1948 г. его коллекции влились в фонды и экспозиции Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград). Москва потеряла один музей, но обрела выставку, которая с 1958 г. получила печально звучащее в современном контексте название «Выставка достижений народного хозяйства».

А теперь рассмотрим музейные (т.е. строящиеся на базе предметов, прошедших все стадии научной обработки) выставки, на основе которых планировались или создавались новые музеи.

Музеям революции в политике и народоведении могли быть противопоставлены музеи эволюции. В середине 20-х гг. в среде сотрудников эволюционно-типологического (бывшего антропологического) отдела Музея антропологии и этнографии (выросшего из петровской Кунсткамеры) стала выкристаллизовываться идея создания Музея эволюции культур. Цель музея, с точки зрения ведущего сотрудника отдела Л. Я. Штернберга, — помочь посетителю разобраться в том, «как создавалась техника, которой он пользуется в своем повседневном быту, как сложились его верования и идеи». В связи с этим была разработана система временных выставок, на основе которых впоследствии предполагалось построить самостоятельный музей.

Первая группа выставок должна была характеризовать развитие культуры первобытного общества. В частности, экспозиция «Первобытные орудия и оружие» (1927) подразделялась на подтемы «Орудия труда» и «Средства нападения и защиты», где раскрывалась эволюция палки, камня, лука и стрел, типология ножей и мечей, палиц и копий. Выставка на тему «Огонь в истории культуры» (1928) состояла из разделов «Первобытные способы добывания огня», «Огонь в домашнем хозяйстве», «Огонь в производственной жизни малокультурных народов» и «Огонь в истории религии». Выставка «Типы жилища» (1929) демонстрировала

простейшие виды жилищ: пещеры, землянки, шалаши, круглые хижины, свайные постройки. Были также подготовлены, но не реализованы выставки «Одежда», «Домашняя утварь», «Средства передвижения» и др.

Вторая группа выставок посвящалась «надстроечным явлениям» общества по темам «Организация доклассового и раннеклассового общества», «Искусство» и «Религия». В 1929 г. открылась экспозиция, посвященная «социальным корням искусства», затем выставка «Жизнь ребенка в свете этнографии», раскрывающая обычаи и обряды, связанные с деторождением: пеленанием и видами искусственной деформации тела ребенка, типам колыбели, способам ношения детей, одежде, игрушкам и т. п.

Необходимо отметить, что подобные экспозиции эволюционно-типологического характера имели широкое распространение в европейских музеях 1920–1930-х гг., что вызывало раздражение у советских идеологов от науки. Составившееся в апреле 1929 г. совещание этнографов Москвы и Ленинграда подвергло резкой критике эволюционистскую школу в этнографии и, в частности, так называемые «эволюционные ряды», разработкой которых занимались организаторы нового музея. Все названные (и планируемые) выставки прекратили свою деятельность, а сама идея музея эволюции культур канула в лету. Вместо этого предлагалось создавать экспозиции, внешне напоминающие яркие этнографические ансамбли, но пронизанные вульгарной идеологией. Так что анализируемые «эволюционистские» выставки оказались, с научно-просветительской точки зрения, гораздо эффективнее, чем последующие иллюстративно-тематические экспозиции Музея антропологии и этнографии, призванные давать малопривлекательную «картину перспективного развития культурных явлений» с позиций диалектического материализма.

Совещание 1929 г. послужило импульсом для создания еще одного типа советских музеев, возникших на выставочной основе. Речь идет об «Антирелигиозной выставке», положившей начало Музею истории религии АН СССР (1931). Название выставки определяло ее стратегическую задачу. Вместо эпической констатации или показа эволюции отдельных явлений материальной и духовной культуры, связанных с религиозными культами, необходимо было в острой и доходчивой форме показывать происхождение и развитие различных форм религии и их «отрицательную» роль в жизни общества. Материалами послужили музейные предметы соответствующей тематики, изъятые из коллекций

Музея антропологии и этнографии, Эрмитажа, а также редкие книги и рукописи из Библиотеки Академии наук.

Однако, несмотря на название, девиз «Борьба с религией есть борьба за социализм» и обилие антирелигиозных цитат из «классиков» в начале и конце выставки, ее содержание скорее напоминало экспозицию, посвященную истории религии: здесь были представлены разделы, достаточно полно раскрывающие историю мировых религий — иудаизма, христианства, буддизма и ислама. Таким образом, каждый из посетителей — верующий или атеист — находил здесь то, что хотел увидеть.

В этом отношении характерен тот факт, что первоначальное название музея, созданного на базе выставки, ограничивалось «историей религии». Фразу «и атеизма» спохватившиеся идеологи добавили позднее, присоединив к этому странному музею экспонаты параллельно существующего и менее популярного Антирелигиозного музея (1938). Экспозиция была в корне переработана в духе «воинствующего атеизма».

Традиционная религия уступала место советскому неоязычеству. Пришло время «лучших и талантливейших», нуждающихся в соответствующей музейной канонизации. Это время совпало с кульминацией процесса образования новых музеев на базе выставок, состоящих из музейных предметов и архивных источников, перераспределенных в административном порядке. Понятно, что речь идет о юбилейной «Всесоюзной пушкинской выставке», послужившей началом Всесоюзного музея А. С. Пушкина.

Выставка была подготовлена согласно постановлению ЦИК СССР от 16 декабря 1935 г. и СНК СССР от 30 декабря 1936 г. Включенные в нее экспонаты изымались из фондов более чем 100 учреждений — музеев, архивов, научных институтов — и составили более пяти тысяч единиц. Для их размещения отвели залы Государственного исторического музея, ранее предназначавшиеся для основной экспозиции, посвященной второй половине XVIII — первой половине XIX вв. В связи с этим сотрудники ГИМа, возглавляемые академиком Е. В. Тарле, приняли непосредственное участие в разработке тем, характеризующих эпоху 1799–1837 гг.

Структура выставки состояла из трех разделов: «Жизнь и творчество Пушкина», «Судьба литературного наследия Пушкина в царской России» и «Литературное наследие Пушкина в эпоху Октябрьской революции». Идейное содержание этих разделов определялось стратегической целью экспозиции: «показать Пушкина, его борьбу с самодер-

жанием и его гибель в этой борьбе; Пушкина — создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы, обогатившего человечество бессмертными произведениями художественного слова; судьбу литературного наследия Пушкина в социалистической культуре народов советской страны». Таким образом, символическая фраза «Пушкин — это наше все» приобретала откровенно политический, идеологический смысл.

Однако музейные предметы в процессе передачи информации обнаруживают особую специфику, в связи с чем политическая акция превратилась в демонстрацию образцов культурного наследия. Этому способствовали и принципы построения экспозиции: она была по сути коллекционной, хотя и систематизированной по темам в строгой хронологии. Из 17 залов, в которых была размещена выставка, в 11, посвященных биографии и творчеству поэта, можно было увидеть шедевры отечественного изобразительного искусства, заимствованные из фондов и экспозиций ведущих художественных музеев. Среди книжных и рукописных материалов выделялись уникальные экземпляры с автографами поэта, книги из личной библиотеки, а также 225 единиц автографов Пушкина: рукописи, записные книжки, письма и рисунки. Впервые демонстрировались архивные документы (свыше 300 единиц), связанные с ссылкой на юг и в Михайловское, цензурные «дела» и т. п.

Словом, это была коллекционно-тематическая выставка, строящаяся, в основном, на подлинных материалах и объективно не претендующая на полное и подробное раскрытие творческого процесса и проблем биографии Пушкина в контексте господствующей идеологии. Именно это — «недостаточное отражение общественно-политической эпохи», «неотчетливый» показ Пушкина «как родоначальника русской литературы», отсутствие «выводов, характеризующих работу Пушкина над созданием русского литературного языка», слабое освещение темы «гонения» и т. п. — воспринималось критиками экспозиции как серьезный недостаток. Особое раздражение вызывал, например, тот факт, что пушкинские материалы, характеризующие литературный быт (в его рукописно-книжном проявлении), заслонили тему «крепостное право» и ей подобные. Но в целом выставка оценивалась весьма положительно. Более того, именно тогда было высказано мнение о том, что она «вступила в строй наших культурных учреждений и ее необходимо превратить в постоянный музей».

Как показал проведенный анализ, многие музеи России не только возникали на основе немuseumных и музейных выставок или в связи с ними, но и имели на этом этапе своего существования серьезные преимущества, которых были лишены в некоторые последующие периоды. В организации подобных выставок принимали участие ведущие специалисты соответствующих отраслей науки. Поэтому, хотя предметное наполнение этих ярких нетрадиционных экспозиций и не подвергалось формально зафиксированной «научной обработке», в своей основной массе оно соответствовало музейным требованиям.

Что касается специфики *немuseumных* и *музейных* выставок, то она не является принципиальным критерием отличия этих выставочных форм, а лишь характеризует особенности музейной политики. В дореволюционной России второй половины XIX в., где доминировала общественная инициатива, опиравшаяся на частные коллекции и подталкивавшая государство на «богоугодные дела», новые музеи могли возникнуть (и возникали) из общественных немuseumных выставок. В советской России середины 30-х гг., где общественная инициатива служила лишь прикрытием тоталитарной государственной политики, новые музеи могли возникнуть (и возникали) на основе выставок, составленных из предметов, в соответствии с административным распоряжением изъятых из государственных музеев и хранилищ.

Итак, мы рассмотрели внешнюю функцию выставки, ее способность трансформироваться в новый музей. За скобками остались ее внутренние, сугубо музейные функции.

3.2

Выставка в музее: публикация музейных коллекций, научно-просветительская функция, комплектование фондов, инструмент модернизации музея

Долгие годы в отечественной музейной практике и теории понятие «выставка» обозначало основную экспозицию музея. Только в 1919 г. на Первой Всероссийской конференции по делам музеев в докладе искусствоведа П. П. Муратова впервые прозвучало слово «экспозиция», которое постепенно вытеснило употреблявшийся ранее термин на вторые роли, придав ему вспомогательный, временный или экспериментальный смысл. В то же время четкой границы между понятиями «экспозиция» и «выставка» в 20-е гг. не существовало. Через десять лет после конференции М. В. Фармаков-

ский в книге «Техника экспозиций в историко-бытовых музеях» (1928) употреблял эти понятия как синонимы: «Образцом общей экспозиции может служить этнографический отдел Русского музея, который имеет целью дать общую картину труда и быта народов СССР и сопредельных стран в аспекте антропологических подразделений, хотя эта выставка...» или «я считаю не лишним указать на несколько выставок различного типа, которые дают понятие о разнообразных целях экспозиции» и т. д.

Любая научная дисциплина нуждается в четкой системе понятий. Музееведение — не исключение. Поэтому *за относительно временными экспозициями закрепилось название «выставка», а за относительно постоянными — «основная экспозиция».*

Первая функция относительно временной экспозиции соответствовала изменившейся ситуации: на выставках показывали то, что хранилось в запасниках. Сначала это были вспомогательные экспозиции, позволяющие демонстрировать новые поступления, затем — научно обработанные коллекции, не вошедшие в основную экспозицию, и т. д. Так постепенно совершенствовалась ведущая выставочная функция, которую впоследствии достаточно четко сформулировал известный музеевед 1960–1980-х гг. А. М. Разгон, обозначив экспозицию как вид «научного творчества, форму научной публикации». Понятно, что речь шла о специфической и оперативной *форме публикации музейных коллекций.*

Данная выставочная функция, как это ни покажется странным на первый взгляд, актуализировалась в те годы, когда основной музейной экспозиции попытались придать дидактический характер. В начале 20-х гг. перед руководством ГИМа была поставлена генеральная задача разработать «общеисторическую синтетическую экспозицию». Воспользовавшись этим, ряд отделов якобы в экспериментальных целях организует серию чисто фондовых выставок. В частности, отдел народного творчества подготовил выставку «Крестьянское искусство» (1921), одна из задач которой состояла в стремлении разобрать и систематизировать соответствующие тематические коллекции. Эта работа была выполнена научным коллективом отдела под руководством В. С. Воронова, одного из пионеров изучения народного художественного творчества в рамках Исторического музея.

Представленные на выставке вещи — орудия труда, средства передвижения, архитектурные фрагменты, утварь, одежда и ткани, игрушки и т. п. (всего около 35 тыс. предметов) — позволили не только сделать ряд научных открытий,

но и обозначить перспективные пути для дальнейших исследований. Понятно, что, несмотря на научную и музейную значимость этой временной экспозиции, она была закрыта через два года, прежде всего из-за давления «более насущных» для того времени политико-просветительских задач.

Другие экспозиционные публикации фондовых коллекций ГИМа — выставки автографов исторических деятелей, русского лубка XVIII–XIX вв., памятников древнерусской иконописи и т. д. — также носили ярко выраженный вещеведческий характер и оказались в результате инородным телом в системе нарождающейся «марксистской» экспозиции. А ей, отметим, предшествовали выставки уже иного плана, строящиеся на основе вырабатываемого «комплексно-тематического» (а в реальности — иллюстративно-тематического) метода.

Одной из последних фондовых публикаций в середине 1920-х гг. могла стать экспозиция «Из эпохи крепостного хозяйства XVIII–XIX вв.», задуманная как систематический показ (т. е. как результат научной работы хранителей) историко-бытовой иконографии данного времени. Но этому помешали представители нового поколения музейных работников, отказавшиеся от первоначальной идеи и предложившие на базе представленной коллекции создать экспозицию иного плана, где можно было бы отразить наиболее яркий и интенсивный период эпохи крепостного хозяйства, выявить ход и развитие фабрично-заводской промышленности, развитие общественного движения и т. д. Словом, речь шла о выставке, имеющей совершенно иные функции.

Однако, несмотря на дальнейшее усиление и фактическую «диктатуру» дидактических экспозиций на протяжении нескольких десятилетий, идея фондовых выставок и периодических «публикаций» музейных коллекций не умерла. В советское время особый размах эти «публикации» получили в период так называемого «музейного бума» (конец 60-х — начало 80-х гг.). Причем это касалось музеев самых разных профилей, и в первую очередь художественных музеев.

В экспозиционную практику художественных музеев прочно вошли и оправдали себя выставки, воспринимавшиеся как своеобразный метод выявления и исследования произведений изобразительного искусства. В специальной работе искусствоведа Н. Н. Голованова, посвященной совместной экспозиционной деятельности художественных музеев Москвы, Ленинграда, Воронежа, Елабуги, Ставрополя, Перми и других городов, отмечалось, что при подготовке

выставок часто определялись малоизвестные работы, систематизировалось наследие художников, проверялась подлинность произведений, уточнялись название и даты исполнения. Кроме того, в процессе проведения коллективных выставок-публикаций активизировалась научная деятельность периферийных музеев, между исследователями устанавливались взаимовыгодные контакты, что способствовало дальнейшему совершенствованию этой формы выставочной работы.

В начале 80-х гг. директор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина И. И. Антонова обратилась со страниц журнала «Советский музей» с призывом «Делайте выставки!», раскрыв его содержание в именно таким образом названной статье и особо отметив в ней эффективность «выставок-публикаций». По ее мнению, подобные выставки не только демонстрировали фондовые коллекции, но и знакомили специалистов и зрителей с результатами научных исследований, с новыми атрибуциями, открытиями, связанными с творчеством ранее неизвестных или прочно забытых художников. С этого времени подобные выставочные проекты стали весьма актуальными в культурной жизни страны и включали помимо собственно выставок разнообразные программы — научные, образовательные, издательские и т. д.

Выставки-публикации в более ранний период были довольно характерны и для музеев литературных, в частности для экспозиционной деятельности Государственного музея А. С. Пушкина (Москва). Началась эта деятельность с выставок новых поступлений («Дар А. С. Головиной», «Дар Н. В. Урбелян»), а кульминацией послужила экспозиция «Портреты неизвестных». Она строилась на подлинных работах художников пушкинского времени и включала в себя галерею портретов современников поэта. Цель устроителей была многоплановой: прежде всего познакомить посетителей с практически неизвестными произведениями, привлечь их внимание, а в процессе работы экспозиции провести атрибуцию представленных коллекций.

Выставка, по отзывам современников, пользовалась большой популярностью. Известный литературовед И. Андроников сделал о ней телепередачу, а сотрудники музея провели ее обсуждение с привлечением широкой общественности. В результате этих акций было уточнено авторство ряда произведений и время их создания. Следует особо отметить, что подобные выставки-публикации пушкинского музея проходили в контексте нетрадиционной для многих литературных музеев основной экспозиции, строящейся по принципам му-

зейно-образного метода и представлявшей специфический экспозиционно-художественный текст. В такой ситуации выставки-публикации не только осуществляли вспомогательную функцию, но и создавали прецедент для сравнения двух возможных вариантов решения экспозиционной темы. Ведущий идеолог музея А. З. Крейн сначала уравнивал эти «варианты», а впоследствии отдал предпочтение коллекционным выставкам, распространив их потенциальные возможности до уровня основной экспозиции.

Что касается выставок-публикаций музеев исторического профиля, то ведущее место в этом направлении занимал и занимает ГИМ. Подобные выставки возобновились в этом музее с 1947 г. Одной из первых экспозиционных публикаций, положившей начало традиции, которая сохраняется до настоящего времени, являлась выставка «Русское охотничье и спортивное оружие XVI–XX вв.», на которой демонстрировались научно-систематизированные коллекции оружия, представлявшие интерес как в историческом, так и в художественном отношении. Уникальность выставки состояла в том, что на тот период фактически не существовало объемных научных публикаций на эту тему. Выставка же давала возможность отчетливо проследить не только изменения форм и видов русского оружия, но и связанные с ними декоративные решения, принимавшиеся в разные эпохи. Впоследствии выставка была переоборудована в передвижную и демонстрировалась в городах СССР до середины 60-х гг. Иными словами, из сугубо научной публикации она превратилась в научно-популярную, приобретая еще одну музейную функцию. Подобного рода выставки организовывались практически всеми отделами ГИМа: публикации касались коллекций одежды, медалей, монет, фарфора, стекла, уникальных документов, книг, гравюр, лубочных картинок и других материалов.

Выставочная деятельность в ГИМе актуализировалась на рубеже XX–XXI вв. В эти годы было создано несколько десятков выставок-публикаций, среди которых особо выделялись: «Придворная охота», «100 и двенадцать стульев», «Великие императоры Европы Наполеон I и Александр I», «Реликвии истории Государства Российского X–XX вв.», «Войди в историю. К 130-летию основания ГИМ», за которые ряд сотрудников музея был удостоен Государственных премий.

Не отставали от головного музея и многие «местные», краеведческие музеи, среди выставочных публикаций которых выделялись экспозиции, связанные с предметами

декоративно-прикладного и народного творчества, атрибутами крестьянского и помещного быта, орудиями сельскохозяйственного производства и т. п. Но вот что интересно: как отмечала, проводя в 60–70-е гг. специальное исследование выставочной деятельности краеведческих музеев, музеевед Э. А. Павлюченко, не существовало принципиальной границы между коллекционными и коллекционно-тематическими выставками, выполнявшими так называемую просветительскую функцию.

Просветительская функция музейных выставок, как уже отмечалось, стала доминирующей в середине 1920-х гг., когда традиционный систематический (или, иначе, коллекционный) метод начал постепенно вытесняться новыми методами — тематическим (или, как его еще называют, иллюстративно-тематическим) и музейно-образным. «Нужны не самодовлеющие вещи, — подчеркивал известный музеевед тех лет Ф. И. Шмит, — а нужен показ вещей в массово-просветительских целях». Безоговорочно отрицая систематический (коллекционный) метод в публичных музеях, он называл последние «книгой, в которой — только не словами, а вещами — излагаются мысли». Правда, Ф. И. Шмит в силу своих искусствоведческих ориентиров отдавал предпочтение «книге» художественной (т. е. музейно-образному методу), а не наукообразной, за что и был подвергнут критике со стороны фактического основателя иллюстративно-тематического метода, будущего академика Н. М. Дружинина.

Отметим, что экспозиционеры ГИМа в середине 20-х гг. только нащупывали принципы иллюстративно-тематической экспозиции. Уже известная нам выставка «Из эпохи крепостного хозяйства», трансформировавшаяся в выставки с другими названиями: сперва «От Пугачева до декабристов», а затем — «Крепостная Россия», в определенной степени соответствовала этим принципам. Но, как подчеркивала историк музейного дела А. Б. Закс, данная выставка была практически единственной на фоне отчетно-коллекционных экспозиций, упорно организуемых старыми сотрудниками, — таких, например, как «Работа Уральской историко-бытовой экспедиции 1925 г.» или «Быт московской Руси XVI–XVII вв.» и др. Словом, в ГИМе тематическая экспозиция не получила в те годы дальнейшего развития.

Иначе обстояло дело в Центральном музее Революции. Именно здесь в середине 1920-х гг. формировались принципы экспозиционного метода, способного реализовывать просветительскую функцию, обусловленную идеологическими и политическими задачами. От выставки к выставке

совершенствовалась основа иллюстративных экспозиций — тематический (или тематико-экспозиционный) комплекс, который, по мнению его создателей, позволял раскрывать идеи через совокупность экспонатов, взаимосвязанных и организованных по определенной системе. С этого момента, как уже отмечалось, актуальность нового метода стала возрастать, а к середине 1930-х гг. он стал ведущим экспозиционным методом, на базе которого строились основные экспозиции исторического профиля в широком значении этого понятия.

Причем процесс освоения новых принципов шел в направлении, все дальше уводящем от музейной специфики. Выставки все чаще и чаще стали приобретать форму агитационных плакатов, где подлинные документы заменялись на копии, фотографии, рисунки, схемы, таблицы и тому подобный немuseumный материал. Подобное отношение к выставке как к подсобной, вспомогательной форме экспозиционной деятельности привело к тому, что в середине 50-х гг. она безоговорочно была отнесена к разряду «массовой работы музея».

Ситуация несколько изменилась в 1960–1980-е гг., когда понятие «массовая работа» все чаще стало заменяться понятием «научно-просветительская деятельность». Именно тогда появились смешанные коллекционные, коллекционно-тематические и иллюстративно-тематические выставки, где функция «публикации» сочеталась с функцией «просветительской» и дополнялась еще одной, не менее важной: речь идет о выставке как о *нетрадиционной форме комплектования музейных коллекций*, связанных с современной тематикой.

Одним из первых этой проблемы коснулся музеевед П. Я. Букшпан, проанализировавший процесс комплектования фондов по истории советского общества в связи с выставочной деятельностью ГИМа 1970-х — начала 1980-х гг. Он, в частности, отмечал, что, составляя перспективный план комплектования, музей соотносил его с планом выставочной работы. В этом смысле выставки служили «своеобразным компасом», определявшим направления комплектования. А объединение нескольких выставок, таких, например, как «БАМ — стройка века» или «Нефть и газ Тюмени», приводило к образованию полноценных фондовых коллекций.

Особую роль в этом процессе сыграла выставка ГИМа «От Уренгоя до Карпат» (1984), посвященная строительству экспортного газопровода из Западной Сибири в Западную Европу. В результате специальных экспедиций

было собрано, представлено в экспозиции, а затем передано в фонды более 500 музейных предметов, затрагивающих важнейшие аспекты труда и быта строителей трассы. Понятно, что подобные выставки носили ярко выраженный политический характер и отражали идеологию своего времени. Но в конечном итоге фонды ГИМа, ЦРМ и других музеев исторического профиля пополнились бытовыми предметами — свидетелями одного из сложнейших, неоднозначно воспринимаемых периодов отечественной истории, нуждающегося в новом, более глубоком экспозиционном осмыслении.

В связи с этим определяется еще одна функция музейной выставки. Речь идет о ее способности подготавливать *модернизацию основной экспозиции музея*. Понятие «модернизация» появилось в отечественном музееведении совсем недавно, после публикации на русском языке методических рекомендаций польского музееведа Е. Свецимского, посвященных данной проблеме. А сама проблема принципиального обновления основной музейной экспозиции посредством выставочных экспериментов возникла, естественно, задолго до этого.

Главную роль в процессе модернизации ГИМа в 1980-е гг. должны были сыграть (и играли) выставки. Согласно общему замыслу, все временные, вновь создаваемые экспозиции рассматривались как своеобразные экспериментальные работы для будущей модернизации. В первую очередь это относилось к выставкам по истории советского общества: «БАМ — стройка века» (1977), «Правда, завоеванная Октябрем» (1977), «Славный путь Ленинского комсомола» (1976, 1978), «Подвиги земли Тюменской» (1981), «Единый могучий Советский Союз» (1982) и др. Аналогичную функцию выполняли и выставки, характеризующие другие исторические периоды: «Куликовская битва» (экспозиция на Куликовом поле), «600 лет Куликовской битвы», «Реликвии революции 1905–1907 гг. в голограммах», «Дворянский и разночинный этапы освободительного движения в России» (1982) и др.

Ожидалось, что будущая экспозиция в полной мере проиллюстрирует достижения «советской исторической науки» и будет представлять собой «специфическую форму отражения исторических закономерностей, процессов, явлений, в основе которой — памятники материальной и духовной культуры, коллекции музейных предметов».

Иными словами, речь шла прежде всего о модернизации содержательной части будущей экспозиции, о приведении ее в систему (отсюда и это странное для музееведения 1980-х гг. название — «систематическая экспозиция»), от-

вещающую идеологическим установкам того времени. Что касается модернизации языка экспозиции, то все «эксперименты» в этой области ограничивались локальными, если не сказать второстепенными, проблемами, призывали к осторожному отношению к эффектным выставочным средствам.

В этой связи следует упомянуть о модернизации Государственного музея В. В. Маяковского, начавшейся с серии экспериментальных выставок («Маяковский и русский лубок», «10 дней из жизни Маяковского», «Маяковский и производственное искусство» и др.). Авторы выставок пытались разработать систему оригинальных музейно-языковых средств для решения ряда идейно-содержательных проблем, связанных с основной темой музея. В результате этого процесса, освещавшегося на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» (1983–1986), был апробирован ряд выставочных жанровых форм («экспозиционно-художественный очерк», «экспозиционно-художественное исследование», «экспозиционно-художественная легенда») и определены возможности создания стационарной экспозиции, органично синтезирующей названные формы.

Итак, можно сделать еще один вывод: внутримузейные функции выставки касаются практически всех направлений музейной деятельности — от комплектования коллекций и их публикации до научно-просветительской работы. Но *определяющая функция музейной выставки заключается в том, что она становится инструментом неизбежной модернизации основной экспозиции.*

3.3

Система выставок как специфическая форма функционирования основной музейной экспозиции

В истории музейного дела случались ситуации, когда в силу объективных или субъективных обстоятельств традиционная форма экспозиции, т. е. так называемая основная экспозиция, заменялась системой выставок, развернутой как в стенах музея, так и за его пределами. Подчеркнем, что речь идет не об определенном количестве периодически сменяемых экспозиций, а именно о системе, т. е. совокупности тематических выставок, связанных друг с другом причинно-следственными отношениями и образующих определенную целостность, единство.

Причины подобной ситуации бывают самые разные. Прежде всего, это объективные обстоятельства, связанные

с временным отсутствием или недостаточностью экспозиционных площадей, частичной консервацией или реконструкцией музея и т. п. Но иногда возникают и субъективные причины, когда система временных передвижных выставок, заменяющих стационарную экспозицию, воспринимается на концептуальном уровне, становится определяющим фактором деятельности того или иного музея.

Причем на разных исторических этапах и в разных музеях экспозиционеры-профессионалы поступали практически одинаково: доводили или по крайней мере пытались довести объективно складывающуюся систему выставок до совершенства, придавая ей концептуальный характер. С другой стороны, положительные результаты такого скорректированного проектирования обеспечивали возможность планировать эту «концептуальность» заранее, создавать обоснованную систему сменных экспозиций, а следовательно, и музеи нового типа.

Одним из характерных примеров концептуализации «объективных обстоятельств» может служить выставочная деятельность ГИМа в период Великой Отечественной войны. С первых ее дней перед коллективом музея стояли две, казалось бы, взаимоисключающие задачи. С одной стороны, необходимо было обеспечить физическую сохранность музейных предметов. В связи с этим из экспозиции изымались наиболее ценные памятники, подлежащие эвакуации вместе с фондовыми коллекциями. В течение июля–ноября 1941 г. было вывезено более 900 ящиков, содержавших основу собрания музея.

Однако частичная консервация ГИМа не исчерпывала всех проблем, вставших перед его сотрудниками, так как вторая задача, связанная с духовным содержанием памятников истории и культуры, с их потенциальной возможностью работать на оборону страны, вынудила музейных работников разрабатывать новую выставочную стратегию экспозиционной и просветительной деятельности. Прежде всего, в своеобразную выставку были превращены остатки основной экспозиции музея. Это касалось не только замены ведущих экспонатов и целых комплексов срочно изготовленными копиями, муляжами, изобразительными иллюстрациями и т. п., но и расширения, а порой и изменения тематической структуры экспозиции, которая получила актуальную направленность и современное обрамление.

В первом зале музея вместо бивней мамонта и каменных топоров разместились экспонаты, посвященные началу войны. Постепенно эта тема, как вспоминает бывший

сотрудник ГИМа А. Б. Закс, расширялась, захватывая и другие залы. Параллельно усиливались тематические комплексы военно-исторического плана. В частности, тема «Отечественная война 1812 года» приобрела персональную ориентацию, превратившись во внутреннюю выставку, посвященную великим полководцам России. Далее, на месте свернутой пушкинской выставки (9 залов) открылась первая «Антифашистская выставка», освещавшая по преимуществу историю борьбы с немецкой агрессией на протяжении нескольких веков.

Так начала складываться постоянно совершенствуемая система: в январе 1942 г. открылась «суворовская» выставка, в апреле того же года — экспозиция о Ледовом побоище, в мае — выставка под названием «Разгром немецко-фашистских войск на подступах к Москве», в феврале 1943 г. — серия выставок, посвященных гвардейским частям, осенью того же года — экспозиция с материалами о партизанской борьбе в Белоруссии и т. д. Следует упомянуть и о дополнительной «подсистеме» передвижных выставок, сопровождавших лекционно-пропагандистскую работу сотрудников ГИМа в войсках, в клубах и на промышленных предприятиях Москвы.

Лейтмотивом складывавшейся выставочной системы, объединявшей сугубо историческую и современную тематику, служила экспозиция «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Открытая к 1 мая 1942 г. в трех залах музея, она давала краткий обзор событий, происшедших с 22 июня 1941 г. по 27 января 1942 г., день освобождения Московской области от оккупантов. Тематика и экспонатное наполнение выставки постоянно расширялись. Более того, как отмечала А. Б. Закс, на протяжении трех лет эта экспозиция постоянно обростала «новыми небольшими выставками». На подобных мини-выставках были представлены не только материалы о ходе военных действий, партизанском движении и работе тыла, но и экспонаты, иллюстрирующие варварское уничтожение культурных ценностей. Причем экспозиционные фрагменты о судьбе дома-музея П. И. Чайковского в Клину, дома К. Э. Циолковского в Калуге, музея-усадьбы Л. Н. Толстого в Ясной Поляне органично сочетались с историко-культурными разделами, оставшимися от основной экспозиции музея. А общая картина контрнаступления Красной Армии, завершавшая выставки, придавала всей на первый взгляд стихийно созданной системе концептуальный характер, раскрывая общий пафос национально-исторической экспозиции.

Таким образом, выставочная система экспозиций ГИМа, сложившаяся в годы войны, обрела не только концеп-

туальный, но и организационно-политический смысл. К концу 1945 г. в музее действовало около 30 залов, где стационарные фрагменты чередовались с выставочными. Однако возникшее на следующем, послевоенном, этапе, диктующем новые задачи, чередование залов, посвященных истории России с древнейших времен до первой четверти XIX в., с выставками «Военное искусство Древней Руси» (1944), «Суворовов», «Взятие Берлина в 1785 г.» (весна 1945 г.), «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (с системой выставочных «ответвлений») и выставками вернувшихся фондовых коллекций (1945) было воспринято многими как нечто «лоскутное», искусственное.

Система изживала сама себя, становилась замкнутой. Развитие могло идти либо экстенсивно — за счет новых тематических и, самое характерное, «невоенных» экспозиций (что, естественно, угрожало этой системе разрушением), либо интенсивно — за счет подготовки качественно иной концептуальной системы, целью которой стали бы возрождение и развитие основной экспозиции. Понятно, что второй путь выглядел более предпочтительным. В 1947 г. приказом Комитета по делам культурно-просветительских учреждений хронологические рамки экспозиционной деятельности ГИМа были ограничены 1917 г. В 1948 г. многослойная выставка «Разгром...» прекратила свое существование, и началась работа по созданию целостной системы стационарной, или основной, экспозиции.

Не менее интересна в контексте исследуемой проблемы история создания Музея Революции в Петрограде. В отличие от аналогичного московского музея, возникшего на базе немусейной выставки, питерский музей был образован как историко-революционный архив, или центр, в компетенцию которого, согласно положению 1919 г., входили собирание материалов по истории революционного движения, обработка научных и литературных материалов, издательская деятельность и создание памятных, посвященных событиям и деятелям революции. Об основной экспозиции речь формально зашла только в феврале 1927 г., причем этой стороне научно-пропагандистской деятельности отвели тогда третье по значению место.

Однако начиная с 1922 г., после двух лет активной собирательной работы (в 1920 г. закрытый «музей» получил особый вагон, названный «Чрезвычайной экспедицией Государственного музея Революции» и предназначенный для мобильного комплектования фондов), в музее развернулась активная выставочная деятельность, ставящая целью созда-

ние системы взаимодополняющих и периодически сменяемых экспозиций. Они размещались в Зимнем дворце и работали автономно, поскольку для самого музея подыскивали более удобное помещение.

На системный характер этих выставок влиял еще и тот факт, что в середине 20-х гг. было открыто несколько постоянных мемориальных экспозиций (в Шлиссельбургской и Петропавловской крепостях, в бытовых комнатах Зимнего дворца, в квартирах, где останавливался В. И. Ленин и др.), которые через определенное время стали функционировать как филиалы Музея Революции. Существование этих филиалов во многом оправдывало отсутствие объединяющей основной экспозиции и тем самым объективно способствовало интенсификации выставочной работы. Постепенно первые разрозненные выставки («Белый террор», «История 1 мая в России», «Политический розыск в царской России», «1 марта 1881 года», «Петрашевцы», «Памяти В. И. Ленина») стали складываться в концептуальную систему, что привело к официально оформленному членению музея на три основных направления. Первое из них посвящалось революционному движению в России до 1917 г., второе — революциям в Западной Европе и истории III Интернационала и, наконец, третье — Февральской и Октябрьской революциям, а также гражданской войне.

В рамках обозначенных направлений и осуществлялась постоянно совершенствуемая экспозиционно-выставочная деятельность, позволявшая переносить в этот нетрадиционный «музей» динамику и пафос политических дискуссий той относительно «свободной» эпохи. Только в конце 20-х — начале 30-х гг. было принято решение о создании постоянной марксистской экспозиции. Однако в процессе реализации этого решения влияние выставочного дизайна, позволяющего создавать многоплановые и неоднозначные в смысловом отношении образы, оказалось столь велико, что музей неоднократно подвергался уничтожительной критике. Во время войны он был закрыт, а в 1945 г. выслен из Эрмитажа и фактически расформирован. В 1957 г. во дворце Кшесинской открылся уже принципиально иной Музей Великой Октябрьской революции с фундаментальной марксистско-ленинской экспозицией.

Многообразие тем и отсутствие соответствующего экспозиционного помещения повлияли на формирование оригинальной концепции Литературного музея (при тогдашней публичной библиотеке СССР — Библиотеке им. В. И. Ленина) — прообраза будущего Государственного литературного

музея (ГЛМ). Система выставок, посвященных отечественной литературе, начала формироваться параллельно процессу выработки своеобразной иерархии, в которой советским (а затем и русским) писателям присваивалось соответствующее место. Политическая актуальность возвращения на родину М. Горького обусловила первую большую выставку (1928), посвященную «буревестнику революции». В своей основе это была коллекционная экспозиция — рукописи, книги и, главное, фотографии, запечатлевшие так называемые «горьковские места». Следующим в первом ряду советских писателей оказался В. Маяковский — будущий «лучший и талантливейший». В этом смысле организаторы выставки угадали перспективу: переданная поэтом в музей отчетная выставка «20 лет работы» (1930) постепенно трансформировалась в тематическую экспозицию, иллюстрирующую «жизнь и творчество» (1931–1932). Причем данная экспозиция оказала влияние на дальнейшее развитие предыдущей: в 1937 г. выставка о «буревестнике», пополнившись новыми материалами, превратилась в музей-выставку Горького. А параллельно создавались экспозиции, посвященные советским писателям второго плана, в частности Д. Бедному и «массовым» пролетарским писателям (в конце 1931 г. открылась выставка «Призыв рабочих ударников в литературу»).

Расставив акценты в современной поэзии и прозе, музей плавно перешел к русской классике. Здесь больше всего повезло А. П. Чехову (Л. Н. Толстой имел свой «отдельный» музей): за пять лет — пять ежегодно совершенствовавшихся выставок, причем юбилейная чеховская экспозиция (1935) открылась уже после того, как литературный музей, объединившись с Центральным музеем художественной литературы, критики и публицистики (1933), получил статус государственного, и представляла собой типичную иллюстративно-тематическую экспозицию о «жизни и творчестве», созданную в лучших традициях данного метода. Понятно, что формирующаяся система была открытой: за Чеховым последовали Короленко, Добролюбов, Белинский, Герцен... По словам сотрудников музея, эти выставки имели всесоюзное значение и получили высокую оценку специалистов, прессы и посетителей музея. Динамичность системы в определенной степени обеспечивалась также за счет многочисленных передвижных выставок «облегченного типа», посвященных отечественным классикам от Пушкина до Маяковского. Собственно говоря, основы этой системы сохранились в Государственном литературном музее до настоящего времени: имея ряд филиалов с относительно постоянными экспозициями, музей уже бо-

лее шести десятилетий выживает за счет стационарных (или «постоянных», рассчитанных на один-два года) и передвижных выставок. Так что сегодня достаточно трудно поверить в возможность существования единой литературной экспозиции, о которой в начале 1930-х гг. писал В. Д. Бонч-Бруевич, мечтавший показать «в целом ряде залов и этажей большого специального здания» всю русскую литературу от XVIII до XX вв. Мечта эта, естественно, отражала гигантоманию советской эпохи.

Иной принцип создания системы выставок обнаруживается в результате рассмотрения материалов экспозиционной деятельности Государственного культурного центра-музея В. С. Высоцкого в 1990-е гг. Если система экспозиций Литературного музея носила, как правило, развернутый характер (выставки функционировали одновременно друг с другом), то временные экспозиции Центра-музея Высоцкого создавались обычно в хронологической последовательности. Причина понятна: разнообразие тематики универсального музея-хранилища типа ГЛМ требует подобной экстенсивной выставочной системы, с течением времени совершенствующей свои составляющие элементы; в монографическом музее, посвященном сложнейшей Личности с большой буквы, особую роль играют экспериментальные, сменяющие друг друга экспозиции, позволяющие вводить в музейный контекст не совсем обычный материал.

Прежде всего необходимо было вывести В. Высоцкого из узко воспринимаемого «андеграунда» и включить в широкий контекст отечественной культуры. Первая выставка, положившая начало стройной системе, так и называлась: «Высоцкий в контексте русской культуры» (1990). Авторы выставки (сценарист А. Гостев, художник А. Тавризов) фактически впервые публично (выставка работала два года в Москве, Санкт-Петербурге, Твери, Нижнем Новгороде и других городах России) заявили о том, что В. Высоцкий занимает достойное место в плеяде лучших представителей русской словесности. Этой идее подчинялась достаточно простая сюжетная структура экспозиции: вводный зал затрагивал тему детства, семьи; в то же время параллельно здесь создавался образ иной семьи — поэтической, той, к которой по праву принадлежал герой экспозиции и в которую входили Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Гумилев, Есенин... Далее следовал «фольклорный» зал, посвященный выявлению связей в отечественной литературе между традициями народной поэзии и творчеством В. Высоцкого. Следующий зал рассказывал о традициях «золотого» и «серебряного»

веков русской поэзии, о творчестве Достоевского, Гоголя, Булгакова. Особое место в сюжете экспозиции уделялось поэтам Великой Отечественной войны, их влиянию на автора «Штрафных батальонов», «Звезды» и «Высоты». Наконец, в финале экспозиции ее герой был показан среди поэтов-шестидесятников — Е. Евтушенко, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, А. Галича, Б. Окуджавы.

Публицистический характер представленного «контекста» был очевиден. А это в свою очередь обозначило дальнейшее развитие одного из направлений системы. Следующая выставка ограничивала рамки традиций, а ее общественно-политический смысл уточняла формулировка самого названия: «Охота на волков» (1992–1993 гг., сценарист Л. Абрамова, художник А. Тавризов). В основу экспозиции была положена одноименная песня В. Высоцкого, а также ряд аналогичных поэтических образов из творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, С. Есенина, М. Цветаевой и других поэтов.

Образ волка-одиночки противопоставлялся образам, с одной стороны, «представителей» его же стаи, а с другой — «загонщиков», обложивших Личность красными флажками Системы. В центре выставочного зала соорудался стилизованный пятиугольник, обозначенный пятью сторожевыми вышками. Этот символ, как нетрудно заметить, подразумевал и пятиконечную звезду, лучи которой осеняли в недавние времена как наше прошлое, так и будущее, и «знак качества», который самой своей жизнью следовало заслужить «простому советскому человеку», и огороженную зону — «социалистический лагерь», узниками и строителями которого мы все являлись, и образ Кремля с его сторожевыми башнями. Периметр пятиугольника был охвачен колючей проволокой и красными флажками, в паутине которых «запутались» портреты, рукописи и личные вещи Пастернака, Есенина, Гумилева... Все это кремлевско-лагерное сооружение, окружавшее уникальные музейные предметы, увенчивал работающий маячок-сирена, постоянно державший в напряжении посетителей выставки, превращавший их в участников действия: «Идет охота на волков, идет охота...».

Далее идея «контекста» развивалась в более спокойном ритме. В 1993–1994 гг. в качестве антитезы «Охоте...» была организована выставка «Так жили поэты» (сценарист Л. Абрамова, художник О. Косаржевская). Ее основную идею выражала известная фраза А. Блока о Доме поэта и бездомности поэзии. А лаконичное художественное решение создавало «домашний» фон для демонстрации представленных материалов: вдоль белых стен выставочного зала бы-

ли развешаны фотографии в аккуратных рамках: детские и семейные («домашние») портреты тех, чьи имена стали славой и символом русской поэзии. Здесь и дача Б. Пастернака в Переделкино, и чердак М. Цветаевой, и фонтанный дом А. Ахматовой, и ее дачный домик в Комарове, и имение в Слепневе. Мастерская М. Шемякина, в которой часто бывал В. Высоцкий, соседствовала со знаменитой «башней» Вяч. Иванова, квартирой братьев Стругацких и т. д. Фотообrazy комментировались автографами, представлявшими всю гамму поэтических строк о доме отечественных поэтов — от Цветаевой до Бродского. Причем материалы выставки подбирались и группировались таким образом, чтобы показать, насколько похожи и насколько взаимосвязаны поэты, несмотря на разделяющее их время.

В центре экспозиции — «дом» Высоцкого, обозначенный строчкой из песни: «Я все отдам! Берите без доплаты трехкомнатную камеру мою». У объемного фотоколлажа, моделирующего фрагмент его квартиры на Малой Грузинской, располагался макет этой квартиры, накрытый мелкой сеткой, что создавало сходство с птичьей клеткой. Верхняя часть сетки была разорвана... Мысль авторов этой, в целом весьма сентиментальной, выставки была ясна: поэт, в каких бы условиях он ни находился, всегда остается странником, гражданином Вселенной, имя которой Поэзия... Так параллельно с темой «контекста» формировалось другое направление выставочной системы, призванное приоткрыть таинственный мир поэтической личности. Первой подобной выставкой можно считать камерную экспозицию «Мой Гамлет» (1992–1993, сценарист Е. Дмитриева, художник А. Конов). Сюжет ее был достаточно сложен. С одной стороны, внимание посетителя акцентировалось на спектакле «Гамлет» в театре на Таганке, точнее — на образе принца датского. С другой стороны, речь шла о противоречиях в душе актера, исполнявшего главную роль. Словом, вся экспозиция от первой сцены с «Призраком» до сцены дуэли, где предполагался разговор о последних днях жизни Высоцкого, подобно шекспировской трагедии была насыщена определенными «размышлениями» героя о жизни и своем месте в ней.

Несколько в ином плане тема личности рассматривалась на выставке «Портрет Высоцкого» (1994–1995, сценарист Л. Абрамова, художник Н. Монтанья-Ибаньес). Здесь были собраны все имеющиеся изображения Высоцкого: фотопортреты, произведения художников и скульпторов, гипсовые статуэтки, брелоки, значки, вымпелы, майки, пла-

стиковые пакеты и т. п. Причем изобразительное искусство и выразительный китч разделяло стилизованное скоростное шоссе, которое уходило в бесконечность, в Бессмертие, а на переднем плане можно было увидеть утопающую в цветах посмертную маску поэта. Иными словами, создавался уникальный экспозиционный текст, позволяющий оценить известную фразу «лицо есть зеркало души». В этом отношении «лицо» на значках и пакетах отражало в большей степени менталитет и душу современников поэта. А в целом создавался объемный многогранный образ поэта, развитием которого могла бы стать тема «Мой Высоцкий».

Обозначенная тема получила свою реализацию под другим названием. В 1995–1996 гг. составной частью системы стала выставка «Счастливый свидетель» (автор Ю. Махнев). Основная идея экспозиции состояла в том, чтобы устроить посетителям «счастливое свидание» с Высоцким (а в определенном смысле — повторить его). Причем каждому посетителю открывался «свой» Высоцкий, который оказывался одновременно в купе поезда, на море, на суше, в театре, в больнице, в закрытом институте, на заводе, в «высоком» кабинете, в кино, в клубе и даже в КГБ... Материалы выставки были подобраны таким образом, чтобы охватить все разнообразие аудитории, смотревшей, слушавшей и любившей Высоцкого. С другой стороны, это позволяло рассказать о новых гранях его многоплановой личности.

Еще один неожиданный поворот обозначенной темы — выставка «Я памятник себе воздвиг» (1995, сценарист Л. Абрамова, художник Ю. Махнев), развивающая образ аудитории до масштабов Вселенной. Созданная в стиле декораций спектакля «Галилей», экспозиция была призвана раскрыть образ человека, познающего уже не столько собственное «Я», сколько окружающий мир. Вселенная Высоцкого состояла из шаров-планет, имевших свои названия. Среди них и планета-коммуналка, картонные перегородки которой были оклеены кусочками дешевых обоев, и вращающаяся вокруг фигурки коня шахматная планета, на которой «пешка может выйти, если тренируется, в ферзи», и гостеприимная планета друзей, и планета гор, лучше которых «могут быть только горы, на которых еще не бывал». Пребывали в этом пространстве и планета любви, украшенная портретом Марины Влади, и шар, окутанный колючей проволокой, и олимпийская планета с гигантским олимпийским медведем, рядом с которым находился маленький черный уродец, символизировавший ложь и смерть. А самым отдаленным

оказался шар, реальный прототип которого находился далеко от Земли, — астероид Владивысоцкий.

Всего в 1992–1996 гг. Центром-музеем было подготовлено около полутора десятка подобных выставок. Причем сложившиеся в рамках выставочной системы два направления — *личностное* и *контекстуальное*, постоянно развиваясь и совершенствуясь, перестали быть параллельными и, что не трудно заметить, оказались как бы устремленными навстречу друг другу.

Самую же оригинальную систему выставок, существовавшую в практике отечественных музеев, представил в 1980–1990-е гг. Музей одной картины — филиал Пензенской картинной галереи им. К. А. Савицкого. Здесь концептуальный выставочный принцип не только был доведен до «музейного» уровня, но и оказался ассоциативно связан с характером музейного здания, которое представляло собой бывший дом местного почтмейстера. Это позволяло строить ассоциативную концепцию «периодической корреспонденции», имевшей художественную ценность.

За первые тринадцать лет работы музей получил на свой адрес и «опубликовал» изобразительные шедевры, сложность восприятия которых увеличивалась в строго обозначенной последовательности: И. Суриков «Взятие снежного городка», Н. Ге «Петр I и царевич Алексей», П. Федотов «Сватовство майора», И. Шишкин «Корабельная роща», Тициан «Портрет молодой женщины», Рембрандт и Викторс «Авраам и три ангела» и др. Эти выставки-публикации сопровождались соответствующими слайд-фильмами, раскрывающими историю создания картины, а также литературно-музыкальными концертами с участием М. Ульянова, В. Тихонова, О. Ефремова и других корифеев отечественного театра. Корни подобного «театра одной картины» определить нетрудно: достаточно вспомнить выставки и вечера, проводимые Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Другое дело, что выставочная система приняла в Музее одной картины характер единственной формы экспозиционной деятельности.

Таким образом, можно сделать вывод, что отсутствие основной (стационарной, постоянной или систематической) экспозиции во многом (а иногда и абсолютно) компенсируется динамичной системой выставок. Ее развитие может проходить экстенсивно или интенсивно, в зависимости от характера темы и тех проблем, которые ставят перед собой музейные проектировщики. Преимущества подобной системы, способной как умирать, так и возрождаться в новом

качестве, несомненны: динамика периодически сменяемых выставок позволяет оперативно решать как содержательные, так и формальные проблемы экспозиционного текста, не нарушая при этом его музейную специфику.

3.4

Традиционные и нетрадиционные принципы классификации музейных выставок

Традиционная классификация музейных выставок основана на общепринятом положении о том, что выставка, строящаяся на музейных материалах, представляет собой временную музейную экспозицию. Если основная (стационарная, генеральная и т. п.) экспозиция музея существует в неизменном виде в течение довольно длительного времени, то жизненный цикл музейной выставки обычно намного короче — несколько месяцев или, реже, несколько лет. Иначе говоря, существование стационарной экспозиции традиционно соизмеримо с жизнью поколений, музейная выставка — это, как считают многие музейеведы, «событие в масштабе года».

В этой связи деление музейных выставок на группы осуществляется на основании ряда параметров, важных с точки зрения выставочной деятельности. Прежде всего выделяются содержательно-тематические особенности, посредством которых выставки делятся на ряд устоявшихся типов. Самый распространенный тип — *юбилейные выставки*, весьма характерные как для советских, так и для постсоветских музеев.

Принято считать, что музейные работники постоянно следят за календарем знаменательных дат, поскольку годовщина события, имеющего отношение к профилю и направлению работы музея, дает повод и возможность для организации выставки, роль которой двояка. Во-первых, юбилейная выставка становится частью широкого общественного празднования памятной даты. Во-вторых, она является своеобразным отчетом музея о научно-исследовательской, фондовой и экспозиционной работе.

Следующий традиционный тип, определяемый по содержательно-тематическим признакам, — *мемориальные выставки*. Это, как правило, временные музейные экспозиции, созданные в память о выдающемся событии или лице и расположенные на памятном месте либо в памятном здании — усадьбе, доме, квартире и т. п. От юбилейной выставки подобную экспозицию отличает прежде всего характер выстав-

ляемых предметов, которые максимально связаны с понятием «мемориальность». Иными словами, речь идет о создании экспозиционного комплекса (или ряда экспозиционных комплексов), состоящего из подлинных предметов, принадлежавших историческому лицу и связанных с его жизнедеятельностью. Причем выставочный мемориальный комплекс, в отличие от музейного мемориального комплекса, складывающегося по принципам ансамблевой экспозиции, чаще всего представляет собой обычную коллекцию личных вещей и документов. Подобный принцип создания мемориальных выставок был, например, весьма актуален в период Великой Отечественной войны, когда возникала необходимость в кратчайшие сроки создать экспозицию в более или менее отреставрированных музеях. В частности, после освобождения Клина в доме-музее П. И. Чайковского была создана мемориальная выставка, имевшая две взаимодополняющих цели: с одной стороны, демонстрировалась отреставрированная коллекция мемориальных вещей и документов композитора (до войны здесь действовала ансамблевая экспозиция), с другой стороны, рассказывалось о гуманистической миссии Красной Армии, спасавшей культурные ценности мирового значения.

Далее следуют *монографические выставки*, рамки которых не заданы ни юбилейными датами, ни мемориальным характером демонстрируемых предметов. Это, как правило, тематические выставки, посвященные одной теме, одной проблеме или одному конкретному историческому деятелю. Традиционно считается, что в основе таких экспозиций лежит уже известный нам тематико-экспозиционный комплекс, т. е. группа предметов, объединенных не в результате выявленной между ними общности и не в соответствии с мемориально-типологическим принципом, а благодаря использованию присущей разнородному набору экспонатов способности отражать ту или иную локальную тему.

Из подобных комплексов и складывается обычно *выставка-монография*. Однако возникает вопрос о языковых особенностях монографической выставки, о характере ее потенциальных текстов. Если это всего лишь предметные иллюстрации к популярной монографии, то система тематико-экспозиционных комплексов носит наукообразный характер. А если создается монографическая экспозиция, организуемая в соответствии с принципами построения художественного текста, то традиционные «комплексы» превращаются в экспозиционно-художественные образы, а вся экспозиция — в своеобразное произведение экспозиционного искусства.

Все это имеет определенное отношение и к предыдущим выставочным типам — юбилейным и мемориальным экспозициям, что в свою очередь делает весьма спорным содержательно-тематический принцип классификации выставок.

Вторым по значению принципом, определенным в процессе традиционной классификации, является *характер экспозиционных материалов*. Причем вторичность данного критерия основана на устоявшемся в советском музееведении представлении о преимуществе тематического метода построения экспозиции над систематическим (а иначе говоря, иллюстративно-тематического над коллекционным). И действительно, по характеру материалов систематические выставки чаще всего «выпадали» за пределы юбилейных и монографических экспозиций. Данный критерий отражает прежде всего особенности и потенциальные возможности фондовых собраний, становящихся объектом экспозиционных публикаций. Причем экспозиционные материалы могут быть как однородными, так и комплексными. В первую категорию попадают, например, фото-, изо- и тому подобные фондовые выставки. Во вторую — выставки новых поступлений, а также использующие экспонаты из частных собраний и других экспозиций; они характеризуют последние результаты комплектования, связи и контакты с коллекционерами, общественностью и т. п. Однако названный принцип классификации может показаться весьма сомнительным, если учитывать тот факт, что из одних и тех же материалов (фотографий, произведений живописи, вещей, документов) можно создавать самые разные экспозиционные тексты — от фондовых «словарей» до научно-популярных монографий и экспозиционно-художественных повествований.

Третий принцип классификации, парадоксальность которого мы уже отмечали, касается *продолжительности работы выставки*.

Наконец, четвертый традиционный принцип, скромно обозначенный *«местом размещения»* и подразделяющий выставки на *внутримузейные* (стационарные), *внемузейные*, *выездные* и *передвижные*, является, на наш взгляд, одним из важнейших и нуждается в особом рассмотрении. Дело в том, что здесь возникает проблема сохранности экспозиционных материалов, уровень подлинности которых часто понижается по мере упрощения задач «передвижки» (что, кстати, влияет на традиционно «вторичное» отношение к выставке).

Авторы монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы» (1996) предложили ряд нетрадици-

онных принципов классификации музейных выставок, разделив их, в частности, на *кинетические* и *языковые*.

Кинетические принципы классификации музейных выставок характеризуют их способность к физическому перемещению, что позволяет музею расширять границы своей деятельности. При этом важнейшим критерием данной классификации является тот или иной уровень сохранения музейной специфики. В наибольшей степени этому критерию отвечают *стационарные выставки*: обладая наименьшим кинетическим потенциалом, подобные экспозиции характеризуются, как правило, максимальным использованием музейных предметов, совершенным техническим оборудованием и художественным решением.

Кинетические возможности начинают проявляться и влиять на музейную специфику в процессе создания *внемузейных стационарных выставок*. Возникающая проблема двойной ответственности вынуждает в условиях нынешней России идти на значительное сокращение музейных подлинников, но в меньшей степени влияет на качество оборудования и художественного решения экспозиции. *Выездные выставки* обладают еще большей кинетической энергией, поскольку рассчитаны на развертывание не в одном, а в двух-трех немuseumных помещениях, что влияет уже не только на характер отбора уникальных предметов, но и на качество технического оборудования и художественного решения.

В наибольшей степени кинетическими возможностями обладают *передвижные выставки* и «*передвижные музеи*», в идеале строящиеся на подлинных музейных предметах, но в отличие от немuseumных и выездных выставок рассчитанные на периодическую демонстрацию в самых разных географических пунктах и помещениях. Причем «*передвижные музеи*» и выставки, расположенные в пространстве железнодорожных вагонов, автофургонов и тому подобных мобильных помещений, решают проблему сохранности и безопасности выставляемых коллекций за счет естественного сокращения экспозиционных площадей, что влияет на содержательно-тематические особенности экспозиции. В случае же развертывания «*передвижных музеев*» и выставок во немuseumных помещениях вновь обостряется проблема сохранности и безопасности, следствием которой является вынужденное сокращение музейных раритетов.

Наконец, абсолютными кинетическими возможностями обладают *передвижные выставки облегченного типа*, созданные исключительно на муляжах, копиях и фотографиях. Музейная специфика подобных массовых «экспозиций»,

рождение которых связано с политико-просветительскими задачами 20–30-х гг., т. е. с советским периодом отечественной истории, сводится к нулю, а их рекламные функции не соответствуют уровню этого вида деятельности.

Особое значение имеют *языковые принципы классификации музейных выставок*, позволяющие определять два типа экспозиционных текстов — *нехудожественный* (линейный) и *художественный* (объемный).

К нехудожественным текстам относятся *коллекционные выставки*, напоминающие толковые словари разного тематического профиля. Составляющие элементы коллекционной структуры — музейные предметы — обладают относительной самостоятельностью и многообразием смыслового потенциала, раскрываемого либо в контексте экспонируемой коллекции, либо с помощью специальных письменных или устных комментариев. К данному типу текстов относятся и *иллюстративно-тематические выставки*, т. е. научно-популярные или агитационно-просветительские экспозиции, иллюстрирующие с помощью музейных предметов и вспомогательных экспонатов аналогичные монографии, статьи и учебные пособия. Наиболее соответствующими музейной специфике считаются *коллекционно-тематические выставки*, оригинальные тексты которых строятся на органичном сочетании коллекционных, тематических и, главное, ансамблевых принципов экспонирования, в результате чего демонстрируется все многообразие бытовой «предметной среды».

К художественным текстам относятся *музейно-образные выставки* — экспозиции, строящиеся на основе музейно-образного метода и акцентирующие внимание не на бытовой среде, а на проблемах бытия. С помощью музейных предметов, которые начинают играть роль материальных символов, обозначающих духовные ценности и идеалы, а также архитектурно-художественных, дизайнерских средств создается своеобразный памятник соответствующей теме. По своим языковым особенностям подобные произведения, обладая определенной музейной спецификой (здесь допускается создание «новых экспонатов», имеющих художественную ценность), не выходят за рамки оригинального жанра изобразительного искусства.

Наконец, выставки, которые создаются по принципам образно-сюжетного, или, иначе, *художественно-мифологического метода*, представляют собой оригинальные экспозиционно-художественные тексты, разворачиваемые в пространстве выставочного зала с учетом определенной драматической сюжетной коллизии и выходящие за рам-

ки изобразительного искусства. Авторы таких произведений, представляющих самостоятельный вид искусства, названный искусством музейной экспозиции, стремятся к предельному соблюдению музейной специфики: выставочные тексты строятся на базе музейных предметов с помощью вспомогательных средств функционально-декоративного оформления — бывших самостоятельных экспонатов-иллюстраций и технических конструкций, трансформированных в оригинальные «витрины», обладающие эстетической ценностью и смысловой функцией.

Экспозиционно-художественные тексты — дорогое удовольствие. Поэтому в современных условиях идеологического кризиса и экономической нестабильности особое значение приобретают коллекционные и коллекционно-тематические выставки. Авторы таких экспозиций, отказавшись от идеологизированной иллюстративности, дидактического наукообразия и художественной интерпретации исторических фактов, демонстрируют подлинные историко-культурные и художественные памятники, музейная ценность которых, по их мнению, не нуждается в дополнительных комментариях и субъективных осмыслениях. Подобного рода выставки характерны прежде всего для музеев, обладающих уникальным и обширным фондовым потенциалом. В частности, Государственный исторический музей, оказавшись в сложных экономических условиях, совпавших с реконструкцией основного здания, развернул активную выставочную деятельность, не требующую особых финансовых затрат и позволяющую демонстрировать свои коллекционные возможности. Однако избежать определенного осмысления и авторской интерпретации выставляемых тематических коллекций не удается в силу творческого характера этой деятельности.

В то же время создание выставочных экспозиций, организуемых в соответствии с принципами построения художественного текста, т. е. представляющих собой художественное осмысление культурно-исторических процессов, явлений, фактов и событий, требует привлечения серьезных финансовых средств. На современном этапе решить эту проблему, на наш взгляд, можно только в случае органичного объединения философско-поэтических выставочных «текстов» с новейшими формами торгово-промышленной рекламы, что предполагает разработку специальных бизнес-проектов и программ. Немалую роль в процессе «оживления» музейной выставки играют и театрализованные акции (перформансы и т. п.), осуществляемые в контексте предметно-художественной среды. В этом смысле диапазон теат-

рально-выставочных форм многообразен и целиком зависит от фантазии музейных работников.

В целом интенсификация выставочной деятельности современных музеев в силу уникальности и универсальности выставки как феномена музейной коммуникации позволяет надеяться на сохранение и дальнейшее повышение общественного интереса к музейной культуре.

Литература

- Гнедовский М. Б.* Музейная выставка // Советский музей. 1986. № 3. С. 30–32.
- Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997. 211 с.
- Поляков Т. П.* Мифология музейного проектирования. М., 2003.
- Розенблюм Е. А.* Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. Сб. науч. тр. ЦМР СССР. М., 1983. С. 23–28.
- Свецимский Е.* Модернизация экспозиции. Методические рекомендации. М., 1989.
- Тарханов А.* Образы прошедшего сезона (выставки в московских музеях) // Декоративное искусство СССР. 1986. № 1. С. 27–30.

Музеи в системе внешкольного образования императорской России

Одними из важнейших социальных функций музея являются *функции образования и воспитания*. Последовательная реализация этих функций превращает музей в ценное культурно-просветительное учреждение или, говоря словами академика Д. Н. Анучина, в «просветительный центр, отзывающийся на потребности страны и времени, вносящий возможно большую лепту в дело народного образования».

Активное просветительство было отличительной чертой деятельности российских музеев, всегда стремившихся к публичности и общедоступности своих экспозиций, к использованию их научного потенциала в системе народного образования страны. Петербургская кунсткамера, основанная в 1714 г. как личный императорский музей Петра Великого, уже через пять лет, в 1719 г., была открыта для всеобщего обозрения, став, таким образом, *первым общедоступным музеем в России*. В конце XVIII в. к нему прибавились публичный музей в Риге, созданный в 1773 г. на основе естественно-научной коллекции врача Н. Гимзеля, и публичный музей в Иркутске, образованный в 1782 г. для сбора исторических, этнографических и естественно-научных материалов.

В XIX столетии идея общедоступности музеев, их просветительной миссии все более пронизывала национальное самосознание, находя свое выражение прежде всего в постепенном открытии для публичного осмотра ранее созданных музеев: Морского, Румянцевского, Эрмитажа и других. Одновременно практически во всех уставах вновь образованных музеев стал появляться параграф, в котором говорилось о необходимости ведения музейными учрежде-

ниями просветительной деятельности. Так, по действовавшим уставам местных музеев императорской России, в круг их деятельности входило распространение географических, исторических, экономических и других знаний, ознакомление населения с памятниками истории и культуры, организация публичных лекций и бесед, устройство временных и постоянных выставок, проведение научно-образовательных экскурсий, создание библиотек и даже профессиональных учебных заведений.

Большинство музеев дореволюционной России, особенно во второй половине XIX – начале XX вв., стремилось не только развивать свою просветительную работу в границах собственных помещений, используя для этого традиционный рассказ о своих экспозициях, но и распространять ее вширь, охватывая ею территорию того или иного города или даже целого района. Для основного населения страны, в большинстве своем неграмотного, музеи часто бывали первыми доступными культурно-просветительными организациями, позволявшими благодаря наличию в них богатого наглядного материала осуществлять непосредственный и живой контакт с посетителем. Как отмечал один из отечественных разработчиков внешкольного образования Е. Н. Медынский, музеи, выставки «являются очень ценным средством внешкольного образования в тех случаях, когда население кажется совершенно равнодушным... Книга не привлекает, лекция не понятна, на курсы не заманишь... А картинки, да еще цветные, коллекции, эффектные опыты, не сложные и не вдающиеся в подробности объяснения, возможность для посетителей вставить в объяснения и свою фразу, задать вопрос, — все это в легкой не отпугивающей форме сильно расширяет круг интересов темного посетителя...».

Распространяя свою деятельность на обширные районы необъятной России, являясь проводниками перманентного образования и просвещения, а также самообразования, музеи осуществляли важную функцию культуртрегерства, социализации и инкультурации населения страны. Общность музеев с просветительными учреждениями зародилась еще в XVIII в. в виде объединения Иркутской библиотеки и музея при первой городской школе и просуществовала на протяжении всего XIX столетия, найдя свое воплощение в деятельности Кавказской публичной библиотеки и музея в Тифлисе, Публичной библиотеки с музеем в Житомире, сибирских местных музеев и библиотек в Енисейске, Красноярске, Минусинске, Нерчинске, Самарской городской публичной биб-

лиотеки, создавшей в 1880 г. городской музей, Туркестанской общественной библиотеки и музея и некоторых других.

В XX в. эта традиция получила свое дальнейшее развитие как в обычной связке «музей — библиотека» (Виленская публичная библиотека и музей, Музей наглядных учебных пособий с библиотекой в г. Епифань, Показательный музей учебных пособий при Лиговской библиотеке-читальне, Музей-библиотека в Иловатке Новоузенского уезда Самарской губернии), так и в новых формах. Прочно утвердившийся взгляд на музеи как организации, имеющие популярно-общественное значение, с одной стороны, и являющиеся народно-просветительными учреждениями — с другой, привел к массовому созданию музеев при самых различных обществах, кружках, учебных заведениях, как, например, при Высших женских курсах в Киеве, художественной школе в Казани, народном доме в селе Ермаково Пошехонского уезда Ярославской губернии или при педагогическом обществе Московского университета.

Почти каждая культурно-просветительная организация стремилась создать свой музей или иметь тесные контакты с уже существовавшими музеями, многие из которых на рубеже XIX–XX вв. превратились в мощные центры распространения внешкольного образования. Например, Комиссия по организации домашнего чтения Московского общества распространения технических знаний разрабатывала такие учебные программы, которые специально были рассчитаны на посещение и изучение экспозиций Публичного и Румянцевского музеев. В свою очередь, небольшая группа симбирской интеллигенции, объединившись в 1902 г. в семейно-педагогический кружок, внесла в его устав особый параграф, предусматривавший «одною из главных задач кружка устройство музея» и обеспечивший в 1903 г. создание «музейной комиссии», заложившей основу будущего Симбирского музея.

В уставах культурно-просветительных обществ и объединений дореволюционной России наряду с организацией чтений, лекций, собеседований, классов и курсов очень часто ставилась задача устройства научно-образовательных музеев-выставок. Такое многофункциональное понимание культурно-просветительной деятельности вытекало из убежденности в том, что «распространение знаний в народе должно вылиться в более наглядную форму, каковой теперь является... музей-выставка». И, например, даже такие узкие по своим целям общества распространения среднего образования, которые были созданы в интересах организации

среднего учебного заведения для детей своих членов-участников, закрепили за собой право учреждать библиотеки, читальни, музеи, книжные склады и выставки по предмету общего образования.

В результате многие культурно-просветительные общества явились инициаторами создания целого ряда педагогических, исторических, естественно-научных, санитарно-гигиенических и других музеев. Так, в Санкт-Петербурге стараниями кружка педагогов в 1892 г. возник самый большой из российских дореволюционных образовательных музеев — Подвижной музей при постоянной комиссии по техническому образованию Русского технического общества, который насчитывал 35 тыс. музейных предметов. За ним в 1893 г. при Московском комитете грамотности был открыт Музей воскресных школ. Открытие обоих этих музеев, в полной мере являвшихся общественными учреждениями как по своим задачам, так и по своей организации, послужило в дальнейшем достойным примером для создания педагогических музеев в других городах и районах страны. На него в своей деятельности опиралась также общероссийская Лига образования, учредившая Педагогическую академию, педагогический музей совместно с педагогической библиотекой и стремившаяся объединить все культурно-просветительные общества и учреждения частной инициативы, иначе говоря, создать параллельную государственной общественной системе учреждений культуры и образования.

Просветительные организации видели в создании музеев возможность расширения и продолжения своей деятельности, включения в ее орбиту новых слоев населения страны. Поэтому Общество по устройству народных чтений в Тамбове создало в конце XIX столетия историко-этнографический музей, Высшие коммерческие курсы в Киеве организовали учебно-вспомогательный музей, а фотографическое общество Перми, закрытое местной администрацией в 1907 г., обратилось именно к местному музею с предложением о передаче ему на хранение своей коллекции с целью расширения фотографического отдела музея. Образцом в данном случае мог бы служить Лиговский народный дом в Санкт-Петербурге, объединивший под своей крышей библиотеку, музей прикладных знаний, ремесленные общеобразовательные классы для рабочих, классы черчения и рисования, астрономическую обсерваторию и подвижной музей Русского технического общества.

Процесс создания культурно-просветительными обществами и объединениями различных музеев охватил почти

все регионы Российской империи: Украину, Урал, Центральную Россию, северо-западные и южные районы, Прибалтику, Сибирь. Почти каждый год XX столетия в стране возникали новые учреждения культуры, среди основателей которых одно из лидирующих мест принадлежало просветительным обществам. Так, в 1902 г. образуется музей Харьковского общества по распространению в народе грамотности, в 1904 г. в народном доме разворачивает работу подвижной музей учебных пособий Киевского общества грамотности, в следующем, 1905 г., заявляет о своей деятельности нарвский музей Общества содействия народному образованию и т. д.

Новая волна музейного строительства, осуществлявшегося культурно-просветительными обществами, пришлась на второе десятилетие XX в., когда начали свою деятельность Калужский городской музей «На благое просвещение», естественно-исторический музей Кукарского общества образования Вятской губернии, музей Кунгурского общества попечения о народном образовании Пермской губернии, липецкий музей Общества распространения научных и практических знаний, музей наглядных пособий Общества распространения грамотности и ремесел в г. Елизаветграде, музей Волчанского общества образования или музей Общества содействия внешкольному образованию в г. Царицыне. Иначе говоря, музей в XX столетии стал неотъемлемой частью почти каждого претендовавшего на широкое просветительство общества, даже такого, как Общество попечения о народной трезвости, которое, например, создало в 1914 г. Кунгурский педагогический музей.

Все эти музейные учреждения, как правило, решали двойную задачу: с одной стороны, удовлетворения потребностей учительского и учащего персонала в наглядных учебных пособиях и материалах, а с другой — распространения знаний в возможно более широких слоях населения страны. При этом они считали для себя обязательным не только обеспечивать учебный процесс в системе внешкольного образования, рассказывать народу в доступной для него форме об основных вехах развития отечественной и мировой истории, философской мысли, литературоведения, естествознания и т. д., но и доносить до трудящихся масс огромной Российской империи необходимые для них навыки и знания в области промышленного производства, сельского хозяйства, гигиены и санитарии, кустарных промыслов, юриспруденции, охраны труда и т. д. Поэтому, наряду с общеобразовательными, педагогическими музеями и музеями наглядных учебных пособий, в России широкое развитие

получили *специальные просветительные музеи* самого различного профиля.

Первые из них были созданы еще в XIX в., в частности учрежденным в 1864 г. Ярославским естественно-историческим обществом, которое образовало два естественно-исторических музея — сначала в Ярославле, а затем в Рыбинске, где вместе с музеем действовала также и обсерватория. В XX столетии в массовом порядке стали возникать *санитарно-гигиенические* музеи (например, Русского общества охранения народного здоровья, Витебской земской управы, Совета съезда горнопромышленников Юга России), *кустарные* (Музей образцов для кустарей Нижегородского отделения Русского технического общества в селе Павлово, Казанский музей мелкой промышленности и профессионального образования, Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства и другие), *сельскохозяйственные* (Вольного экономического общества, Московского общества сельского хозяйства, Гродненского статистического комитета и т. д.), *художественно-промышленные* (Петербургского общества поощрения художеств, Пензенского художественного училища, Киевского общества древностей и искусств, Строгановского училища технического рисования и др.), *кооперативные, товароведческие, социальные* (Московского городского народного университета им. А. Л. Шанявского, Киевских высших коммерческих курсов, Московского университета и др.). В 1901 г. возник даже Музей содействия труду московского отделения Русского технического общества, задуманный как научно-справочное учреждение по вопросам, связанным с промышленной деятельностью. Он занимался разработкой фабричного и страхового законодательства, организацией профессионального движения, налаживанием санитарно-врачебной помощи населению, изучением быта рабочих, анализом деятельности политических партий.

В целом российская система внешкольного образования играла существенную роль в создании и деятельности музеев, но в то же время сами музеи как культурно-просветительные учреждения способствовали развитию внешкольного образования в стране. Достаточно сказать, что на курсах по внешкольному образованию, функционировавших в Московском городском народном университете им. Шанявского, вопросам организации музейного дела было отведено шесть часов — почти столько же, сколько выделялось на ознакомление с остальными направлениями культурно-просветительного дела, а именно народными домами, классами и кур-

сами для взрослых и т. д. Кроме того, музеи, связанные как со школьным, так и с внешкольным образованием, в определенной степени способствовали взаимодействию этих двух систем, что имело немаловажное значение, поскольку в до-революционной России школьное образование без системы внешкольных учреждений теряло под собой почву (рецидив безграмотности и т. д.).

Сложившаяся в Российской империи в начале XX в. система внешкольного образования включала в себя множество культурно-просветительных организаций самых различных типов и наименований, которые можно разделить на ряд групп. Первую из них составляют *учреждения общеобразовательного характера*, дававшие населению систематические знания в объеме начальной, средней и высшей школы, а также в области специальных навыков и знаний, например воскресные школы, рабочие курсы, народные университеты. Ко второй группе относятся *организации общепросветительного характера*, такие как библиотеки, комиссии и общества народных чтений, музеи, общества самообразования. В третью группу учреждений входят *общества и кружки*, объединявшие людей по интересам и способствовавшие развитию их творческой самостоятельности, например общества любителей хорового пения, сценического искусства, фотографии и т. д. К четвертой группе относятся *культурно-развлекательные организации* — народные театры, клубы и общества развлечений, кинотеатры. Наконец, пятую группу составляют многофункциональные *культурно-просветительные организации*, такие как общества народных университетов и народные дома, объединившие в себе не только различные формы внешкольного образования, но также и несколько просветительных учреждений: курсы, библиотеку, музей, театр, хор и многое другое.

Культурно-просветительные организации разворачивали свою деятельность преимущественно в городах, что было обусловлено сосредоточением там тех необходимых материальных, финансовых и организационных условий, сил и средств, без которых постановка внешкольного дела была бы невозможна. При этом проявилась определенная закономерность: чем больше в той или иной губернии было внешкольных учреждений, тем активнее создавались в ней музеи. В частности, в Пермской губернии в 1913 г. работали 34 воскресные школы, 891 народная библиотека и 59 музеев, из которых 5 являлись центральными. Особенно в этом отношении выделялись столичные города. Так, в адресной книге «Весь Петербург» на 1895 г. значилось

15 музеев, а в справочнике «Вся Москва» на 1912 г. упоминалось 25 музеев.

Такое институциональное оформление культурной жизни населения России, нацеленное на всестороннее просвещение народа, организацию его досуга и активное включение в культурное строительство, позволило создать постоянную связь между «верхним» и «нижним» этажами отечественной культуры, между интеллектуальной элитой и массой, связь, которая способствовала расширению культурного пространства страны и стала мощным фактором ее демократизации. Музеи внесли в этот процесс немалый вклад. На рубеже XIX–XX столетий любой более или менее крупный дореволюционный музей считал уже делом своей чести устройство публичных лекций и общедоступных чтений, а также создание всевозможных просветительных учреждений, обеспечивавших постоянную связь с широкими слоями населения. Известно, в частности, что московский Политехнический музей имел народную аудиторию на тысячу мест, а педагогический музей цесаревича Алексея в Киеве — на 650 человек; и это только одна черта, характеризовавшая культурно-просветительную работу музеев.

Ярким проявлением сотрудничества музеев с различными обществами на ниве просвещения была организация выставок. Одним из лидеров тут, безусловно, являлся Российский исторический музей, в стенах которого устраивались: Пушкинская выставка Общества любителей российской словесности, художественные выставки, в частности Московского общества любителей художеств, Общества русских акварелистов и Товарищества художников, исторические выставки, например в связи со столетним юбилеем Отечественной войны 1812 г., организованная Музеем 1812 года в Москве, фотографические выставки и др.

Прославился своей широкой выставочной работой также Кустарный музей московского губернского земства во главе со своим неутомимым почетным попечителем С. Т. Морозовым. Вообще деятели культуры императорской России, музейные работники стремились сделать выставки не только доступными для народа по цене, но и понятными по внутреннему содержанию. В стране устраивались международные, всероссийские, региональные, городские выставки; они были промышленными, сельскохозяйственными, кустарными, санитарно-гигиеническими, антропологическими, театральными, архитектурными и т. д.

Активное участие музеев в культурно-просветительной деятельности нашло свое выражение также в тесном

и постоянном сотрудничестве их с различными учреждениями внешкольного образования. Работают лишь те музеи, — отмечалось, например, в одном из обзоров провинциальной жизни России начала XX в., — вокруг которых организованы специальные общества просветительные или научные, те музеи, которые являются центрами местной культурной работы, привлекли внимание местного населения, объединили местную интеллигенцию. Так, двери московского Политехнического музея были широко открыты для Пречистенских рабочих курсов, Лиги образования, Московского общества народных университетов, Высших женских курсов и многих других организаций, а в здании Педагогического музея военно-учебных заведений в Санкт-Петербурге постоянно устраивались лекции и народные чтения, педагогические выставки, учительские курсы, работали общедоступные музыкальные классы, а также отдел для содействия самообразованию.

Развитию непрерывного и разностороннего образования и просвещения в немалой степени способствовало разнообразие музейной сети императорской России, наличие исторических, художественных, естественно-научных, военных, педагогических и иных музеев. Каждый из них вносил свой неповторимый вклад в культурную жизнь страны. Известно, например, какую огромную роль играли художественные музеи в популяризации отечественного и мирового искусства, в разработке и распространении искусствоведческих знаний. Большую лепту в широкое ознакомление местного населения с основами «родиноведения» вносили естественно-исторические музеи. В свою очередь музеи промышленности и сельского хозяйства ставили перед собой цель доставить промышленникам, ремесленникам и сельским хозяевам возможность наглядно изучать предметы, относящиеся к роду их занятий, и знакомиться с усовершенствованными орудиями производства и технического исследования. Наконец, постановка и развитие культурно-просветительной работы, собственно учебного процесса в учреждениях как школьного, так и внешкольного образования во многом опирались на педагогические музеи и музеи наглядных учебных пособий, снабжавшие учителей картами, физическими приборами и прочими материалами, а также знакоившие их с новейшими педагогическими разработками.

Так, только в Москве школы и культурно-просветительные организации получали учебные пособия из Педагогического музея, Музея наглядных учебных пособий им. К. Т. Солдатенкова, Музея дирекции народных училищ,



Музея наглядных пособий по естествознанию, музея Общества воспитательниц и учительниц, Музея наглядных пособий для воскресных школ Комитета грамотности и некоторых других. Каждый из них обслуживал определенный круг учреждений школьного и внешкольного образования. В частности, Музей им. К. Т. Солдатенкова в 1912/13 учебном году имел 75 постоянных абонентов, которым было предоставлено во временное пользование 4 650 предметов при 813 выдачах из общего количества экспонатов музея в 2 540.

Столичный опыт постепенно распространялся на всю российскую империю, даже в Сибири, где в начале XX столетия музеи общеобразовательного и педагогического характера стали появляться один за другим: три — в Томске, два — в Кургане, по одному — в Барнауле, Тюмени, Омске, Семипалатинске и других городах. Одновременно во многих старых музеях были созданы особые учебные и образовательные отделы, специально нацеленные на развитие культурно-просветительной деятельности, как, например, в Казанском научно-промышленном, Московском политехническом, Нерчинском публичном или Минусинском музеях.

Все эти мероприятия вызывали живой отклик в различных слоях населения России. Основную и постоянную массу всех посетителей музеев составляли учащиеся самых различных учебных и культурно-просветительных заведений дореволюционной России. Почти в каждом отчетном материале можно найти указания на то, что главными посетителями музея были ученики местных окрестных училищ и преподаватели средних и низших учебных заведений, что в число бесплатных посетителей за последние годы входило большое количество экскурсантов из средних учебных заведений, начальных школ, лазаретов, иностранцев и что среди них преобладали учащиеся начальных училищ, и т. д. Например, среди 7 960 посетителей, ознакомившихся в 1906 г. с экспозициями Полтавского естественно-исторического музея, насчитывалось 2 600 учащихся. В свою очередь в московском Историческом музее в том же 1906 г. было проведено 93 экскурсии для учащихся высших, средних и низших учебных заведений страны, в которых приняло участие 1 898 человек, в то время как общее число посетивших в этом году музей равнялось 29 408. В 1913 г. количество проведенных экскурсий выросло уже до 352. И в них приняло участие 8 006 учащихся, притом что суммарный показатель посещаемости Исторического музея снизился до 28 452 посещений.

Вторую значительную и относительно постоянную группу музейной аудитории составляли представители трудящихся масс — рабочие, разного рода служащие, крестьяне. «Число посетителей Музея, — писал Ф. Я. Кон о Минусинском музее, — достигает в 1885 г. крупной цифры 8 000, причем наибольший процент приходится на долю крестьян и инородцев...» А в отчете музея Бессарабского земства отмечалось, что «число посетителей музея возрастает с каждым годом, причем отрадно отметить среди последних значительное число местных крестьян, которые охотно являются и внимательно слушают даваемые разъяснения...».

В начале XX столетия в музеях стали часто появляться военные, преимущественно нижних чинов. Так, в отчете Румянцевского музея за 1908 г. сообщалось, что, кроме учебных заведений, за последние 2 года стали заметны экскурсии из воинских частей (83 чел. в 1907 г. и 345 в 1908 г.). Особенно возросло количество солдат среди музейных посетителей в годы Первой мировой войны. В Румянцевском музее оно составило, например, за 1915 г. 8 881 человек.

В целом же среди пестрой массы посетителей дореволюционных музеев можно было встретить представителей всех классов общества, начиная от скромного фабричного рабочего и приезжего крестьянина из пригородной деревни и кончая городской интеллигенцией. Однако все же основная цепь российских музеев второй половины XIX — начала XX вв. заключалась в том, чтобы привлечь к своим экспозициям, экспериментальным демонстрациям, публичным лекциям и народным чтениям возможно большее количество простого населения страны. Действенным средством в этом отношении была отмена платы за посещения: либо для определенных категорий граждан — как это было сделано, например, в Нижегородском художественном музее, либо в определенные дни — что имело место в Одесском городском музее изящных искусств, либо для всех и всегда — как в Третьяковской галерее или Публичном музее Архангельского статистического комитета. В результате на рубеже XIX–XX столетий основную массу посетителей большинства музеев императорской России составляли малообеспеченные слои населения, т. е. те, кто проходили бесплатно.

Большая часть бесплатных посещений российских музеев приходилась на воскресные дни, на свободное от работы время, что являлось наглядным показателем демократизации музейной аудитории в дореволюционной России. При этом ряд музеев специально и целенаправленно пре-

вращал именно воскресенья в дни бесплатного и свободного доступа к экспозициям.

Одновременно музейная деятельность играла важную роль в деле приобщения к духовным богатствам отечественной и мировой культуры женского населения России. И хотя практически везде «наибольшую группу посетителей составляло взрослое мужское население», тем не менее доля участниц культурно-просветительных мероприятий, особенно в начале XX столетия, была уже довольно заметной и значительной. В частности, из 32 280 человек, осматривавших в 1913 г. Городской музей древностей Херсонского края, женщин было 11 073, т. е. одна треть всех посетителей.

Широкая популярность культурно-просветительной деятельности музеев в значительной мере была обусловлена активным участием в ней видных представителей русской науки и культуры, известных ученых и педагогов. Такими подвижниками, поставившими перед собой задачу «раскрытия духовной природы родины», в России были И. Е. Забелин, А. П. Богданов, П. С. Уварова, В. В. Докучаев и другие. Кроме них, большую культурно-просветительную работу в дореволюционных музеях вели профессор Н. Ю. Зоограф и А. Х. Репман, читавшие перед музейными посетителями лекции по биологии и физике, Д. И. Иловайский и Н. И. Кареев, раскрывавшие сюжеты отечественной и всеобщей истории, И. А. и Н. А. Каблуковы, излагавшие в народных аудиториях основы химии и рассказывавшие об условиях хозяйственного развития страны, и др. Большинство творческих деятелей России, к которому принадлежал также и профессор Московского университета В. Д. Шервинский, являвшийся одновременно активным лектором Политехнического музея, искренно верило в то, что сила народа только тогда может быть действительной силой, когда она будет в тесной и постоянной связи с наукой и искусством.

Русский мыслитель Н. Ф. Федоров на рубеже XIX–XX вв. отмечал, что «музей есть *не собрание вещей, а собор лиц*», что «он может быть открыт для всех только путем учения; вход в него ведет через учебные заведения», и «если музей не будет *высшим*, окончательным для всех низших и средних учебных заведений и *общим* для всех специальных... то он не будет не только отеческим, но и публичным; он останется «закрытым»»². Понимая это, музейные работники стремились находиться в центре культурной жизни того

² Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н. Ф. Соч. М., 1982. С. 587, 603.

или иного района, города, места, с тем чтобы духовно сплотить, связать воедино работу различных учреждений науки, культуры, образования.

Сотрудники музеев своей многогранной деятельностью придавали образованию всеобщий, непрерывный и разносторонний характер, соединяя школьное и внешкольное образование, с одной стороны, культуру и просвещение — с другой. В частности, глава Естественного-исторического музея Таврического губернского земства являлся одновременно и председателем Комиссии по организации научно-популярных лекций при Крымском обществе естествоиспытателей и любителей природы, а хранитель Городского музея древностей Херсонского края был в то же время постоянным лектором местных педагогических курсов, слушатели которых в обязательном порядке посещали музей, где под руководством лектора знакомились с коллекциями, иллюстрированными изложением учебного материала.

Просветительная деятельность музеев вместе с тем нередко опиралась на так называемую частную культурную инициативу целого ряда представителей политической, интеллектуальной и торгово-промышленной элиты страны: П. М. и С. М. Третьяковых, А. В., И. А. и М. А. Морозовых, К. Т. Солдатенкова, И. Е. Цветкова, А. Л. Штиглица и других. Как вспоминал Владимир Рябушинский, «с конца XIX века главное соперничество между именитыми родами пошло в том, кто больше для народа сделает. Было тут, что греха таить, иногда и тщеславие; у Морозовых, пожалуй, меньше, чем у других. ...Перефразируя французское «noblesse oblige» — знатность обязывает, старший брат Павел Павлович нас часто наставлял: *«Богатство обязывает»* (Richesse oblige)». Поэтому в Волынской губернии существовал частный Городецкий музей барона Ф. Р. Штейнгеля, в Екатеринодаре работала картинная галерея Ф. А. Коваленко, в Томске инициатором создания Музея прикладных знаний стал почетный гражданин П. И. Макушин, в Епифане основателем Педагогического музея являлся местный учитель С. Н. Савельев. Наконец, возникновение Егорьевского городского музея было бы невозможно без частного собрания, включавшего предметы крестьянского, купеческого и отчасти дворянского быта и церковной археологии. В общем, как отмечалось на съезде Харьковского общества грамотности, иногда в захолустном городе с удивлением встречаешь очень порядочно оборудованный музей, и, как оказывается, этот интересный культурный уголок был любовно создан руками какого-нибудь местного деятеля.

Наибольший след культурные инициативы оставили в столичных городах России, в частности в Москве, прославившейся Румянцевским музеем, Третьяковской галереей и Театральным музеем А. А. Бахрушина. В 1903 г. началось формирование «Музея 1812 года», на который москвичом И. А. Колесниковым было выделено из своих средств 50 тыс. рублей. Через 15 лет известный московский политический деятель Н. М. Кишкин стал инициатором формирования «Музея революции 1917 года» (Февральской) и т. д. В то время уже большинство российской элиты понимало, что собиратели могли испытывать глубокое нравственное удовлетворение лишь с того момента, когда собранное ими становилось народным достоянием, доступным к пользованию для всех слоев российского общества.

4.2

Массовая политико-просветительная работа советских музеев

После Февральской революции 1917 г., провозгласившей полную свободу частной инициативы в социально-экономическом и культурном развитии России, просветительству была отведена особая роль, поскольку свобода без знания быстро превращалась в анархию. Журнал «Народный учитель» писал в апреле 1917 г.: «Необходимо усиленное до возможного предела развитие внешкольного образования, так как на взрослое население России ложится огромная и крайне ответственная работа — созидание новых форм общественной и государственной жизни, — требующая известного уровня культурности». Однако время было упущено, и темпы революционирования масс намного превосходили масштабы работы, проводимой в сфере культуры. Созданный в сентябре 1917 г. Всероссийский совет пролетарских культурно-просветительных организаций (Пролеткульт), разделивший культуру по классовому признаку, фактически стал предвестником культурной революции в стране. «Можно и должно возмущаться и негодовать против тех насилий, поруганий революции и нарушений политических свобод, которые совершены и совершаются ежедневно, — отмечал в декабре 1917 г. тот же журнал «Народный учитель». — Большевизм, как ядовитый цветок на нездоровой почве, расцвел пышным цветом на *народной темноте*... Мы очень и очень мало сделали с момента революции для политического просвещения и вообще внешкольного образования рабочих, солдат и крестьян. Мы должны были... мобилизо-

вать в спешном порядке все культурные силы. Что делалось в этом направлении, было так мало, так бессистемно».

Пришедшие к власти в результате Октябрьской революции 1917 г. большевики постарались избежать этих ошибок. Культурно-просветительная работа была превращена ими в дело государственной важности. «Задача просвещения масс бесспорно является одной из центральных задач Рабоче-Крестьянской власти», — заявлял нарком просвещения А. В. Луначарский. В свою очередь Н. К. Крупская, жена и соратник В. И. Ленина, отмечала в 1918 г.: «В данный момент вопрос о внешкольном образовании самый острый, самый неотложный, потому что народу нужны сейчас, сию минуту для налаживания жизни те профессиональные знания, которых у него не хватает». И именно она в 1920 г. возглавила Главный политико-просветительный комитет (Главполитпросвет) Наркомпроса, заменивший внешкольное образование *политико-просветительной* работой и включивший в сферу своего идеологического воздействия и подчинения все отечественные музейные учреждения.

Лозунгом дня стала постоянно цитировавшаяся фраза В. И. Ленина о том, что «мы на всей линии своей просветительной работы не можем стоять на старой точке зрения аполитичности просвещения, не можем ставить просветительную работу вне связи с политикой», что «надо перевоспитать массы, а перевоспитать их может только агитация и пропаганда...». Старое многогранное понимание внешкольного образования оказалось сведено к узкопрагматической задаче «*максимального «вооружения» масс* всеми культурными орудиями в борьбе за существование, в борьбе за свое место под солнцем». В 1920-е гг. многие деятели культуры были убеждены в том, что «революция в отношении духовного быта есть организованное упрощение культуры, и особенно русская революция, и особенно русской культуры».

Такая позиция потребовала глубокого реформирования всей системы учреждений культуры, доставшейся большевикам от императорской России. «Старые формы внешкольного образования малоприменимы при новых условиях, — утверждала Н. К. Крупская; — без поднятия уровня сознательности трудящихся масс невозможно строительство коммунизма, поэтому работа внешкольных учреждений должна сосредотачиваться на обслуживании этих масс, т. е. рабочих, крестьян и красноармейцев (в большинстве своем являющихся или рабочими, или крестьянами). С этой точки зрения должны быть пересмотрены сети внешкольных учреждений: отодвинуты на задний план или вовсе даже закры-

ты учреждения, обслуживающие почти целиком обывателя и интеллигенцию...». Об этом же говорил и А. В. Луначарский, призывавший работать над «перерождением органов культуры, унаследованных нами от прошлого... Надо использовать академии, университеты, музеи, лаборатории, школы, театры, концерты, выставки и т. д., и т. д. Нельзя приостановить их действие, нельзя отмахнуться от них, заявивши, что они не соответствуют нашему классовому духу. ...Дело заключается не в том, чтобы гасить их, а в том, чтобы... переработать этот механизм в подлинное орудие социалистической культуры».

Законодательные акты советской власти первых лет ее существования решительно разворачивали всю систему отечественных учреждений культуры и образования в сторону просветительства. Декреты Совета народных комиссаров о национализации Третьяковской галереи (от 3 июня 1918 г.), Художественной галереи С. И. Щукина (от 29 октября 1918 г.), художественных собраний И. А. Морозова, А. В. Морозова, И. С. Остроухова (от 19 декабря 1918 г.) и другие отмечали исключительно их общегосударственное значение в деле народного просвещения и говорили о необходимости их широкого использования в соответствии с современными потребностями и заданиями демократизации художественно-просветительских учреждений Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. 2 июля 1918 г. Совет народных комиссаров издал декрет о том, что все здания, принадлежавшие учебным и культурно-просветительным учреждениям до 25 октября 1917 г., признаются находящимися в ведении Комиссариата народного просвещения, который стал использовать их в своих интересах. Он либо сохранял располагавшиеся в них учреждения культуры, как то было, например, с Лазаревским (Армянским) институтом, его музеем и библиотекой, либо разгонял их и создавал новые, что произошло, в частности, с Московским городским народным университетом им. Шанявского, вместо которого возникли учебные заведения ВКП(б). Многие дореволюционные культурно-просветительные организации стали активно использоваться в качестве пунктов ликвидации неграмотности, что было специально оговорено декретом СНК о ликвидации неграмотности среди населения РСФСР от 26 декабря 1919 г. Музеи ничем не выделялись из этого ряда, и большевистские функционеры смотрели на них как на учреждения, обязанные в интересах рабочего класса выполнять общегосударственные просветительские функции.

В истории отечественного музейного дела началась совершенно новая эпоха, изменившая не только роль и значение музея, принципы музейной работы, но и сам тип музея. Культурная революция, развернувшаяся в советской России, выдвинула перед музеями страны задачу активного проведения политико-просветительной работы, а не культурничества и поставила музейных работников перед необходимостью изменения направления всей их деятельности в сторону насыщения ее политическим содержанием.

В общем, музеи должны были стать активными помощниками и участниками социалистической стройки, превратиться в школу политического воспитания трудящихся масс. На них возлагалась обязанность быть рупором и популяризатором директив большевистской партии и советского правительства, своеобразным агитатором решений и постановлений новой власти. От лица Главполитпросвета музеям настоятельно рекомендовалось развернуть свою работу на фабриках и заводах, в деревнях и селах, с одной стороны, а с другой — создавать у себя общественно-политические советы из рабочих и крестьян, которые могли бы наравне с музейными работниками участвовать в жизни музеев. Музей, таким образом, призван был стать частью мощной идеологической машины коммунистической России, тем винтиком, что связывает советско-партийные верхи с беспартийными массами.

С этой целью внутри музейных учреждений была развернута «кадровая революция», суть которой сводилась к постепенной замене старых дореволюционных специалистов на новых работников, которые готовы были осуществить «социалистическую реконструкцию» музеев. Главным критерием отбора тут стали не столько профессионализм и образованность, сколько рабоче-крестьянское происхождение, идейная позиция и принадлежность к большевистской партии. Журнал «Художественный труд» писал в 1923 г.: «Строительство шаг за шагом, кирпич за кирпичом *новой культуры*. Таков общий путь. ...Республика наша есть союз рабочих и крестьян, остальные лишь «попутчики» революции. ...Наше дело в анализе. ...Наша работа — также искание, опыт, взаимная проверка». В результате, за 1925–1936 гг. «удельный вес музейщиков рабоче-крестьянского происхождения возрос с 16,3 % до 51,7 %», что, в свою очередь, сопровождалось почти двукратным снижением образовательного и профессионального уровня кадрового состава музеев. И если, например, в 1925 г. доля музейных специалистов с высшим образованием составляла 66,7 %, то к 1940 г. она сократилась

лась до 37,3 %. Эти люди в большинстве своем не обладали той эрудицией и тем багажом знаний, что имелся у их предшественников, однако они являлись пламенными пропагандистами-агитаторами социализма, *понимавшими свою задачу в области музейной деятельности как создание понятной, доступной всем и каждому, красивой иллюстрации директив советского руководства*. И если до Октябрьской революции 1917 г. просветительство понималось как всестороннее развитие и образование, базирующееся на глубокой научно-исследовательской и экспозиционной работе музеев, то после нее, с приходом новых социалистических кадров, оно стало превращаться в простое популяризаторство.

В советской России культурно-просветительная деятельность заняла центральное место в жизни музейных учреждений. «Нельзя себе представить какого бы то ни было музея без просветительных заданий в максимальном доступном ему масштабе», — писал, например, в конце 1918 г. сотрудник Музея Московского общества сельского хозяйства В. Бекетов, разработавший в этой связи последовательную программу мероприятий, нацеленных на «наибольшее использование Музея в интересах широких кругов населения», которая включала: «1. Издание общепонятной листовки о Музее, его задачах, его деятельности, об его предметном составе. 2. Издание объявления для уличной расклейки... 3. Частое печатание объявлений в «Вестнике с. х.», «Вестнике животноводства», «Крестьянском вестнике» и др. изданиях. 4. Издание каталога Музея. 5. Рассылка в учебные заведения, на курсы, на заводы и фабрики объявлений и листовок для осведомления о Музее и посещения его определенными по численности группами. 6. Установление дежурств членов комитета распространения с.-х. знаний и комиссии Музея для ведения объяснений коллекций, демонстрации световых картин, микроскопа, луп и др. приборов. 7. Увеличение числа дней недели и часов доступа в Музей. 8. Оборудование Музея для демонстрации световых картин, микроскопа, луп. 9. Организация в Музее общедоступных с.-х. чтений-бесед. 10. Организация продажи в Музее одобренных Комиссией Музея с.-х. коллекций, брошюр и плакатов. 11. Установление бесплатности посещения Музея. 12. Ведение регистрации посетителей. 13. Пересмотр состава коллекций и предметов в целях их пополнения...».

Такая программа стала типичной для советских музеев, независимо от того, являлись они сельскохозяйственными, краеведческими, художественными или были какого-либо иного профиля. Со временем она дополнялась такими

формами просветительной работы, как организация культпоходов, участие в формировании агитпоездов, агитпароходов, агитавтомобилей и агитповозок, проведение «краеведных пятidineвок» и устройство на местах (на фабриках и заводах, в деревенских клубах, избах-читальнях и т. д.) «уголков краеведа», выступление с радиодокладами и кинолекциями, создание стационарных выставок и выставок-передвижек и многое другое. При этом почти каждое из этих мероприятий представляло собой плод коллективного творчества нескольких учреждений культуры, а также общественных, партийных и хозяйственных организаций. Так, культпоход начинался митингом, посвященным очередному решению большевистской партии и правительства СССР, затем следовал отчетный доклад руководителя музея, после которого разрешался осмотр экспозиции, плавно переходивший в ознакомление с выставленной рядом новейшей литературой, привезенной местной библиотекой, далее следовал концерт с участием духового оркестра, артистов театра и кино, народной самодеятельности. По той же схеме проходило, как правило, и открытие выставок.

В системе политико-просветительной работы выставкам вообще отводилось очень большое место. Различные инструкции, методические материалы, присылавшиеся в музеи, акцентировали внимание, к примеру, на том, что «а) выставка должна иметь четкую и ясную целеустремленность. Весь материал, выявленный на выставке, должен агитировать и пропагандировать идеи социалистического строительства на конкретном материале; б) каждая выставка должна делиться на два раздела: 1) должна показать, что было и есть в развитии данного явления, 2) должна показать, чего можно достигнуть при проведении соответствующих мероприятий в этой области; в) ...наряду с вещевым материалом должны быть использованы: фотографии, диапозитивы, картины, модели и т. д. Опыт музейного работника должен подсказать в каждом отдельном случае формы сочетания «бумажного» материала (плакатов, диаграмм, картограмм, лозунгов и т. п.) с «вещевыми» экспонатами». Иначе говоря, выставка должна была представлять «политически актуальную и большевистски партийную, построенную вполне научно (на основе принципов диалектического материализма), эмоционально убедительную и целеустремленную, простую и доступную широким массам трудящихся музейную экспозицию».

Такой подход был плохо совместим с глубокой научно-исследовательской работой музеев, которая в угоду пропагандистским целям все более отодвигалась на задний

план. Показательной в этом отношении являлась история с переподчинением Политехнического музея в Москве, который сначала находился в ведении Наркомата торговли и промышленности, поскольку считался учреждением, имеющим промышленно-технический характер, в связи с чем должен был быть отнесен к органу советской власти, достаточно компетентному в области промышленности и народного хозяйства. Однако уже 2 декабря 1918 г. декретом СНК музей перешел к Наркомату просвещения, который поспешил переименовать его в Центральный институт политехнических знаний, просуществовавший, впрочем, менее четырех лет и в 1922 г. вновь названный Политехническим музеем, с сохранением за ним всех просветительных функций.

В 1920-е гг. острой критике начали подвергаться ученые труды музеев за громоздкость, чрезвычайно трудный, непонятный для трудящихся масс язык, отвлеченный характер, несвязанность с текущими задачами социалистического строительства. Музейным сотрудникам предлагалось сосредоточиться в основном на создании массовой общедоступной литературы, на издании популярнейших, доступных массовому читателю тематических брошюр, которые могли бы служить важным подспорьем в их экскурсионной и выставочной работе, набиравшей с каждым годом социалистического строительства все более высокие темпы. Так, к середине 1930-х гг. экскурсанты составляли уже почти половину всех посетителей музеев и выставок, и чем больше было последних, тем активнее развивалось экскурсионное дело. Например, в упоминавшемся выше Политехническом музее на постоянной основе работали выставки рабочего изобретательства и рационализации, точных приборов, планово-предупредительного ремонта станков, союзоргучета, главмашширпотреба, техники безопасности и охраны труда и др. В 1925 г. музей организовал первую в стране радио-выставку, а в 1934 г. к XVII съезду большевистской партии устроил большую выставку «Наши достижения».

Превращение музеев в политико-просветительные центры СССР наиболее наглядно отразилось на процессе создания новых музейных учреждений: историко-революционных, мемориальных, антирелигиозных и других. Ведущую роль среди них играли музеи В. И. Ленина, И. В. Сталина, С. М. Кирова и некоторых других коммунистических вождей. Как писала газета «Правда» в 1936 г. в связи с открытием Центрального музея В. И. Ленина, «создана новая школа для знакомства широких трудящихся масс с лучшими, героическими страницами Великой пролетарской революции в СССР,

школа, в которой десятки и сотни тысяч партийных и непартийных большевиков в живом образе Ленина, в волнующих документах борьбы и побед партии Ленина—Сталина получают громадную творческую зарядку для новых блестящих побед родины социализма».

Совершенно новым для России явлением стало массовое возникновение в советский период ее истории антирелигиозных музеев и антирелигиозных отделов в музеях краеведческого, историко-революционного, естественно-научного и иного профиля. Декрет СНК о свободе совести, об отделении церкви от государства и школы от церкви, подписанный В. И. Лениным 20 января 1918 г., превратил атеизм в государственную политику, в важную часть коммунистической идеологии. В 1920 г. еще один ленинский декрет объявил о национализации Троице-Сергиевой Лавры в целях «демократизации художественно-исторических памятников» и превращения их в «орудие политического воспитания, т. е. всестороннего использования в интересах пролетариата». В 1922 г. в третьем номере журнала «Под знаменем марксизма» была опубликована статья Ленина «О значении воинствующего материализма», представлявшая собой развернутую программу «сознательной критики религии» и положившая начало активным действиям в этом направлении со стороны различных советских учреждений культуры.

По всей стране развернули свою работу Союз воинствующих безбожников с многочисленными филиалами, газетами и журналами, Центральный антирелигиозный музей в Москве, Музей истории религии и атеизма в Ленинграде и др. Их задачей стало включение атеистической пропаганды в систему политического просвещения народа, которая, в свою очередь, была теснейшим образом связана с текущими проблемами социалистического строительства, не допускавшего никакой иной веры, кроме веры в коммунизм. Как отмечал Истринский (Воскресенский) музей, созданный на базе Ново-Иерусалимского монастыря, «мы можем использовать памятники материальной культуры в целях антирелигиозного просвещения, когда эти памятники будут рассказывать нам, как вся история предшествующего общества была историей борьбы классов. ...Революция смела власть помещиков вопреки всем богам, и краеведческие музеи, отразившие в своих залах завоевания Октябрьской революции, могут провести очень показательную экскурсию на тему: «Кому нужна была вера»».

В самом Истринском музее подобная экскурсия проводилась регулярно и являлась, судя по отзывам участ-

вовавших в ней, очень популярной. Так, рабочие завода Осоавиахима в своем отзыве о посещении музея писали, что экскурсия дала им понятие о значении религии в старое время, а руководители пионерского отряда, посетившие музей, подчеркивали, что экскурсия оставила у ребят яркое представление о том, как духовенство надувало православных всевозможными хитрыми выдумками.

Атеистическая пропаганда, проводившаяся советскими музейными учреждениями, одновременно сопровождалась активным насаждением материалистического понимания законов природы, законов развития человеческого общества, что должно было создать у населения «прочную базу для нового миропонимания, исключавшего всякого рода мистические переживания». На это были нацелены практически все структурные подразделения музеев: экономический отдел призван был раскрывать перед посетителями роль науки и техники в социалистическом строительстве, естественно-исторический отдел рассказывал о дарвинизме и законах эволюции, отвергавших теологические положения о творении и постоянстве, историко-культурный отдел демонстрировал различные способы воздействия церкви на народ и т. д. Повсюду стали формироваться «Дарвиновские уголки», распространяться брошюры типа «Мамонт и Библия» (Рязань, 1930), создаваться методические разработки по антирелигиозной пропаганде в музеях. Даже Третьяковская галерея силами своего политпросветсектора выпустила «в помощь зрителю» методическое пособие по проведению антирелигиозной экскурсии, в задачу которой входило показать, что религиозное искусство является идеологическим оружием, используемым эксплуататорскими классами против классов эксплуатируемых, и проводником враждебного пролетариату в его борьбе с капиталистическим миром идеалистически-мистического мировоззрения.

После Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. пропаганда атеизма распространилась на новые территории, включенные в СССР: Прибалтику, Молдавию, западные районы Украины и Белоруссии, где были образованы свои антирелигиозные музейные учреждения. По всей стране проводились семинары-совещания на тему «О повышении роли музеев в атеистическом воспитании населения», в ходе которых осуществлялся обмен опытом работы музеев по использованию их материалов в атеистических целях, обсуждались «новые советские безрелигиозные праздники и ритуалы и роль музея в их внедрении в быт», участниками которых были не только собственно антирелигиозные музеи, но и Эр-

митаж, Музей этнографии народов СССР, Государственный музей Революции СССР, Биологический музей им. К. А. Тимирязева и др.

Кроме пропаганды атеизма как составной части коммунистической идеологии, советские музеи обязаны были в своей просветительной работе постоянно освещать важнейшие политические события из жизни страны: съезды РКП(б) — ВКП(б) — КПСС, принятие «сталинской конституции» 1936 г. и «брежневской конституции» 1977 г., выборы в Верховный совет, юбилеи В. И. Ленина, Октябрьской революции, образования СССР и др. Так, например, в 1940 г. музейно-краеведческий отдел управления политпросветработы Наркомпроса разослал всем музейным учреждениям методические письма, в которых, с одной стороны, акцентировал внимание на том, что «музеям необходимо участвовать в общем плане всех культурных мероприятий, проводимых местными советами», а с другой — настоятельно подчеркивал, что «пропаганда марксистско-ленинского понимания явлений, фактов, предметов, пропаганда большевизма на музейном материале является основой работы советского музея. ...Так называемые «сквозные» экскурсии по всему музею, по отделам его, когда посетителю показывают преимущественно занимательные вещи и превращают экскурсию в развлечение, должны быть совершенно устранены из практики работы музея. Все экскурсии в музеях должны быть тематическими. ...Например, по отдельным темам «Краткого курса истории ВКП(б)»..., «Основным вехам жизни и революционной деятельности И. В. Сталина» и т. д.». В послевоенное время идеологическое давление на музеи продолжилось. Более того, 12 мая 1964 г. ЦК КПСС выпустил специальное постановление «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся», которое развивало характерный для 1920–1930-х гг. взгляд на музеи как центры агитации и пропаганды.

Вместе с тем в 1960–1980-е гг. в просветительной деятельности советских музеев все большее внимание начинает уделяться удовлетворению образовательных нужд населения, организации лекториев, воскресных чтений, народных университетов. Термин «политико-просветительная» деятельность заменяется понятием «научно-просветительной» работы, которая должна была не только формировать у советских людей, и особенно у молодежи, коммунистическое мировоззрение, идейную убежденность, но и способствовать повышению их культуры, образованности, общественной сознательности. Как и в дореволюционной России, на повестку



дня вновь был поставлен вопрос о связи музеев со школьным и внешкольным образованием, об их активном участии в системе народного просвещения. «Мы хотим, чтобы каждая школа, каждый класс побывали обязательно в музее, — говорилось, например, на совещании по вопросам массовой научно-просветительной работы музеев в 1960 г. — Усиление работы со школами различными путями через преподавателей, непосредственно со школьниками, должно явиться одним из центральных наших вопросов».

В результате к 1980-м гг. две трети всех музейных посетителей составляла учащаяся молодежь. При этом наиболее посещаемыми являлись Эрмитаж, Исторический музей в Москве, Третьяковская галерея и Русский музей, т. е. главным образом художественные музеи, которые, во-первых, не были так политизированы, а во-вторых, обладали давними традициями ведения многогранной высокопрофессиональной культурно-просветительной работы. Еще в 1919 г. музейвед А. В. Бакушинский настаивал на важности и необходимости в советской России правильной постановки эстетического воспитания, которое должно служить залогом широкого и глубокого захвата народных масс интересами искусства, способствуя тем самым постройке нового здания эстетической культуры, культуры грядущего русского, а может быть, и мирового возрождения. Работники советских художественных музеев постоянно стремились к наиболее-му использованию историко-культурного наследия прошлого и к активному включению его в сферу культурно-просветительной деятельности, что всегда находило живой отклик у населения страны. Такой же позиции придерживались и сотрудники литературных музеев, которые посредством экскурсий, выставок, лекций, литературно-художественных и литературно-музыкальных вечеров популяризовывали творчество Пушкина, Толстого, Чехова, Горького и других представителей русской культуры. Можно сказать, что в советском музейном деле «музейщики» художественного профиля являлись некими романтиками, вслед за Луначарским считавшими, что «общее дело коммунизма состоит не в уничтожении аристократии, а в превращении всего человечества в своего рода аристократию. Для того чтобы достигнуть этой цели, необходимо широчайшее культурное воспитание масс».

Литература

Зеленко Р. А. Практика внешкольного образования в России. М.: Пг., 1923.

Медынский Е. Н. Внешкольное образование, его значение, организация и техника. М., 1916.

Научно-просветительная работа музеев. М., 1975.

Невский В. А. Внешкольное образование во всеобщей истории. Культурно-исторические наброски. Кострома, 1921.

Пархоменко Т. А. Культура России и просвещение народа во второй половине XIX – начале XX века. М., 2001.

Сокращенная стенограмма совещания работников музеев республиканского подчинения по вопросам массовой научно-просветительной работы. М., 1960.

Филичкин А. М. Методы массовой политико-просветительной работы музеев. М., 1930.

Глава 5

От музейного просветительства к музейной педагогике

5.1

Динамика образовательных моделей музея

На всем протяжении развития музея происходит смена его образовательных моделей, определяющих представления об общественном предназначении музея и содержании его работы с аудиторией. Как было показано в предыдущей главе, терминология, обозначающая эту сферу деятельности, исторически подвижна, а потому она станет своеобразным ориентиром для обозначения динамики образовательных моделей.

Развитие *просветительной модели* происходило во временном промежутке, располагающемся между 1870–1890-ми гг. и серединой третьего десятилетия XX в. В этот период, собственно, и складывается деятельность по обслуживанию посетителей, которая одновременно становится предметом теоретического осмысления. Именно в эти годы весьма значительным было влияние немецкой музееведческой школы, которая рассматривала музей как новый институт образования. Впрочем, формирующееся отношение к музею как к образовательной ценности имело вполне самобытный характер. Отечественный философ Н. Ф. Федоров называл музей «высшим учреждением единства» и говорил о его «душеобразовательном» назначении. Для него музей — это прежде всего институт социальной памяти, способ воплощения прошедшего в настоящем и в этом смысле — «оправдание» нового века, которому свойственно отрешение от прошлого. Храня «память об отцах», их вещах и деяниях, возвращая к жизни «останки отжившего», музеи и выполняют функцию «образования души».

Как «важное образовательное учреждение» определял музей и музейный деятель рубежа веков М. В. Новорусский. Он напрямую связывал судьбу музеев с изменениями в системе образования, которые явились следствием переустройства общественно-экономической жизни в пореформенной России.

Тогда же со всей очевидностью проявилась тенденция, которую мы сможем наблюдать и в будущем: *самые значительные изменения в образовательной концепции музея, его работе с посетителями идут рука об руку с реформами школьного образования*. В 1870–1890-е гг. и в последующие десятилетия на музей смотрели как на едва ли не самое актуальное средство преодоления кризиса образования. Он стал важнейшим средством в борьбе с традициями схоластической, чисто книжной системы обучения, поскольку позволял, как отмечал М. В. Новорусский, «изучать не книжки, а натуру, реальные предметы и отношения между ними», т. е. проводить принцип наглядности. За проведение на практике данного принципа, который стал основой педагогической концепции великого реформатора российской школы К. Д. Ушинского, ратовали прогрессивные педагоги этого времени. Обращение к наглядности расценивалось как средство развития личности учащегося, его способности к принятию самостоятельных решений, к творческой деятельности.

Итак, на рубеже XIX–XX вв. формируется модель музея, которая была основана на отношении к музею как демократическому по своему характеру и просветительной направленности институту, призванному быть средством реформирования школы и одновременно — частью единой системы внешкольного образования. Эта позиция породила термины *«культурно-просветительная работа»* и *«внешкольное образование»*, которые использовались для обозначения нового формирующегося направления — работы с аудиторией. Под влиянием этой новой концепции во многих музеях происходит разделение собраний на фонды, доступные только специалистам, и «показательные» коллекции для широкой публики. Впервые начинают проводиться экскурсии, главным образом для учащихся, а из среды музейных работников выделяется новый персонаж музейной деятельности — экскурсовод.

1917 г. не стал завершающим годом анализируемого периода. Почти все наиболее значительные явления, которые происходят в музейном деле после революции, питаются дореволюционными традициями.



Утверждение новой *политизированной модели* относится к 1920–1950-м гг. Музей в этот период начинает рассматриваться всего лишь как «проводник политического просвещения», «политико-просветительный комбинат», «мощное орудие политической и просветительной работы» (эти термины часто встречаются, к примеру, в публикациях журнала «Советский музей», который начал издаваться в 1931 г.), средство наглядной иллюстрации политической доктрины. Музей-хранилище коллекций достаточно резко противопоставляется музею-книге, музею-учебнику и даже музею-газете. Эта образовательная концепция музея отразилась в новых терминах — «*политико-просветительная*», «*массовая*», которые начали употребляться для определения характера работы с аудиторией. Важной вехой на пути становления данной образовательной концепции следует признать Первый Всероссийский музейный съезд (1930), который закрепляет приоритет политико-просветительной работы по отношению ко всем остальным направлениям музейной деятельности.

Несмотря на то, что этот период заслуживает критического к себе отношения, мы не можем встать на путь вынесения однозначных оценок. Положительным итогом работы музея с посетителями в рассматриваемое время явилось значительное обогащение ее «репертуара». Именно в эти годы начали складываться самые разнообразные формы работы с аудиторией, тогда как прежде они сводились, главным образом, к экскурсиям и лекциям. В результате можно констатировать возникновение драматического противоречия: формы работы с музейной аудиторией расширялись, а содержание, будучи ориентированным на пропаганду политической доктрины, напротив, сужалось и примитивизировалось. Это противоречие начнет преодолеваться на следующем этапе развития анализируемого процесса.

Начиная с 1960-х и до середины 1980-х гг. складывается *информативная модель*. Вообще, начало выделенного этапа является очень важным периодом в жизни отечественного музея. Эти годы отмечены стремлением вернуть ему статус научного (а не пропагандистского по преимуществу) учреждения. Впервые к тому же формулируется идея, выражающая специфику получения образования в музее. Музеи рассматривают как средство распространения знаний, имеющих научный характер и предметную основу. Новый подход находит отражение в терминологии, о чем, в частности, говорится в одной из теоретических работ этого времени: «Музеи призваны вести массовую работу с помощью средств, несущих научные знания. Отсюда исходит правильное на-

именование этой работы — «научно-просветительная»». Термин «*научно-просветительная работа*», отразивший попытку возвращения к дореволюционным традициям, просуществует до наших дней.

В отстаивании музеем своей образовательной специфики, которая состояла в *распространении научных знаний, заложенных в первоисточнике*, был заключен важный смысл. Впервые за годы советской власти музей декларирует свое право говорить правду (научное знание) языком факта (подлинника). С отстаиванием этого права в какой-то степени связан «музейный бум» 1960–1970-х гг., когда тысячи людей устремились в музеи в надежде прикоснуться к своей истории и культуре. Стоит обратить внимание на то, что в эти же годы аналогичный процесс роста интереса к музеям и памятникам отмечался и за рубежом. И этот факт свидетельствует о том, что объяснение явлений культурной жизни не следует искать исключительно в политике.

Однако несмотря на стремление музея вырваться из тисков чистой идеологии, он остается прежде всего *идеологическим* учреждением, деятельность которого зависит от решений партийного аппарата. Соответствующая направленность работы с посетителями находит свое выражение в термине «*идейно-воспитательная*», окончательный отказ от которого происходит только на следующем этапе.

С конца 1980-х гг. формируется *коммуникативная модель*, на которой, вследствие особой ее актуальности, мы остановимся более подробно. Впервые коммуникационный подход к музею был сформулирован в зарубежном музееведении в 1960-е гг. в работах канадского ученого Д. Камерона и достаточно быстро завоевал популярность. Это происходило на волне «музейного бума» 1960–1970-х гг. и процесса демократизации музея, который ощутил необходимость повернуться лицом к своему посетителю. В нашей стране коммуникационный подход начинает завоевывать свои позиции несколько позднее. Этот процесс, не связанный напрямую с провозглашенной в те годы перестройкой, в определенной мере стимулируется ею: музей стремится к смене идеологических парадигм.

Образовательная модель, основанная на коммуникационном подходе, привнесла несомненную новизну во взаимоотношения музея с его аудиторией, затронув их основу. Менялось представление о сущности музейно-образовательного процесса и о характере взаимодействия музея и посетителя. Наиболее точно и емко это представление было описано М. Б. Гнедовским, в работах которого последова-

тельно раскрывается суть нового подхода. «Сверхзадача» музея по отношению к аудитории определяется исследователем на основе аксиологической концепции (в терминах актуализации ценностей), которая противопоставляется им господствовавшей ранее информативной модели образовательной деятельности музея. Как один из авторов проектной концепции «Музей и образование» (1989), Гнедовский определяет образовательную специфику первого следующим образом: «Музей способен дать человеку то, чего не могут обеспечить ни школа, ни книга, ни другие новейшие достижения цивилизации, — опыт личного соприкосновения с реальностью истории и культуры, опыт переживания времени через пространство, содержащее зримые, соразмерные человеку и человеком порожденные ценности. Не знание истории как совокупности умозрительных истин и сведений, но отношение к ней, личное отношение — вот что призван формировать музей... Поэтому музей «сообщает знания» лишь по необходимости, лишь по той причине, что невежество (или невежество) не может служить основой ценностного переживания».

Такой подход к содержанию образовательной деятельности музея заставляет пересмотреть сложившиеся в рамках его информативной модели представления об отношениях музея и его аудитории. Поэтому далее М. Б. Гнедовский продолжает: «Личностная позиция посетителя возможна лишь в том случае, если он с самого начала рассматривается как «субъект» музейно-образовательной деятельности, как носитель определенных культурных установок (обуславливающих его восприятие), имеющий свои интересы и склонности и обладающий правом самостоятельного отбора информации. Это требует признания осмысленности посетительского восприятия даже в том случае, если оно не совпадает с восприятием профессионала, заставляет дополнить представление об однонаправленном воздействии музея на аудиторию представлением об их взаимодействии, диалоге».

Итак, образовательное назначение музея, который возник из потребности людей наделять ценностным смыслом определенные предметы и явления, заключается в формировании ценностного отношения к культурно-историческому наследию. Это осуществляется в специфической форме — символическом акте встречи прошлого и настоящего, в диалоге музея и посетителя, обладающего правом выбора и интерпретации увиденного и услышанного. Поэтому в новой образовательной концепции большая роль отводится апелляции к внутреннему миру человека, чувственно-эмоциональной сфере, творческому воображению.

именование этой работы — «научно-просветительная»). Термин *«научно-просветительная работа»*, отразивший попытку возвращения к дореволюционным традициям, просуществует до наших дней.

В отстаивании музеем своей образовательной специфики, которая состояла в *распространении научных знаний, заложенных в первоисточнике*, был заключен важный смысл. Впервые за годы советской власти музей декларирует свое право говорить правду (научное знание) языком факта (подлинника). С отстаиванием этого права в какой-то степени связан «музейный бум» 1960–1970-х гг., когда тысячи людей устремились в музеи в надежде прикоснуться к своей истории и культуре. Стоит обратить внимание на то, что в эти же годы аналогичный процесс роста интереса к музеям и памятникам отмечался и за рубежом. И этот факт свидетельствует о том, что объяснение явлений культурной жизни не следует искать исключительно в политике.

Однако несмотря на стремление музея вырваться из тисков чистой идеологии, он остается прежде всего *идеологическим* учреждением, деятельность которого зависит от решений партийного аппарата. Соответствующая направленность работы с посетителями находит свое выражение в термине *«идейно-воспитательная»*, окончательный отказ от которого происходит только на следующем этапе.

С конца 1980-х гг. формируется *коммуникативная модель*, на которой, вследствие особой ее актуальности, мы остановимся более подробно. Впервые коммуникационный подход к музею был сформулирован в зарубежном музееведении в 1960-е гг. в работах канадского ученого Д. Камерона и достаточно быстро завоевал популярность. Это происходило на волне «музейного бума» 1960–1970-х гг. и процесса демократизации музея, который ощутил необходимость повернуться лицом к своему посетителю. В нашей стране коммуникационный подход начинает завоевывать свои позиции несколько позднее. Этот процесс, не связанный напрямую с провозглашенной в те годы перестройкой, в определенной мере стимулируется ею: музей стремится к смене идеологических парадигм.

Образовательная модель, основанная на коммуникационном подходе, привнесла несомненную новизну во взаимоотношения музея с его аудиторией, затронув их основу. Менялось представление о сущности музейно-образовательного процесса и о характере взаимодействия музея и посетителя. Наиболее точно и емко это представление было описано М. Б. Гнедовским, в работах которого последова-

тельно раскрывается суть нового подхода. «Сверхзадача» музея по отношению к аудитории определяется исследователем на основе аксиологической концепции (в терминах актуализации ценностей), которая противопоставляется им господствовавшей ранее информативной модели образовательной деятельности музея. Как один из авторов проектной концепции «Музей и образование» (1989), Гнедовский определяет образовательную специфику первого следующим образом: «Музей способен дать человеку то, чего не могут обеспечить ни школа, ни книга, ни другие новейшие достижения цивилизации, — опыт личного соприкосновения с реальностью истории и культуры, опыт переживания времени через пространство, содержащее зримые, соразмерные человеку и человеком порожденные ценности. Не знание истории как совокупности умозрительных истин и сведений, но отношение к ней, личное отношение — вот что призван формировать музей... Поэтому музей «сообщает знания» лишь по необходимости, лишь по той причине, что невежество (или невежество) не может служить основой ценностного переживания».

Такой подход к содержанию образовательной деятельности музея заставляет пересмотреть сложившиеся в рамках его информативной модели представления об отношениях музея и его аудитории. Поэтому далее М. Б. Гнедовский продолжает: «Личностная позиция посетителя возможна лишь в том случае, если он с самого начала рассматривается как «субъект» музейно-образовательной деятельности, как носитель определенных культурных установок (обуславливающих его восприятие), имеющий свои интересы и склонности и обладающий правом самостоятельного отбора информации. Это требует признания осмысленности посетительского восприятия даже в том случае, если оно не совпадает с восприятием профессионала, заставляет дополнить представление об однонаправленном воздействии музея на аудиторию представлением об их взаимодействии, диалоге».

Итак, образовательное назначение музея, который возник из потребности людей наделять ценностным смыслом определенные предметы и явления, заключается в формировании ценностного отношения к культурно-историческому наследию. Это осуществляется в специфической форме — символическом акте встречи прошлого и настоящего, в диалоге музея и посетителя, обладающего правом выбора и интерпретации увиденного и услышанного. Поэтому в новой образовательной концепции большая роль отводится апелляции к внутреннему миру человека, чувственно-эмоциональной сфере, творческому воображению.

Коммуникативная модель опрокидывала прежние представления о сущности образовательной деятельности музея. Столь резкая смена образовательной парадигмы вызвала к жизни появление нового термина — «*музейная педагогика*».

5.2**Музейная педагогика
как формирующаяся научная дисциплина**

Обозначенное понятие пришло к нам из Германии, однако его перенесение на отечественную почву нельзя рассматривать как случайность, как механическое заимствование популярной дефиниции из зарубежной музееведческой литературы. В России это направление начало утверждаться потому, что возникла потребность в смене образовательных парадигм и формировании теории культурно-образовательной деятельности музея, в которой практика увидела бы свое отражение и благодаря которой получила бы новый импульс для своего развития.

Музейная педагогика — это научная дисциплина, находящаяся на стыке музееведения, педагогики и психологии и рассматривающая музей как образовательную систему.

Понимание музейной педагогики как научной дисциплины наиболее близко позиции ученых-музееведов, а также тех музейных работников, которые ощущают необходимость выхода за рамки чисто эмпирического подхода к культурно-образовательной деятельности музея. Подобный подход нашел отражение в разработках специалистов Российского Центра музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея. По их мнению, в конце 1980-х гг. «появилась возможность приступить к концептуальному, теоретическому обобщению подходов и конкретных данных в области музейного образования и заложить... основы новой стратегии его развития». С этой позицией нельзя не согласиться. Вместе с тем руководитель Центра Б. А. Столяров определяет музейную педагогику и как «область *научно-практической деятельности* современного музея, ориентированную на передачу культурного (художественного) опыта через педагогический процесс в условиях музейной среды» (курсив наш. — Авт.).

На наш взгляд, необходимо развести понятия «*музейная педагогика*» и «*культурно-образовательная деятельность*». Первое обозначает новую научную дисциплину, тогда как второе — традиционное для музея направление, которое

входит в компетенцию этой дисциплины. Областью музейной педагогики являются все виды контактов музея с аудиторией, самые различные способы обращения к человеку как участнику процесса музейной коммуникации.

Исходя из этого, определим главные *проблемы музейной педагогики* и одновременно предложим некоторые подходы к их решению.

Первой по значению является *проблема образовательной специфики музея*. Решить ее — значит ответить на вопрос, зачем люди ходят в музей, в чем они видят смысл музейного посещения. Проблема специфики имеет отнюдь не только теоретическое значение. Лишь последовательное ее выявление, уважительное отношение самого музея к своим возможностям и одновременно постоянный поиск актуальных способов обращения к посетителю, расширение образовательных возможностей музея способны повысить его роль в общественном сознании.

Понятие «образование» в контексте обсуждения проблем музейной педагогики трактуется как развитие человека, образование его ума, личностных качеств, душевных свойств, ценностного отношения к миру. Иными словами, *это процесс обретения человеком своего образа*, процесс, который, как подчеркивают специалисты, во многом носит стихийный характер и происходит в различных формах, в том числе в форме приобщения к историко-культурному наследию через музей.

Специфику музейного образования определяет то обстоятельство, что оно осуществляется на предметной основе и в специально организованной, эстетически значимой и информационно насыщенной предметно-пространственной среде, где органично сочетаются документально достоверное и художественно-образное начала и где человек находит «кратковременное убежище от агрессии, безобразия и шума внешнего мира» (К. Хадсон). А потому в музее посетитель:

- чувствует свою сопричастность культуре и возможность диалога с ней;
- получает редчайшую возможность извлекать знания, опираясь на первоисточник, не верить «на слово»;
- ощущает способность к расширению чувственно-эмоционального опыта, ценностному переживанию, эстетической реакции, к постижению языка вещей;
- освобождается от повседневных забот, с охотой подчиняясь особому «музейному» регламенту поведения.

Музейное образование относится к сфере *неформального*. Оно демократично, лишено жестких схем и распространяется буквально на все группы общества: детей и взрослых, местных жителей и туристов, здоровых людей и инвалидов. К тому же если, например, школа призвана обеспечить базовое образование во всех областях знаний на основе достаточно регламентированных программ, то музей дает *избирательное образование*. Плоды его, отмечает Хадсон, «столь же случайны и непредсказуемы, сколь плоды просвещения школьного или университетского. И в этом смысле, — очень тонко подмечает он, — все, чего мы можем достичь, — это создать в музее такую атмосферу, в которой образовательный процесс скорее возможен и уместен, чем невозможен и неуместен».

Значение такой научной дисциплины, как музейная педагогика, определяется тем, что она способствует созданию именно подобного рода атмосферы, ибо предлагает путь осмысления всех видов музейной деятельности (в том числе экспозиционной или по комплектованию коллекций) с позиции «от посетителя».

Обновление музейного образования, по мнению современных специалистов, происходит по двум основным направлениям. Первый — *от принуждения к свободе*, а второй — *от научения к развлечению*. Попадая в музей, в это «убежище», в это царство свободы, человек менее всего хочет стать объектом воспитания, но, как правило, жаждет обрести стимул к размышлению или переживанию, который становится более ощутимым и действенным в том случае, если умножению знаний и эмоциональному обогащению не препятствует мучительная борьба с музейной скукой.

Музейная педагогика начинается тогда, когда возникает эффект *встречи* музея с человеком (или когда эта встреча ожидается). Поэтому важнейшая проблема музейной педагогики — это изучение музейной аудитории.

Музейную аудиторию можно определить как общность людей, объединенных интересом к музею, что находит выражение в определенной их активности и мотивации посещения последнего. Описание аудитории осуществляется по нескольким параметрам. Это прежде всего *социально-демографические признаки*: образовательный уровень, профессиональная принадлежность, возраст, пол, место жительства. Наибольшее значение, как показывают практика и проведенные в музеях исследования, имеет образовательный фактор. Преимущественно уровень образования сказывается на отношении

людей к музею, к его экспозициям и культурно-образовательным программам.

С точки зрения проявления активности по отношению к музею аудитория делится на *реальную* (те, кто пришел в музей) и *потенциальную*. Значение последней характеристики со всей определенностью было осознано в последние десятилетия: в различных исследованиях анализируются причины, препятствующие посещению музея. Если бы каждый музей смог ответить на вопрос, «почему они не пришли», то его реальная аудитория значительно бы возросла.

Активность аудитории характеризуется частотой посещения музея людьми. На основе этого критерия появляется возможность говорить о *постоянной* и *нестабильной* аудиториях. Наличие ядра постоянных посетителей — это очень существенный качественный показатель культурно-образовательной деятельности музея, свидетельство его общественной значимости, интереса к нему людей.

Аудиторию анализируют также с точки зрения *направленности ее интересов* к определенным видам музейной коммуникации. В этом случае выделяются аудитория выставок или лекториев, посетители «выходного дня», те, кто участвуют в научных исследованиях музея, и пр. Это подчас совершенно разные аудитории по своему демографическому составу, интересам, предпочтениям, требованиям, которые они предъявляют к музею.

Весьма существенной характеристикой является *степень подготовленности и предрасположенности аудитории к восприятию*. Осознание этого обстоятельства послужило поводом для выделения в структуре аудитории посетителей с высоким уровнем подготовки («знатоки»), со средним уровнем и «случайных» (или «непрофильных»). Обычно подобная классификация применяется для характеристики аудитории художественных музеев. Причем главным критерием для выделения этих типов являются не столько искусствоведческие познания людей, сколько степень их эмоциональной отзывчивости и наличие навыков восприятия данного вида искусства — «насмотренности».

Уровень готовности к восприятию музейной информации характеризуется также с помощью понятия «*музейная культура*» посетителя. Оно фиксирует признание того, что восприятие музейной экспозиции является достаточно сложным актом и эффективность его будет зависеть от общей культуры посетителя, его умения ориентироваться в музейной среде, чувствовать специфичность музейного языка, воспринимать музейный предмет в определенном истори-

ко-культурном контексте. Показателями музейной культуры служат обращение людей к различным источникам предварительной информации о музее (книгам, периодической печати, рекламным изданиям, радио и телевизионным передачам) и частота посещения музеев и выставок, т. е. музейная эрудицию человека.

Особое значение проблема музейной культуры приобретает в связи с анализом детской аудитории. Общеизвестно, что восприимчивость человека к любому феномену культуры зависит от того, насколько рано сформировались его эстетические запросы, навыки восприятия. Это положение вполне может быть перенесено в область музейного воздействия: чем раньше начнется приобщение детей к музею, тем более высоким, как можно предположить, окажется уровень их музейной культуры в будущем.

На основе перечисленных критериев — *социально-демографические признаки, активность по отношению к музею, направленность интересов к формам музейной коммуникации, степень подготовленности к восприятию* — может быть охарактеризована аудитория конкретного музея или музеев определенной профильной группы (например, художественных или литературных), музейная аудитория региона или страны. При этом выявляется такое качество аудитории, как ее *динамизм*. Аудитория меняется, что со всей неизбежностью заставляет меняться музей, внося коррективы в свою культурно-образовательную деятельность.

Вопрос о том, «кто» приходит в музей, неотделим от вопроса, «что» и «как» воспринимается аудиторией, а потому очередной проблемой является *эффективность музейной коммуникации*.

Музей начинает интересоваться проблемой результативности своего влияния на аудиторию, по мере того как ощущает себя социальным институтом, деятельность которого направлена на общество. Прослеживая «историю вопроса» в России, можно увидеть, что интерес к этой проблеме весьма неравномерен. Активизация подобных исследований, как правило, совпадает с периодами повышения интереса общества к музею, увеличения численности музейной аудитории. Ослабление интереса к проблеме обратной связи между музеем и посетителями определяется как факторами внутримuseumной жизни, так и общественно-политическими реалиями.

С середины 1920-х гг. в России как в крупных столичных (Третьяковская галерея, Государственный Исторический музей), так и в провинциальных музеях более или менее систематически начинают проводиться исследования по изу-

чению воздействия музейной информации. Однако они прекращаются после публикации постановления «О педологических извращениях в системе Наркомпроса» (1936), которое фактически наложило запрет на применение «лженаучных» методов изучения мнений и реакций публики. Единственным источником данных подобного рода на длительное время остается книга отзывов, которая в соответствии со своим «жанром» обычно становится средством «публикации» комплиментарных оценок.

Вновь к проблеме обратной связи музеи возвращаются на рубеже 1960–1970-х гг., когда, с одной стороны, наблюдается численный рост аудитории, а с другой — вновь начинает развиваться социология. Заметный след в изучении этого вопроса оставил подготовленный сотрудниками Научно-исследовательского института культуры цикл сборников «Музей и посетитель» (1970–1980-е гг.), в которых был поставлен целый комплекс проблем, охватывающих жизнедеятельность музея и его взаимоотношения с аудиторией. Коснемся лишь одной из них — проблемы восприятия посетителями экспозиции и экскурсии.

Эта проблема изучалась в процессе проведения в залах музея наблюдений, которые корректировались данными опросов. Результатом этих наблюдений явился материал, который мог стать основой для переоценки имеющегося опыта построения экспозиций и проведения экскурсий.

Так, исследование свидетельствовало о несоответствии между, с одной стороны, попыткой музейных работников строить тематические экспозиции по принципу отражения идей, реализации концепций и, с другой стороны, стремлением индивидуальных посетителей ознакомиться с экспонатами. Экспозиционер мыслит комплексами, рассчитывая на соблюдение посетителем заданного маршрута и предполагая, что процесс восприятия экспозиции будет происходить последовательно, подобно тому как протекает чтение книжных страниц. Однако в действительности посетитель воспринимает экспозицию прежде всего на уровне экспоната, осматривая ее фрагментарно, часто игнорируя маршрут, определенный экспозиционером, сравнительно мало обращаясь к текстовому комментарию, — словом, осваивая музейное пространство совсем не так, как рассчитывает музейный работник. Полученные в ходе проведенного исследования данные указывали на необходимость уменьшения степени насыщенности экспозиции и создания нескольких планов восприятия с выделением ключевых, наиболее аттрактивных экспонатов, которые, сопрягаясь друг с другом,

создавали бы информационно емкое и эмоционально насыщенное визуальное пространство. Но проблема могла быть поставлена и более остро. Косвенно данные проведенного исследования говорили о необходимости расширения методов визуального представления информации, а именно коллекционного, ансамблевого, образно-сюжетного.

В ходе исследования удалось определить роль *экскурсии* как наиболее традиционной и популярной формы культурно-образовательной деятельности: 39 % посетителей краеведческих музеев и 57 % посетителей музеев-заповедников обнаружили потребность участвовать в экскурсиях.

Но одновременно были выявлены и некоторые негативные моменты и противоречия в экскурсионной деятельности. Так, за 40–45 минут экскурсии по разделу краеведческого музея, посвященного современности, экскурсоводы обычно знакомили группу со всеми аспектами сегодняшней жизни края и стремились показать как можно больше экспонатов. При этом из-за перегруженности такого рода экспозиций, что вообще характерно для подобных разделов, они чаще всего были вынуждены использовать прием укрупненного показа, т. е. обобщенной их демонстрации, лишь бегло касаясь в своем рассказе включенных в них экспонатов. Это негативным образом сказывалось на восприятии экспозиции экскурсантами, в результате чего оно оказывалось лишенным конкретности. Так, в одном из музеев экскурсоводом было показано 132 экспоната, тогда как члены экскурсионной группы (все вместе!) назвали в качестве запомнившихся только 13. Иными словами, стремление экскурсоводов дать максимум информации, почти не подкрепляя ее конкретными примерами, практически сводит на нет результаты их труда. Одновременно опросы свидетельствовали о том, что посетителей интересуют не столько общеисторические сведения, сколько та информация, которая заключена в музейном предмете. Придя в музей, они рассчитывают не на повторение ранее известного, а надеются найти то, что «нельзя узнать и увидеть больше нигде». В связи с этим встал вопрос о повышении уровня *музейности* экскурсии, что достигается строгим отбором объектов показа, акцентировкой значимых деталей, сокращением словесного комментария за счет предоставления экскурсантам возможности лучше рассмотреть экспонаты.

Первоначально исследование «Музей и посетитель» послужило стимулом для проведения аналогичных исследований во многих музеях страны. Но постепенно исследовательская работа сосредоточилась главным образом в круп-

ных музейных центрах, где имелись соответствующие отделы и специалисты, и одновременно она приобретала более локальный и конкретный характер. Незначительное распространение подобного рода исследований объясняется как причинами экономического характера, так и своеобразным «профессиональным снобизмом» музейных работников, полагающих, что они лучше понимают суть проблемы, чем специалисты, рассматривающие ее с позиции «от посетителя».

Однако, как свидетельствует опыт многих стран, эта ситуация постепенно изменяется. По мере того как коммуникация с публикой признается высшей целью музейной деятельности, интерес к проблеме «обратной связи» неизбежно обостряется. За рубежом под влиянием обозначенной тенденции, с одной стороны, формируется новое направление научных исследований, которое получает название «*изучение посетителей*», а с другой и одновременно — многоуровневая структура исследований по *оцениванию* воздействия музея на аудиторию. Нет сомнений в том, что подобные исследования займут достойное место и в отечественном музееведении, достигнутыми результатами обогащая проблематику музейной педагогики и стимулируя ее развитие.

Опираясь на знания об аудитории и ее реакциях, музейная педагогика подходит к решению никогда не теряющих своей актуальности вопросов, связанных с *методикой работы с различными категориями посетителей*. Наиболее разработанной является методика взаимодействия с детьми, подростками и учащейся молодежью, которая предполагает учет возрастных особенностей этих групп. И теперь мы обратимся к рассмотрению специфических сторон контактов с *детьми дошкольного и младшего школьного возраста*.

Уже в самом раннем возрасте познание детьми окружающей действительности осуществляется путем накопления чувственных впечатлений, получаемых ребенком в результате его контактов с составляющими эту действительность предметами. *Способность к переживанию зрительных впечатлений у детей развита едва ли не в большей степени, чем у взрослых*. Поэтому в работе с детской аудиторией особенно важно идти от экспоната, от предмета, постепенно подводя слушателей к обобщениям, доступным для понимания в их возрасте.

Существенной особенностью детского восприятия является то, что *дети лучше усваивают материал посредством осязания*. И поскольку осязание дополняет и обогащает зрительную информацию, манипулирование предметами является необходимым этапом развития ребенка. Это положение было обосновано в экспериментальных исследованиях,

которые подтвердили важность предметных действий для формирования интеллекта ребенка и развития внутреннего плана сознания. Поэтому работающие с детьми специалисты стремятся вводить в экспозицию или специально приносить на занятия экспонаты (копии, дубликаты, модели), которые дети могут поддержать в руках. Если для самых маленьких непосредственное манипулирование с предметом практически обязательно, то для более старших детей достаточно «зрительное ощупывание» предмета, мысленные действия с ним. Психологи установили, что использование приема моделирования движением в работе с детьми 6–7 лет увеличивает запоминание ими информации более чем на 40 %, а также обеспечивает точность описания и изображения исторических предметов и ситуаций.

Активное освоение музейной информации осуществляется и в игровой деятельности. *Игра в жизни дошкольника и младшего школьника остается ведущей формой познания.* Именно в игре дети лучше сосредотачиваются и больше запоминают, у них пробуждается творческое начало, развивается воображение.

Вариантов игры в музее или с музейными предметами много. Вот, например, какие формы используют работники музеев художественного профиля. Во время проведения игры «О чем говорят вещи?» педагог начинает рассказывать сказку об «оживших» экспонатах, а дети должны продолжить ее, представив себе, что старинные вещи могут вспомнить о своем прошлом, о прежних хозяевах, какие истории могут поведать друг другу. В рамках той же игры возможно коллективное придумывание и разыгрывание небольшого сказочного действия, исполнителями которого становятся дети, а действующими лицами – музейные экспонаты. Игра «Живая скульптура» направлена на развитие пластического чувства, зрительной памяти и наблюдательности: кто-то из детей принимает позу наиболее запомнившейся скульптуры, а остальные пытаются отгадать то произведение, которое имеется в виду. Игра «Видящие руки» развивает сенсорную культуру, необходимую для восприятия пластических искусств: дети с закрытыми глазами ощупывают скульптуры, изделия из глины или пластилина, предметы разнообразной конструкции и фактуры, стараясь угадать, из какого материала они изготовлены, и определить присущую им форму.

Перечисленные дидактические игры направлены на развитие способности к эстетическому переживанию. Однако организация игровой деятельности оказывается необходима и тогда, когда акцент делается на задаче формирования ис-

торического сознания детей. При этом в ходе экскурсий часто используется, например, методика *ролевого уподобления*. «Куда легче, будучи «ремесленником», ответить на серьезный вопрос, хорошо ли это, когда ремесленник изготавливает меньше видов товаров, к примеру, только ножи, топоры, мечи, но не берется делать кольчуги... А насколько проще понять, кто такие были «дворяне», почему они появились в истории, если предложить стать ими во время экскурсии, а при «заключении» договора подробно обсудить условия службы, плату, права и обязанности».

Проведение музейных игр требует, как подчеркивают психологи, очень большой работы музейного педагога, который должен дать детям четкое и одновременно доступное их пониманию представление о том контексте, в котором протекает игровое действо.

В экскурсионной работе с детьми младшего возраста весьма эффективен *вопросно-ответный метод*. Всякая экскурсия представляет собой специфический вид общения, но если при работе со взрослыми это общение носит преимущественно скрытый характер, осуществляется во внутреннем плане, то экскурсия с детьми предполагает постоянный, открытый диалог, ибо они особенно расположены к общению. Вопросы, которые им задаются, носят отнюдь не риторический характер; каждый из них обычно предполагает конкретный ответ, который дети дают иногда хором, иногда поодиночке. Ответ можно оспорить, с ним можно согласиться, но главное — он стимулирует дальнейший ход беседы. Предпочтение отдается не вопросам на проверку знаний, а тем, которые требуют работы воображения, обращения к собственному жизненному опыту, а главное — побуждают к детальному рассматриванию, отгадыванию смысла и значения того, что видит ребенок.

Восприятие музейной информации требует от маленьких детей большого умственного и физического напряжения. Сравнительная слабость произвольного внимания, быстрая утомляемость мешают им подолгу стоять у музейной витрины, рассматривать большое количество экспонатов, впитывать все новые и новые сведения. Поэтому при работе с малышами важно очень четко знать, какое время займет занятие, что и в каком объеме планируется в ходе него показать детям. Наиболее эффективно они воспринимают информацию только первые 15–20 минут, после чего следует спад внимания. А потому при продолжительности экскурсии в 40–45 минут ее первую половину рекомендуется сделать информационно более насыщенной, тогда как во вторую же

лательно ввести элементы игры, творческой работы детей или создать условия для двигательной разрядки. Последняя может быть связана непосредственно с осмотром экспоната (можно предложить детям самим рассмотреть крупногабаритный экспонат, для чего им придется обходить его, наклоняться, приседать, в некоторых случаях заглядывать внутрь). Чрезвычайно важно не забывать (а это забывается сплошь и рядом), что детям очень трудно стоять на одном месте. Остановка у одной витрины не может быть очень долгой: обычно она составляет 1–3 минуты. Особая проблема — отбор экспонатов. Музейная среда, как правило, чрезвычайно насыщена, в силу чего быстро возникает ощущение музейной усталости. Поэтому количество демонстрируемых предметов следует ограничить 7–10 экспонатами, действуя по принципу «лучше меньше, да лучше».

Для того чтобы маленький посетитель обогатился новыми знаниями и впечатлениями, необходимо постоянное закрепление материала, возвращение к уже увиденному и услышанному. Лучшей формой закрепления и осмысления является *творческая работа — самый естественный для детей способ освоения информации*. Во многих музеях стало традицией каждое занятие с детьми заканчивать в мастерской, где они что-то делают собственными руками. Так возникает ситуация «знания через руки», дающая наибольший образовательный эффект в работе с дошкольниками и младшими школьниками.

Работа со школьниками средних и старших классов строится с учетом их познавательных потребностей, сформировавшейся способности к усвоению значительного объема знаний. Это предполагает информационную насыщенность, познавательную значимость музейных мероприятий для подростков. При этом, говоря о характере получения знаний в музее, очень важно учитывать, что музей никак не может подменять или дублировать другие источники информации (в том числе учебники).

Сознание школьников среднего и старшего возраста отмечено известной противоречивостью. Восприимчивость к новому, доверчивость сочетаются со стремлением критически осмыслить опыт старших. Вследствие этого возрастает потребность в убедительности используемой в ходе беседы с маленькими экскурсантами аргументации, в широте предлагаемой их вниманию информации. В музее таким бесспорным аргументом является подлинник. Однако сама по себе опора на подлинник не является достаточной гарантией убедительности. В работе со школьниками-подростками

чрезвычайно эффективен метод, получивший название *проблемного*, когда создается ситуация «завоевания» знаний, а не получения их в готовом виде. Это означает, что, например, на экскурсии следует избегать чисто констатирующего способа изложения материала. Напротив, важно побудить школьников напрягать умственные силы, отыскивать ответы на возникающие вопросы, самостоятельно извлекая знания из первоисточника.

Для школьников среднего и старшего возраста особенно важны доверительная интонация, разговор, побуждающий к совместному обсуждению тех или иных тем. ««Давайте поразмышляем... Давайте представим, что... Не знает ли кто-нибудь, как... Попробуем стать на место человека Средних веков, убежденного, что...» — такими могут быть приглашения к серьезной умственной работе перед тем, как вы сами изложите группе ход рассуждений, используя подсказку и ответы посетителей», — пишет О. Н. Кокшайская. Такая методика позволяет преодолеть свойственный некоторым подросткам комплекс «невежды-всезнайки», «когда, — как подчеркивает музейный педагог М. В. Мацкевич, — полное отсутствие опыта восприятия соседствует с иллюзией того, что «мне это известно и неинтересно»».

Познавательные интересы у подростков зачастую формируются в самостоятельной деятельности. Тягу к самостоятельности может учитывать и развивать музей. Это особенно важно потому, что постоянное увеличение потока информации требует от современных детей умения добывать знания самостоятельно. Иными словами, в настоящее время перед педагогикой с особой остротой встала задача *научить учиться*. Часто это оказывается только декларативным заявлением, ибо на практике оказывается, что школа не учит детей работать самостоятельно. А у музейной педагогики такая возможность есть. И определяется она природой музея.

Восприятие экспозиции требует от посетителя значительных интеллектуальных усилий, воображения, а не пассивности. И можно так организовать осмотр экспозиции, чтобы он превратился в творческий поиск. Этот метод давно и продуктивно используют зарубежные, а теперь и российские музеи, которые создают для школьников «листки активности», «творческие задания», «рабочие тетради», которые дети самостоятельно используют в ходе осмотра экспозиции. Актуальность применения такой методики подтверждают наблюдения отечественных музейных педагогов и учителей, которые отмечают, что постепенно у старших подростков падает

интерес к экскурсии и соответственно возрастает стремление к самостоятельному осмотру музея.

Еще одна достойная быть отмеченной психологическая особенность школьников среднего и старшего возраста — это *потребность в общении со сверстниками*. Музей имеет возможность участвовать в организации этого общения, придав ему содержательный и творческий характер. Это предполагает развитие кружков, клубов, студий, где создаются оптимальные возможности для организации исследовательской работы подростков, часто в сочетании с художественным творчеством, а также для формирования навыков социальной активности.

Следующая возрастная группа — *студенческая молодежь*. Это молодые люди, которые сознательно встали на путь освоения «интеллигентных» профессий, пройдя достаточно жесткую систему конкурсных экзаменов. *Осознанная установка на образование, динамизм, восприимчивость к новому подчас сочетаются у студентов с заявкой на исключительность, с максимализмом в оценках и требованиях, предъявляемых к жизни*. Добавим к этому все более часто звучащие сожаления по поводу падения уровня культуры даже у этой — «элитарной» — части молодежи. Перечисленные черты влияют на характер взаимодействия с данной аудиторией и определяют его сложность. Как же построить общение со студентами?

Ответ на этот вопрос содержится в суждениях тех музейных педагогов, которые работают с ними. Беседа с постепенным вовлечением аудитории в круг рассматриваемых вопросов, по их мнению, способствует установлению эмоциональной атмосферы занятий, приучает слушателей не только воспринимать, но и мыслить, вырабатывать свое отношение к творчеству того или иного мастера, к конкретному произведению искусства. Ключевым в этих размышлениях является слово *вовлечение*. И в данном случае имеются в виду вовлечение в обмен мнениями, создание в ходе занятий обстановки соучастия, включение участников подобных занятий в деятельность. Одновременно музей может предложить студентам достаточно широкий спектр возможностей непосредственного участия в поисковой, исследовательской, фондовой, культурно-образовательной работе.

Таковы некоторые проблемы, которые относятся к сфере музейной педагогики как научной дисциплины. Другие будут проанализированы в главе «Новые технологии музейного образования».

Литература

Столяров Б. А. Музейная педагогика. История, теория, практика: Учебное пособие. М., 2004.

Столяров Б. А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности: Учебное пособие для студентов гуманитарно-художественных факультетов. СПб., 1999.

Столяров Б. А., Бойко А. Г., Рева Н. Д. Основы музейной педагогики. Учебный курс. СПб., 1996.

Художественный музей и система образования: концепция педагогического взаимодействия. СПб., 1995.

Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н., Герасименко Е. Е. Музейная педагогика: Учебно-методическое пособие для студентов специализации «Музейное дело и охрана памятников истории и культуры». СПб., 2000.

Юхневич И. Ю. Я поведу тебя в музей: Учебное пособие по музейной педагогике. М., 2001.

Музей как феномен исторической памяти

Палитру культурной жизни России трудно представить без такой реалии, как музей. Сложившийся в XIX в. как учреждение культуры, музей оказался универсальным институтом, раскрывающим при помощи представленных в нем коллекций и экспозиций содержание и специфику множества различных процессов, происходивших в социальной и культурной жизни каждого конкретного российского региона.

Совокупность множества исторических событий и фактов изначально явилась тем предметно-документальным пластом, который стал в России объектом музейной формы постижения местной истории. Через историческое описание памятников и предметов древностей и посредством отношения ко многим из них как к реликвиям своего времени, связанным с выдающимися личностями, формировалось восприятие местным жителем его прошлого. При этом в регионах России определились две ведущие линии историзации памятников. Одна обуславливалась обнаруживающимися реалиями прошлых эпох, а другая — историческими образами, которые возникали в общественном сознании и определенное место среди которых занимали образы историко-культурных объектов. Существование разнообразных связей между этими объектами как памятниками материальной культуры и конкретной известной личностью способствовало развитию *мемориальной функции музеев*, которая, по словам философа Н. Ф. Федорова, явилась одной из важнейших в деятельности данного типа учреждений культуры в России. Эта функция, по уже установившейся традиции, остается актуальной и поныне.

Уникальный опыт российских музеев, использовавших в своей деятельности движимые и недвижимые памятники соответствующего региона, продемонстрировал возможность введения местных музеев в актуальный пласт локальной культуры при условии теоретического обобщения этого опыта. Знакомство с главными направлениями осуществляемого ими коллекционирования, а также с их успехами в выставочной деятельности свидетельствует об огромном вкладе российских музеев в создание источниковой базы по местной истории. Наличие этой базы, а также многочисленных памятников, входящих в музейную систему России, является основанием для создания достаточно полной характеристики разнообразной и многонациональной культуры нашей страны. Функционирование этой системы в ее поступательном развитии позволяет в результате обобщения выделить *две большие группы памятников: собственно материальные объекты (архитектурные памятники) и связанные с ними ценностные представления*, возникновение каждой из которых имеет свою историю.

К недвижимым памятникам городов и поселений России относятся объекты, или комплексы, градостроительной застройки с ее социокультурными особенностями. Содержание ценностных представлений обусловлено разнообразными историческими, инженерно-техническими и культурными явлениями, которые могут сохранять свою актуальность и для нашего времени. Тесно связанные с «материальным образом» и играющие важную роль в конкретной творческой деятельности человека, осуществлявшейся в прошлом и осуществляемой в настоящем, эти представления способны эффективно служить нашему современнику.

Архитектурных объектов, связанных с важными, а порой уникальными явлениями в истории культуры России, достаточно. Нередко они включаются в музейный показ. Практика их использования в музеях явилась, по существу, объективизированным выражением отношения к наследию. Начиная с создания первого в России мемориального музея Александра I в Таганроге, особый подход к мемориальным объектам, к их музеефикации всегда зависел от актуальности тех или иных событий отечественной истории и был обусловлен личностным восприятием конкретных явлений, приверженностью местных жителей к чтимым ими, близким и понятным им нравственным и культурным ценностям, которые в первую очередь способствуют социализации личности в определенной культурной среде, создаваемой в том числе и музеями. В новых современных условиях эту среду

в городах и поселках страны предстоит совершенствовать, учитывая при этом необходимость сохранения недвижимых памятников культуры, которые на данный момент были выявлены, классифицированы и поставлены на охрану.

Быстрые изменения в «историческом ландшафте» России, происшедшие после 1917 г., обусловили возникшее в кругах российской интеллигенции стремление сохранить реликвии и культурные ценности, укрепить исторические корни. Представители старой демократической интеллигенции еще в 20-е гг. стали главными хранителями культурных традиций, исторической памяти. В те годы специалисты пытались на практике отстаивать основные принципы организации руководства музейным делом и охраной памятников. Они были таковы: отношение к музейным ценностям как к национальному достоянию, демократизация музейного дела как необходимое условие его развития, неприкосновенность коллекций музеев и памятников. Основной формой охраны культурных ценностей специалистам виделось объявление их государственной собственностью и создание на их основе новых музеев. В современных условиях эти подходы в музейном деле, как, впрочем, и основы создания частных музеев, были закреплены в Федеральном законе «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».

Для части интеллигенции, состоявшей из подлинных профессионалов в своем деле, сохранение памятников прошлого как до революции, так и после представляло единый целенаправленный процесс, в котором изучение наследия превращалось в самостоятельную область исторического знания, где музейное дело стало основополагающим. Именно интеллигенция, столь активно участвовавшая в изучении местных субкультур, сформировала фонды местных музеев, пыталась изучить и учесть ценные в художественном плане архитектурные объекты и тем самым внесла весомый вклад в распространение исторических знаний, способствуя сохранению «ремесла историка» в 20-е гг. и в начале 30-х гг., когда предмет истории был исключен из программ общеобразовательной и высшей школ.

Складывавшаяся в третьем десятилетии XX столетия музейная сеть успешно знакомила население с естественной, военной, культурной историей родного края с помощью проводимых в то время научно-практических исследований местной культуры и использования наглядных способов ее популяризации. Представители интеллигенции стремились к расширению историко-культурного пространства края.

В результате этого вновь вставал вопрос о музейном использовании мемориальных объектов, примером чему может служить Таганрог. Здесь, в самом домике, в котором родился А. П. Чехов, в 1929 г. открылся музей, посвященный писателю. Достичь естественного сочетания музейных предметов и мемориального памятника тогда не удалось. Тем не менее ценность этого музея в глазах горожан была значительной. Позднее этот мемориальный объект был весьма квалифицированно музеефицирован. Благодаря реконструкции предметных свидетельств и внеисточниковых знаний, которые и ныне успешно применяют реставраторы, была обеспечена целостность экспозиционного замысла, что в конечном счете «сработало» на сохранение до наших дней интереснейших и важных с исторической точки зрения мемориальных памятников отечественной истории.

В 20-е гг. в музейном деле еще присутствовала и даже доминировала общественная инициатива, но формирование новых музеев или комплектование старых осуществлялось не только благодаря добровольной передаче в их фонды интересных или уникальных памятников, но чаще за счет их насильственного изъятия из привычной среды бытования. Происходило это согласно административным распоряжениям или в результате разграбления особняков, покинутых их прежними владельцами. Произведения искусства, принадлежавшие последним, на долгие годы разместились в запасниках местных музеев и архивах или появлялись на отдельных музейных выставках, будучи снабженными идеологически выдержанными комментариями, предававшими практически полному забвению особенности их истории и те дворянские имена, с которыми эта история была связана.

Место ушедшей в небытие законсервированной и запрещенной культуры в России постепенно стала занимать создававшаяся в те годы новая — социалистическая, интернациональная по своему характеру — культура, в которой музеям отводилось ведущее место. Вместе с общеобразовательной школой они участвовали в процессе передачи знаний. При этом если обучение в школе по отдельным дисциплинам осуществлялось в первую очередь на общегосударственном материале, то в региональных российских музеях главным образом имела место популяризация конкретного местного материала, нередко весьма интересного, но прежде всего отражавшего «социально близкие» события.

Наглядная, эмоционально окрашенная форма популяризации различного исторического материала, которому, естественно, давалась идеологическая интерпретация, спо-

способствовала формированию ценностных установок личности. Особый успех приносила работа музеев с материальными свидетельствами ратной славы, относящимися к древней истории, или организация выставок, содержательно связанных с традициями и обычаями края, понятными трудовому народу произведениями искусства, наиболее известными в данной местности историческими памятниками. Специалисты и в новых социально-политических условиях пытались правдиво воссоздавать в музейных экспозициях события из истории своего края, активно формировать коллекции, связанные с бытом его рядовых жителей. Другими словами, тот или иной пласт исторического наследия, исторического опыта подвергался актуализации. Конечно, все это должно было быть обусловлено «сверху», но в то же время подобные экспозиции, содержание которых было созвучно региональным традициям, благожелательно воспринимались местными жителями.

«Без традиций, без преемственности, — подчеркивал Н. Бердяев, — культура невозможна». Стремление к ее сохранению в России, даже в условиях отречения от многих христианских и общечеловеческих ценностей, создание музеев, музейное использование памятников, разносторонняя популяризация знаний, осуществлявшаяся на их основе, — все это способствовало распространению культуры вширь. Необыкновенно важную роль в этом процессе играло включение в экспозиции памятников архитектуры, относящихся к древнейшим периодам российской культуры, что становилось возможным благодаря их профессиональной музеефикации.

Музейный историзм, лежавший в основе использования в музейном деле памятников архитектуры, дал неоспоримо позитивные результаты, учитывать которые крайне важно: он способствовал осознанию отечественной истории при помощи конкретных, порою забытых культурных объектов, что не позволяло судить о России как о стране с непредсказуемым прошлым. Памятники истории и культуры, выявленные и музеефицированные силами реставраторов, музейных и научных работников, с которыми сотрудничали архивисты, составляют ныне ту основу, опора на которую способствует сохранению самобытности и индивидуальности местного культурного «ландшафта», многообразия региональной культуры и менталитета его жителей.

Уникальность памятника как феномена культуры, непосредственно связанного с категорией, придающей наибольшую устойчивость бытию человека, — с памятью, при наличии соответствующего уровня музейной работы и вос-

становительной деятельности реставраторов служит основанием для выявления культурно-исторических связей, способствующих формированию целенаправленной деятельности общественного индивида. При этом музейная среда создавала благоприятные условия для актуализации не просто «застывших», исторически неизменных форм, но и определенных в культурном отношении контуров тех исторических образов, в рамках которых делают свой выбор очередные поколения. Именно о таком подходе может идти речь в России и ныне, на новом, современном этапе переосмысления наследия и осознания необходимости сохранения на местах разных типов и видов недвижимых памятников, а также различных по тематическому содержанию музеев.

6.2

Основы классификации памятников истории и культуры

Сегодня на передний край науки все в большей степени выдвигается проблема выбора тех культурных ценностей, которые должны быть сохранены и переданы новым поколениям в XXI в. ради сохранения преемственности в культуре и стабильности в обществе. Наши современники озабочены поиском оптимальных способов передачи опыта, знаний, технологий. Это так или иначе относится и к российским музеям, связанным с трансляцией культурного наследия, сохранением его памятников.

Но что же такое памятник? В соответствии с административной практикой (и это характерно не только для нашей страны), это то, что объявлено памятником соответствующим административным органом, обладающим соответствующими полномочиями. Нет решения — нет памятника. В научном же плане *памятник — это материальный объект, фиксирующий пересечение связей нескольких информационных систем, что позволяет воссоздать ценностный образ определенного культурного явления*. В нем заключены не только уже известные, но еще и не вычлененные связи. Именно поэтому памятник, на наш взгляд, невозстановим, но воспоминания о нем могут долгое время находиться в конкретном информационном поле. А то, что удастся восстановить последующим поколениям, — только модель (новодел), все свойства которой хорошо известны.

Воссозданный, а не подлинный, памятник не может считаться объектом предшествующего времени; он является всего лишь копией, а следовательно, и статус у него должен

быть соответствующим. Архитектор Е. В. Михайловский справедливо утверждал, что к памятнику необходимо относиться «как к своеобразному «музею искусства» (в простейшем случае — как к музейному экспонату) и как к документу эпохи. Здесь недопустимы ни небрежность, ни своеволие, ни домыслы или произвольные истолкования».

Подобная точка зрения подтверждается актами, принятыми международным сообществом, и в частности «Нарским документом о подлинности» (ноябрь 1994 г., Япония), в котором *мастерство, замысел, подлинность материала и органическая связь названы критериями достоверности культурного наследия конца XX в.* В силу этого воссоздание в нашей стране уникальных историко-мемориальных объектов или национальных святынь практически с нуля следует увязывать с определенными историческими этапами и относить их к результатам и успехам современных специалистов в области реконструкции. Подмена объектов наследия, эрозия этого фундаментального понятия в итоге ведут к утрате традиционных ценностей в обществе, что чревато потерей связи с исторической памятью и, главное, потребности в ее сохранении.

Границы любого памятника всегда условны и определяются той информацией, которую из него можно извлечь на настоящий период времени. В памятнике сосредоточены разные аспекты связей — адаптируемых к современности или оказывающихся неаутентичными по отношению к данной культуре. Некоторые из этих связей становятся полноценным фактором современности, другие, напротив, исключаются из современной культуры. Иначе говоря, разные составляющие исторического наследия, включая и памятники, оказываются как бы неравноценными в глазах потомков. Нередко речь может идти о различном понимании, об иной интерпретации (включая и музейную) одних и тех же фактов в определенные исторические периоды.

В зависимости от интересов субъектов наследия (регионов, социальных групп, общностей, политических партий и т. п.) актуализируется и привносится в современность тот или иной памятник истории и культуры, тот или иной исторический опыт. Та часть наследия, которая принимается с положительным знаком, относится к традиции.

Опыт проведения реформ в России показал, что недостаточное внимание к культуре, в том числе и к ее традиционным пластам, в значительной степени сводит на нет многие инициативы экономического и политического плана, которые в ценностном отношении воспринимаются населе-

нием как чуждые, как очередная административная акция, навязанная властями сверху. Поэтому от признания приоритетными политической и экономической сфер общество постепенно переходит к осознанию роли социокультурных факторов развития, если и не в качестве определяющих, то все же имеющих не меньшую значимость, чем факторы экономические или политические. К примеру, один из представителей интеллигенции на «круглом столе» в журнале «Российская провинция» в 1993 г. заметил: «Мы политические реформы переживаем как культурный переворот: не столько институты власти волнуют провинциалов, сколько культурная перспектива построения новой духовности...».

По мнению современных исследователей, необходимо актуализировать разные пласты исторического наследия, и в особенности те его составляющие, которые — даже если они и не вошли в музейные собрания — образуют золотой фонд многовековой отечественной культуры, формируя тем самым некую позитивную традицию. Именно этот фонд может рассматриваться как первейший источник и условие выявления многочисленных форм и возможностей альтернативных идентификаций в качестве основы для формирования полистилистической культуры и в рамках музейной системы.

В современной ситуации перехода к информационному обществу, в котором проблема адекватной адаптации социокультурной памяти в значительной степени совпадает с проблемой сохранения общегуманитарных ценностей культуры, возникает потребность осмыслить всю совокупность данных об исторических уровнях культуры. При этом показательно, насколько изменяются и уточняются роль и функции памятников: они становятся как бы главным источником информации об истории и культуре данной местности, обозначая важнейшие вехи в ее развитии, а также выступая в качестве носителей памяти.

Музейный образ исторических памятников, несущих на себе отпечаток бытия местной культуры, нередко оказывался особо ценным транслятором российских культурных традиций, лежащих в основании памяти поколений. При этом принцип музейного историзма способствовал раскрытию динамики подачи материала посетителю именно через те слои информационной достоверности памятника, которые формируют историко-культурную среду как среду памяти.

Эта память воссоздает локальный мир человека не «плоскостно», а «стереоскопически»: такие ценности, как красота, нравственность, добро измеряются в этом мире общечеловеческой меркой; субъектами же истории в этом случае

признаются все когда-либо жившие, а не только ныне живущие поколения.

Памятники в многообразном их проявлении более чем какие-либо другие свидетельства истории раскрывают представления об историческом времени, эволюционных процессах и процессах разрушения. Будучи включенными в музейный показ, они, с одной стороны, позволяют дистанцироваться от своей собственной культуры — как в пространстве, так и во времени, а с другой — проникнуть в глубинные слои исторического процесса. По Цицерону, «история — жизнь памяти», и это качество истории является основополагающим при консервации и изучении памятников культуры и их сохранении как пласта культуры актуальной, которую следует рассматривать в качестве совокупности результатов творчества разных поколений и которая представлена в материальных и духовных произведениях, а шире — в культурных текстах, востребованных современниками.

В ходе развития общества значительная часть явлений становится достоянием истории, ее памяти, превращается в исторические памятники. В то же время отдельные культурные явления не выдерживают проверки временем и не остаются в актуальной культуре, не привлекают внимания современников. Как справедливо считал философ Н. Злобин, актуальная культура есть временной конкретно-исторический срез культурного процесса. В нем важное место занимают и памятники истории культуры. Причем в первую очередь те из них, которые были выявлены, изучены и обрели признание и социальную значимость. В данном случае мы имеем в виду главным образом историко-культурные объекты, вовлеченные в музейный показ.

Выделение и изучение памятников в составе актуальной культуры продиктовано сегодня необходимостью формирования исторического и нравственного самосознания, особенно у подрастающего поколения. И здесь невозможно обойтись без обращения как к музейной системе, функционирующей на уровне конкретных регионов, так и ко всей совокупности памятников культуры, находящихся на их территории. Те из подобного рода памятников, которые получили общественное признание на общегосударственном, региональном и муниципальном уровнях и в результате стали частью актуальной культуры, обретают характер неких духовных ориентиров в развитии личности. Вместе с тем их исторически прокомментированные характеристики не задают жестких рамок, и индивид, которому, собственно, и должны служить эти ориентиры, не лишается свободы выбора

в заданных рамках, указывающих ему лишь общее направление культурного развития.

Выявление особенностей культурного объекта, становящегося в глазах современников памятником, в результате его изучения и популяризации в свою очередь раскрывает индивидуальную сторону творчества того или иного деятеля в области истории культуры.

Отмечая актуальность изучения памятников, необходимо подчеркнуть, что, как в России, так и вне ее пределов, они существуют в двух видах, а именно:

- 1) как открытая система, связанная с функционированием выявленных, изученных и включенных в экспозиционный или туристический показ памятников, нередко носящих мемориальный характер;
- 2) как закрытая система, саморазвивающаяся на микро- и макроуровне (в данном случае речь, как правило, идет о невыявленных историко-культурных объектах или же о классифицированных, но не поставленных на охрану и не включенных в научный оборот и просветительную деятельность).

Сегодня много памятников в России существует в закрытой системе, которая стараниями специалистов по мере возможности и в силу возникающих потребностей институционализируется.

Решая вопрос о признании памятника составной частью культурного наследия, законодатели и исследователи на разных этапах работы изучают его в контексте исторической и культурной значимости и в каждом конкретном случае рассматривают и как материализованный опыт прошлого, и как средство воспитания, просвещения и т. п. Отсюда возникла многоаспектность в определении понятия «памятник», сказавшаяся в итоге на выявлении тех или иных его видов.

В начале XX столетия научная общественность подходила к охране памятников, если можно так сказать, с размахом: в это понятие включались не только особо ценные древнейшие объекты, но и вся старина в самом широком смысле слова. В принципе под термином «памятник» имелись в виду памятники искусства и старины. Термин этот стал все активнее применяться к произведениям архитектуры прошлых времен и археологическим объектам. В 20–30-е гг. XX в. понятие «памятник» получает более широкое толкование. Здания, усадьбы, сооружения позднего времени, включая и XIX в., стали также называться памятниками. Таким образом, произошло разделение единого понятия и воз-

никили понятия «памятники искусства», «памятники старины», «памятники природы», «памятники быта», «памятники революции», «исторические памятники».

В постановлении Совета Министров СССР 1948 г. «О мерах улучшения охраны памятников культуры» и в приложениях к нему, в свою очередь, использовалось обобщающее понятие «памятники культуры», куда входили конкретные виды памятников архитектуры, искусства, археологии, истории. Все вышеназванные разночтения в понятии «памятник» связаны, как нам представляется, с особенностями процесса изучения культурных ценностей в нашей стране, с их атрибутированием и освоением.

Единое обобщающее понятие «культурные ценности» было сформулировано в 1954 г. на Гаагской конференции в документе «О защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта». В нем культурные ценности трактовались как движимые (сосредоточенные главным образом в музеях, библиотеках, архивах), так и недвижимые *объекты культурного наследия*. Под недвижимыми памятниками подразумевались и монументальная скульптура и живопись, и произведения архитектуры, и исторические и археологические объекты, и памятные места, связанные со знаменательными событиями, что и было подтверждено Постановлением СМ РСФСР 1966 г. «О состоянии и мерах улучшения охраны памятников истории и культуры в РСФСР» и Законом РСФСР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» 1978 г. Собственно, и в законе «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», подписанном Президентом РФ В. В. Путиным 25 июня 2002 г., перечисляются все те же виды памятников истории и культуры, которые представляют собой интерес с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки, техники и т. п.

В контексте этого законодательства в понятие *памятника* закладываются два смысла: это либо широкое и обобщающее видовое понятие, равноценное понятию «культурное наследие» (читай: «культурные ценности»), либо понятие более узкое и конкретное, связанное с определением вида памятников истории, отражающих различные страницы культурной жизни страны.

В практике охраны историко-культурного наследия особое место занимают памятники культуры, носящие мемориальный характер. Они связаны с культурным процессом или отражают его, а также могут в определенной степени

характеризовать деятельность представителей науки, литературы, искусства, просвещения и т. п.

Определить тот или иной архитектурный объект в качестве памятника культуры мемориального характера просто по внешнему виду невозможно. Для этого необходимо изучение деятельности конкретных представителей отечественной культуры, а также исследование тех или иных ее сфер. А это, в свою очередь, влечет за собой необходимость распредмечивания объекта, т. е. предполагает описание памятника, его мемориальную характеристику, раскрытие каких-то обстоятельств жизни и деятельности того или иного представителя культуры и указаний на то, к какой отрасли культуры относятся связанные с ним напоминания, рассказы, свидетельства. Другими словами, требуется выявить ту важную для нас информацию, которую несет то или иное сооружение, показать все грани биографии историко-культурного объекта.

Если данный тип исторических памятников в достаточной мере узнаваем, его общественная ценность, а следовательно, и музейное использование мгновенно становятся очевидными, в силу чего он нередко на протяжении долгого времени может жить в памяти людей. Предметом особого внимания специалистов, работающих с ним, — а чаще всего эту работу выполняют историки, искусствоведы, музееведы, реставраторы, — становятся индивидуальная творческая деятельность, весь жизненный путь человека, а также совокупность различных культурных явлений и их вещественных носителей: мемориальных объектов, овеществленных результатов деятельности, среды бытования, окружающей памятник, и т. п.

Определение культурной значимости объекта, его ценности требует изучения совокупности разнообразных историко-культурных явлений или объективно признанных творческих результатов деятельности различных представителей культуры в конкретной исторической ситуации. Такой подход является основным исходным требованием для анализа памятников, их отбора, классификации и последующего использования.

Таким образом, определение памятника, подлежащего охране в качестве национального (международного) достояния, может быть сформулировано, с учетом многообразия его характеристик и особенностей, следующим образом: *памятником истории и культуры является объект культурного наследия, обладающий достаточной полнотой сохранившихся форм, имеющий историческую, научную, инженерно-техническую или художественную ценность, подлежащий в*

силу этих качеств охране в конкретном пространстве и определяющий характер дальнейших реконструктивных мероприятий в этом пространстве.

Можно выделить еще ряд общих исходных позиций, способных выполнять роль критериев отбора памятников, а именно: значение деятельности конкретной личности, ее место в развитии культуры края или страны, характер ее связи с потенциальным памятником, мемориальная значимость последнего, содержание, сохранность мемориального подлинника и его техническое состояние и т. п. Здесь нужно подчеркнуть, что Единый государственный реестр выявленных памятников культуры со временем может быть изменен в связи с переоценкой обществом социальной значимости того или иного объекта, явления, деятельности конкретного представителя отечественной истории и культуры, в соответствии с чем будет скорректировано и практическое использование памятников.

Объекты культурного наследия, связанные с историей культуры и ее деятелями, можно классифицировать по разным признакам: по функционально-типологическим характеристикам, тематике, хронологии, местонахождению. Тематический аспект этих памятников, подлежащих музеефикации, широк и многообразен. Сюда входят памятники, связанные с развитием просвещения, здравоохранения, науки и техники, литературы, изобразительного искусства, театра, музыки, а также с конкретными деятелями различных областей культуры. Объекты наследия, которые специалисты чаще именуют *памятниками истории и культуры*, согласно принятой методике, делятся по своему функциональному значению на следующие типы:

- общественные здания, в которых происходили важнейшие события в жизни страны и которые были связаны с крупными деятелями отечественной истории и культуры (здания государственных учреждений, общественных организаций, учебных и лечебных заведений, учреждений культуры, научных и культурно-просветительских центров и т. п.);
- культовые здания;
- жилые дома и усадьбы (или их фрагменты), в которых проживали или которые посещали видные представители отечественной истории и культуры;
- могилы деятелей культуры (с надгробиями, без надгробий, в виде склепов);

- памятные места, связанные с важными событиями в жизни страны (место, на котором стоял утраченный памятник и которое связано со значительным историко-культурным событием или отмечено пребыванием выдающегося деятеля культуры, места старинных народных промыслов и т. п.);
- специальные мемориальные сооружения и знаки (в широком смысле), изначально созданные в память о событиях и лицах русской истории. Среди них могут быть выделены:
 - 1) специальные мемориальные сооружения и знаки:
 - архитектурно-скульптурные монументы (obelisks, стелы, скульптурные портреты и композиции);
 - мемориальные доски; исторические и мемориальные музеи; мемориальные комплексы (в том числе некрополи);
 - отдельные могилы, надгробия; мемориальные произведения монументальной живописи;
 - 2) объекты утилитарного назначения с выраженным мемориальным содержанием:
 - культовые сооружения (храмы-памятники, монастыри, часовни, отдельные приделы);
 - жилые, общественные, производственные здания;
 - инженерные сооружения;
 - мемориальные зеленые насаждения (парки и др.);
 - утилитарные предметы, установленные как памятники;
 - 3) учреждения, особо наименованные в память лиц и событий:
 - промышленные и сельскохозяйственные предприятия;
 - учебные заведения;
 - лечебно-оздоровительные учреждения;
 - благотворительные заведения;
 - особым образом наименованные музеи, библиотеки и читальни, общественные организации.

При выделении недвижимых объектов мемориальной культуры исследователям следует принимать во внимание и «особо наименованные»³ учреждения (а также природные объекты), поскольку они, будучи размещены в тех или иных зданиях, становятся, подобно мемориальным сооружениям, факторами непосредственного мемориального воздействия городской среды на человека. При этом в такой форме меморации проявляются те же тенденции, что и при установке специальных мемориальных знаков и сооружений. Особенно ярко это проявляется в рамках проведения каких-либо юбилейных кампаний, когда без учета этих учреждений общая картина мемориализации как культурного явления оказалась бы неполной. Хронологически перечисленные выше типы памятников относятся к различным историческим периодам: от раннего феодализма и до последних десятилетий XX в.

6.3

Музеефикация памятников

В нашей стране и за рубежом музеи всех профилей были и остаются базой для изучения и осмысления истории Отечества и его региональной культуры. Особенно актуальными они являются в настоящее время, когда приходит понимание того, что музей — это не только учреждение с определенными функциями, но прежде всего некая содержательная среда, формирующая отношение человека к окружающему миру, его культурному наследию.

Музеефикация памятников — составная часть охраны наследия. *В качестве принципа миропонимания отечественной истории и культуры она включает в себя исследование, реставрацию, консервацию и популяризацию памятников.* Специалисты, решающие проблемы музеефикации здания-памятника, осмысливают не только пространственные отношения, которые ему присущи, но и информационный потенциал и смысловые акценты его композиции. В музейном использовании памятник может быть раскрыт с утилитарной, функциональной, семантической или эмоциональной стороны. Особую группу в рамках музеефикации недвижимых памятников составляют мемориальные объекты, общественная ценность которых быстро признается в обществе. Таким образом, в результате активного включения в свою орбиту недвижимых памятников материальной культуры музеев,

³ В данном случае мы используем термин, официально принятый в России до 1917 г.

кроме своего предметного своеобразия, приобретает ярко выраженные пространственные характеристики.

Значение материальных «следов» в виде зданий-памятников для культуры, для ее преемственности начинается в особой степени осознаваться во второй половине XIX в. Вслед за изучением и сохранением культурных объектов «святости и благолепия» (т. е. зданий церквей, соборов, монастырей и т. п.) общество обратило свое внимание на общественные и гражданские постройки, связанные с именами выдающихся деятелей Отечества. Так, в Таганроге в доме градоначальника, построенном в 1803 г. и перестроенном в 1816 г., открывается первый мемориальный музей России, посвященный императору Александру I, в 1825 г. скончавшемуся в этом городе. В последней трети XIX в. частичная музеефикация коснулась Александровского лицея и Николаевского кавалерийского училища в Санкт-Петербурге. В первом в 1879 г. благодаря усилиям общественности открылся музей А. С. Пушкина, во втором (1881) — музей М. Ю. Лермонтова. В Пятигорске по инициативе драматурга А. Н. Островского устанавливается мемориальная доска на доме, в котором перед завершившейся трагическим исходом дуэлью жил М. Ю. Лермонтов. В начале XX в. общественность Таганрога организует покупку находившегося в то время в частном владении домика, в котором в 1860 г. родился великий писатель А. П. Чехов. Позднее, в 1910 г., здесь появилась первая в городе мемориальная доска, посвященная самому почитаемому земляку таганрожцев.

Естественно, такой «штучный» подход был связан только с актуальной информацией, заложенной в конкретных материальных объектах. И никто в те годы не ставил задачи максимально изучить и раскрыть все особенности памятника материальной культуры. Таковыми были первые шаги в практическом решении проблемы использования недвижимых памятников в музейных целях.

Практика постройки специальных зданий под музеев в нашей стране весьма ограничена. Это особенно остро ощущалось в последние 35–40 лет, когда не предусматривалось строительство специально спроектированных музейных зданий. Вместо этого рекомендовалось приспособлять под музеи значительное количество заброшенных, а подчас и руинированных объектов архитектуры. В то же время строились здания для партийных музеев, хотя их количество было и невелико. В последние годы, к примеру, бывший историко-партийный музей в Красноярске был переструктурирован специалистами Российского института культурологии и ны-

не по своим социокультурным функциям представляет собой совершенно иной объект.

Вместе с тем история строительства музеев знает примеры блестящих архитектурных решений в области сооружения зданий, специально предназначенных для музейного показа: это Исторический музей (1883 г., архитектор В. О. Шервуд, Москва), Донской Войсковой музей (1898 г., архитектор А. А. Яценко, Новочеркасск), Музей изящных искусств (1912 г., архитектор Р. И. Клейн, Москва), Музей-библиотека имени А. П. Чехова (1914 г., архитектор Ф. О. Шехтель, Таганрог) и др. Создатели этих музейных зданий руководствовались основополагающим, с их точки зрения, принципом, который состоит в четкой взаимосвязи формообразующих отношений полезного и прекрасного, здания и среды, человека и объекта. В силу этого выше-названные музейные комплексы продолжают использоваться по первоначальному назначению (некоторые из них реконструируются с целью расширения их площадей). Теперь подобные музейные здания в свою очередь стали памятниками отечественной культуры и входят в охранные списки памятников федерального значения. Ныне они составляют неотъемлемое ядро центральных ансамблей в целом ряде российских городов.

Академик архитектуры Е. И. Кириченко утверждает, что в XIX в. основой художественного синтеза являлись исторический и историко-художественный принципы. Историзму как одной из коренных особенностей миропонимания этого времени — в особой степени это касается последней трети столетия — отвечал вышеназванный тип музейного сооружения, специально возводимого с целью оказания помощи всем и каждому в самопознании посредством постижения особенностей местной культуры и сопоставления ее с культурами, у которых было иное отношение к фундаментальным проблемам бытия. Историзм второй половины XIX в. отличается более трезвый и в большей степени объективистский подход к первоисточнику. Научность, подлинность, достоверность становятся мерилом художественности не только музейных залов, но и архитектурного стиля в целом. «Следующим за романтиками поколениям — позитивистам, демократам и либералам — в музеях виделись не храмы искусства, а дворцы науки», — писал В. В. Стасов. Исходя из этой установки, критик видел в музеях учреждения «всемирной пользы» и могучее средство «научного и эстетического воспитания народной массы», ориентированное на все без исключения социальные слои населения.

Деятельность архитектора при проектировании подобных «дворцов науки» в конце XIX – начале XX вв. не сводилась только к пространственному закреплению функциональной и организационной программ конкретного музея. Архитектор сам принимал активное участие в выработке концепции задания, исходя прежде всего из требований предметной природы музейного историзма. В вышеназванных случаях своими предложениями он содействовал процессу «вживания» музея в здание, органически вписавшееся в городскую среду. При этом движимые памятники истории и культуры (музейные экспонаты) архитектор стремился поместить в родственную среду. Но, как считает Е. И. Кириченко, главный художественный эффект возникает не из взаимодействия экспоната и среды, а благодаря оформлению интерьеров, созданных усилиями современных архитекторов, скульпторов, живописцев. Как сказали бы мы сегодня, эффект взаимодействия среды и музейного предмета зависит от художественного решения как самой экспозиции, так и интерьеров музея.

До революции, а также в 1920–1930-е гг. в музейном деле господствовал фиксирующий подход, при котором по возможности максимально сохранялись обстановка и убранство (со всеми его наслоениями) особняков, усадеб, общественных зданий, где размещалась экспозиция. По воспоминаниям таганрогского краеведа П. Д. Карпуна, такой принцип музеефикации был определен при создании музея Александра I на базе дома местного градоначальника; он же доминировал при организации музеев А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в Санкт-Петербурге. После революции, когда уже 12 ноября 1917 г. был объявлен музеем Зимний дворец, а в 1918 г. в качестве музеев были открыты и дворцы Петергофа, Царского Села, Гатчины и другие архитектурные комплексы, этот подход сохранился. Подобные объекты становились конкретными примерами реализации замысла «наглядного» показа российской истории, что было особенно важно для осмысления существовавших в ее рамках историко-бытовых форм и вследствие чего каждый музейный объект, включая и сам архитектурный памятник, обретал значение самостоятельного и своеобразного экспоната.

В послереволюционной ситуации музейное использование недвижимых объектов истории и культуры становилось наилучшим, а иногда и единственно возможным способом сохранения определенного пласта российской культуры, в чем особенно были заинтересованы представители дореволюционной художественной интеллигенции — музейные

деятели, привлеченные новой властью к сотрудничеству в органах просвещения. Инструкция от 7 января 1924 г. «Об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы» предоставила музейным специалистам возможность, используя здание-памятник в качестве музея, вовлекать его в процесс осмысления исторической реальности, уделяя при этом особое внимание отличающим его художественным формам, а также присущим ему культурным функциям и связям. В подобных случаях музеефикация памятника способствовала его превращению в объект музейного показа («как музей», где все подчиняется задачам музейного историзма, т. е. происходит осмысление памятников материальной культуры в системе связей, существовавших в исторической действительности), в рамках которого фиксировалось его нынешнее состояние, выявлялся характерный для него художественный образ и благодаря его подлинности реконструировались исторические факты.

Музейный историзм через качества архитектурных объектов обеспечивал определенную целостность экспозиционного замысла. При этом художественный критерий оценки памятников играл определяющую роль в их использовании в музейном показе, который в конечном счете способствовал сохранению интересных с историко-культурной точки зрения объектов культуры. Однако для подавляющего большинства памятников истории и культуры в условиях насильственного прекращения выполнения ими изначальных функций музейное использование означало элементарное размещение в них тех или иных экспозиций. В результате нередко игнорировалась историко-культурная ценность памятника или возникали вопиющие противоречия, причиной которых могла стать, к примеру, организация атеистических экспозиций в культовых зданиях. Последствия реализации подобного подхода не могли не сказаться на отношении к недвижимым памятникам. В тех случаях, когда отсутствовали потребность в подлинности памятника, уважение к нему и господствовал произвол в отношении к историко-культурному объекту, открывались широкие возможности для примитивной эксплуатации культурного наследия и пропаганды исторического нигилизма. Памятники становились статистами в псевдоисторической, фальсифицированной архитектурной среде, происходило забвение культурного опыта.

Анализ научной ценности памятников истории и культуры, изучение их материально-технических качеств в контексте их подлинности, как справедливо полагал археолог Н. Н. Воронин, стали возможны только в результате мно-

голетних кропотливых архитектурно-археологических исследований. Возникновение в послевоенные годы колоссальных по своей сложности задач по восстановлению памятников культуры в таких городах, как Новгород, Ленинград, впервые предоставило археологам, историкам, реставраторам, инженерам возможность всесторонне изучить многие объекты культуры, прежде чем они были музеефицированы. В научный оборот были введены новые произведения художественной культуры, установлен изначальный, без последующих наслоений, облик ряда архитектурных памятников, получены дополнительные данные о состоянии материальной культуры на различных исторических этапах, а следовательно, своего переосмысления потребовало понятие «подлинность».

Все это вместе взятое, в свою очередь, заставило общество рассматривать проблему использования памятников в музейных целях как приоритетную. Обретала больший размах практика частичной или полной научной реконструкции, восстановления памятника культуры «на оптимальный период» с последующей его музеефикацией, организация музеев-заповедников с привлечением к музейному показу целого комплекса архитектурных памятников. Существовавший прежде основной принцип музеефикации памятников — фиксация их физического состояния и, по возможности, сохранение их материальной подлинности — дополнился требованием ориентации при восстановлении памятника на определенный исторический период. При этом подлинность памятника, определяемая на основе достижений отечественного и зарубежного опыта реставрации, подтверждается в результате установления соответствия его нынешнего состояния первоначальному замыслу, использовавшемуся при его постройке материалу, характерному для данного исторического периода мастерству и существовавшему во время его сооружения средовому окружению.

Венецианская хартия 1964 г. констатирует, что памятники прошлого должны быть переданы будущим поколениям «во всем богатстве их подлинности». Международная декларация, принятая в ноябре 1994 г. в Японии и известная как «Нарский документ о подлинности», подтверждает эту тенденцию, существующую в международной практике. Ценность методологии, зафиксированной в этом документе, заключается в том, что *понятие «подлинность памятников» неразрывно связано со средой их бытования, что является важным моментом для адаптации наследия к современным условиям, в том числе и в ходе активного музейного использования.* «Земский» характер окружающей среды, локальность ее

культурной практики, базирующейся на определенной фрагментарности ее культурных и природных объектов, определяет историко-культурную ценность этой среды, которая в современной практике должна рассматриваться в единстве со средствами ее освоения. К числу последних относятся музеи, музеи-заповедники, с их музеефицированными памятниками. Результатом взаимопроникновения становится качественно новая природно-культурная реальность. Как в окружающей музей среде, так и в границах сугубо музейной территории каждый конкретный историко-культурный объект определяется через микрорегиональный культурно-исторический контекст, и территориальная принадлежность его приобретает не меньшее значение, чем принадлежность культурная или историческая. Бережное сохранение и формирование определенного музейного контекста, целенаправленно объединяющего старые материальные формы, решает проблемы стабилизации определенных качеств среды, в которой обитает человек, и способствует раскрытию потенциальной информации, заключенной в памятнике.

При развитии общества и создаваемых им функциональных систем (включая и системы в области культуры) окружающая среда подвергается, как правило, двойной переоценке: с точки зрения интересов конкретного населенного места и с точки зрения нового мировосприятия историко-культурных объектов, что предполагает их тщательное сохранение. Музейная система, функционирующая в городе на базе памятников истории и культуры, в плане освоения архитектурных форм влияет как на свои собственные историко-культурные объекты, так и на объекты, вступающие с ними в непосредственное соприкосновение в качестве элементов окружающей среды. Последние под влиянием музея-заповедника включаются в меняющиеся культурные контексты, а их содержательная нагрузка трансформируется. В подобных случаях среда бытования музея, музея-заповедника повышает актуальность такого рода учреждения культуры, а принадлежащие им памятники продолжают сохранять значение живых объектов культуры. В различных российских городах и поселках (главным образом не очень крупных) мы наблюдаем, что музей вышел за пределы собственных зданий и даже территорий. Жилые дома, кварталы, улицы и площади стали приобретать значение среды его бытования, выставочных пространств, предназначенных для демонстрации исторического наследия и привлечения к нему внимания общественности. В качестве примера можно привести такой исторический город, как Суздаль. Тесное взаимодействие

территории музея, музея-заповедника со средой его бытования и активное использование ее с учетом культурных процессов, происходящих в городе или районе, способствуют установлению конкретной связи музеефицированного памятника и местных культурных потребностей.

Однако на заре эпохи музейного использования памятников, а в отдельных случаях и сегодня, существовала и продолжает существовать практика, когда четко определенная дистанция между человеком и музеем (как правило, включающим единичный историко-культурный объект) способствует лишь специфическому, конкретному восприятию исторических событий и личностей. Само же здание-памятник, ставшее музеем, при таком строго заданном подходе в качестве объекта архитектуры оказывается в значительной степени оторванным от активной жизни, а его информационный потенциал, как и подлинность его архитектурного образа, остается вещью в себе. А. З. Крейн, имевший огромный опыт работы в музеефицированном московском особняке (усадьба начала XIX в., возведенная по проекту архитектора А. Г. Григорьева и приспособленная под музей А. С. Пушкина), считает, что «дом музея, его историческое прошлое, мемориальное значение, художественные особенности, его вместимость, крепость, выносливость, техническая оснащенность, приспособленность для хранения коллекций, пригодность для экспозиций и выставок, удобность для посетителей — все это имеет первостепенное значение».

Между памятником архитектуры и экспозицией возникают сложные взаимоотношения. Они противоречивы: памятник выдвигает свои требования (среди них, прежде всего, сохранность подлинности его образа и планировочной структуры), а экспозиция — свои. Способность экспозиционеров, архитекторов-реставраторов, художников максимально учесть эти требования — залог грамотной музеефикации памятников. Музейный историзм, характеризующийся такими чертами, как подлинность и определенная условность в подаче материала посетителю, целостность и избирательность, образность и проблемность в прочтении этого материала посредством экспозиционного решения, а также комплексного рассмотрения памятника как источника по историко-культурным и политическим вопросам истории общества в их конкретных проявлениях, в конечном счете активно способствует сохранению и ревитализации недвижимых памятников Отечества. Поэтому в условиях современного приспособления (музеефикации) конкретного памятника культуры прежнюю роль архитекторов-проектировщиков, возводив-

ших специальные здания-музеи и формировавших задание для проектирования, в котором учитывалась бы предметно-пространственная природа историзма, взяли на себя музееведы, принимающие во внимание не только традиционные тематико-экспозиционные планы, но и специально разработанные музейные сценарии, в которых архитектурно-художественными средствами предметные результаты человеческой деятельности трансформируются в духовные ценности и идеалы, т. е. решаются художественные задачи.

Архитектурно-художественные средства служат формированию образа истории в ее конкретном проявлении и являются элементами музейного историзма. На этапе подготовки объекта культуры к музеефикации архитекторы-реставраторы помогали музееведам воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя внимание на подлинном памятнике, со всеми особенностями его семантической информации (материальной, смысловой, логической). В особой степени это было характерно для конца 60-х гг. Они стремились, оттолкнувшись от конкретного задания, приспособить памятник под нужды музея (об этом свидетельствует вся реставрационная практика, и в частности практика Российского института «Спецпроектреставрация»), а новые элементы и их комплексы четко вписывать в пространственную структуру памятника, уточнив ее параметры и информационное содержание с помощью многоплановых историко-библиографических и историко-архивных исследований, фотофиксации памятника, его обмеров, различных зондажей, лабораторных исследований строительных материалов, разработки проектов восстановительных работ и т. п. При этом в процессе подготовки проекта ставится задача возвращения памятника в жизненный контекст, не допуская при этом его изоляции и добиваясь обязательного его взаимодействия со средой, включая и социальное пространство. Другими словами, подобные подходы к сохранению наследия, получившие распространение в России за последние 25–30 лет, вполне соответствуют практике возведения тех зданий-памятников, о которых говорилось выше в связи с постройкой в конце XIX – начале XX столетия специальных музеев, где четкая взаимосвязь формообразующих отношений полезного и прекрасного, человека и объекта, здания и среды вела к функциональной стабилизации историко-культурного объекта.

Музеефикация памятников на основе музейного историзма, пройдя путь от традиционного метода фиксации наглядной истории до конкретного использования в музей-



ных целях подлинных архитектурных объектов посредством их научного осмысления, реставрации, раскрытия ценностного потенциала всех культурных напластований решает проблему сохранения наследия и включения его в культурную жизнь региона. Тем самым расширяются коммуникативные возможности музеев всех типов, что определяет общественную роль и социальные задачи этих учреждений на современном этапе развития, а также способствует разработке конкретных мер, направленных на совершенствование форм и методов взаимодействия музея с широкой аудиторией.

Итак, музеефикация памятников — это направление в рамках музейной деятельности и охраны памятников, сущность которого состоит в преобразовании недвижимых памятников истории и культуры, а также природных объектов в объекты музейного показа⁴.

Литература

Каулен М. Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие советской власти. М., 2001.

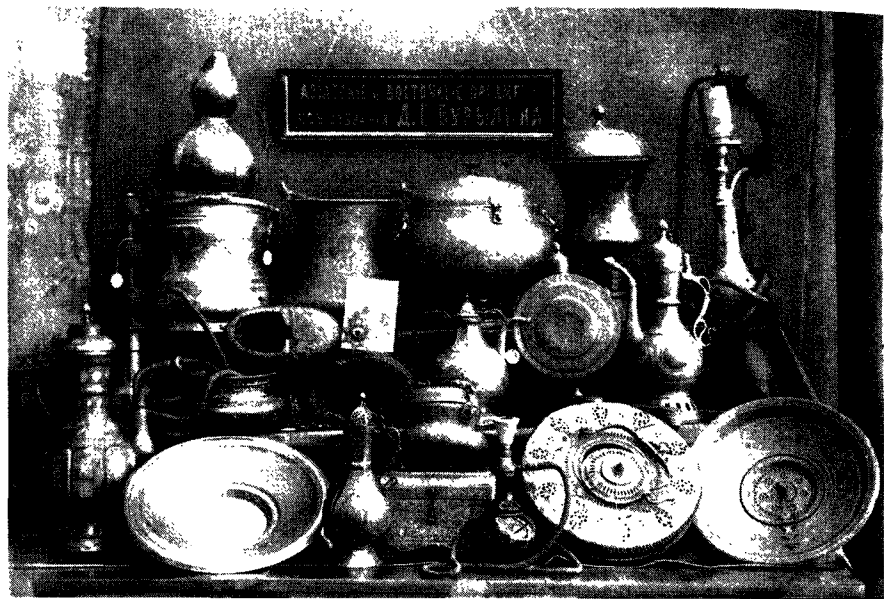
Российская музейная энциклопедия. Т. 1. М., 2001.

Федеральный закон «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» // Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1991–1996. М., 1998.

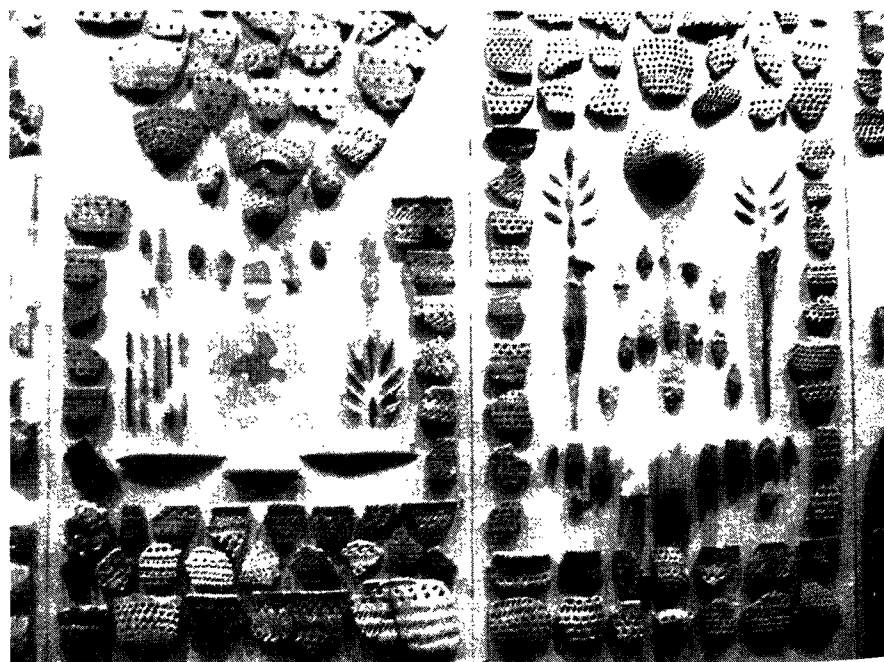
Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» // Наследие народов Российской Федерации. 2002. № 1. С. 37–57.

Шулупова Э. А. Региональное наследие: опыт изучения и музеефикация памятников Дона. М., 1998.

⁴ См.: Российская музейная энциклопедия. Т. 1. С. 390.



Фрагмент экспозиции Иваново-Вознесенского музея. Фото 1930 г.



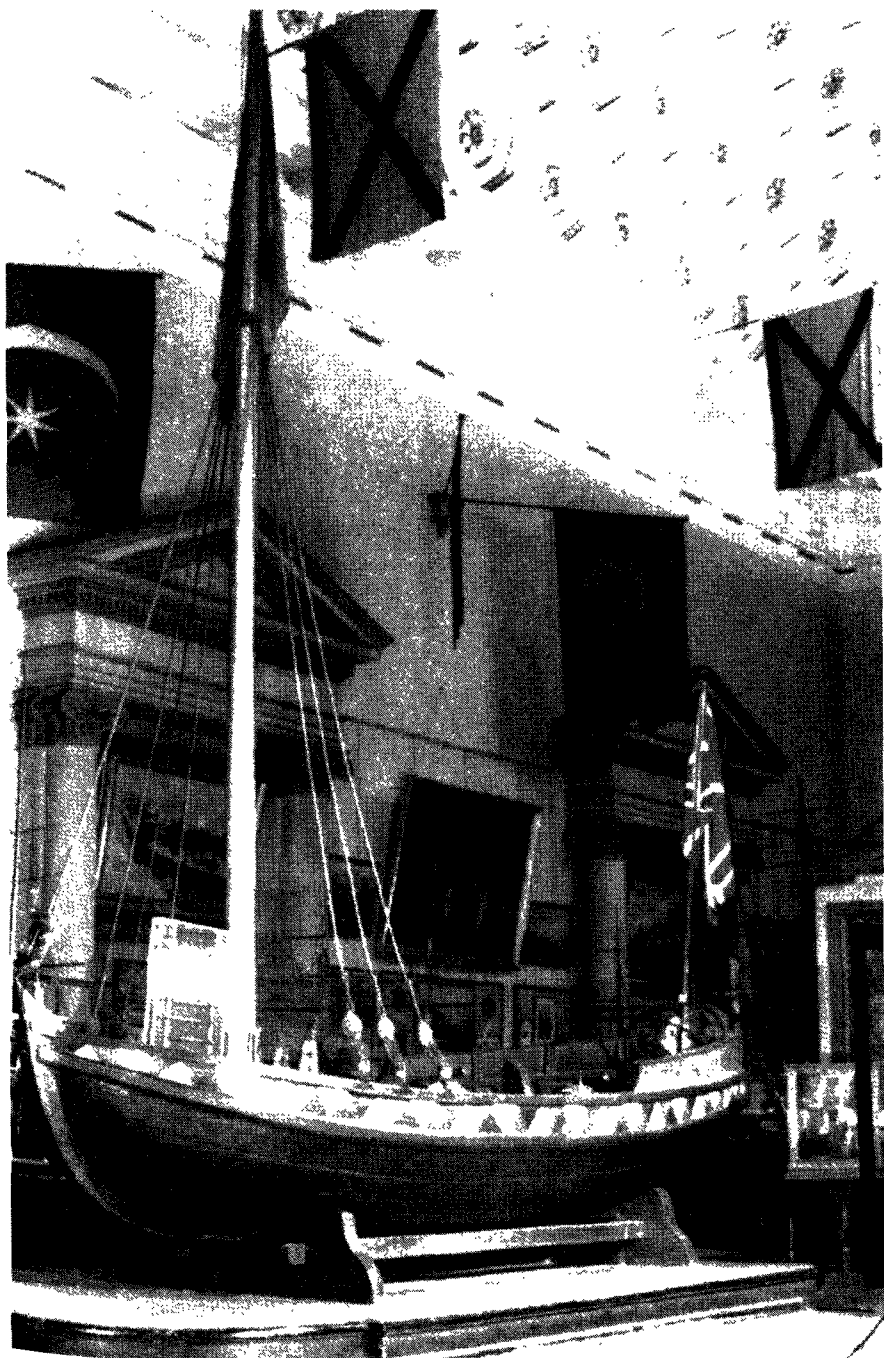
Тверской объединенный музей. Фрагмент археологической экспозиции



Музей-усадьба И. Е. Регина в Пенатах. Мастерская художника



Музей М. Е. Салтыкова-Щедрина в Гвери. Фрагмент экспозиции



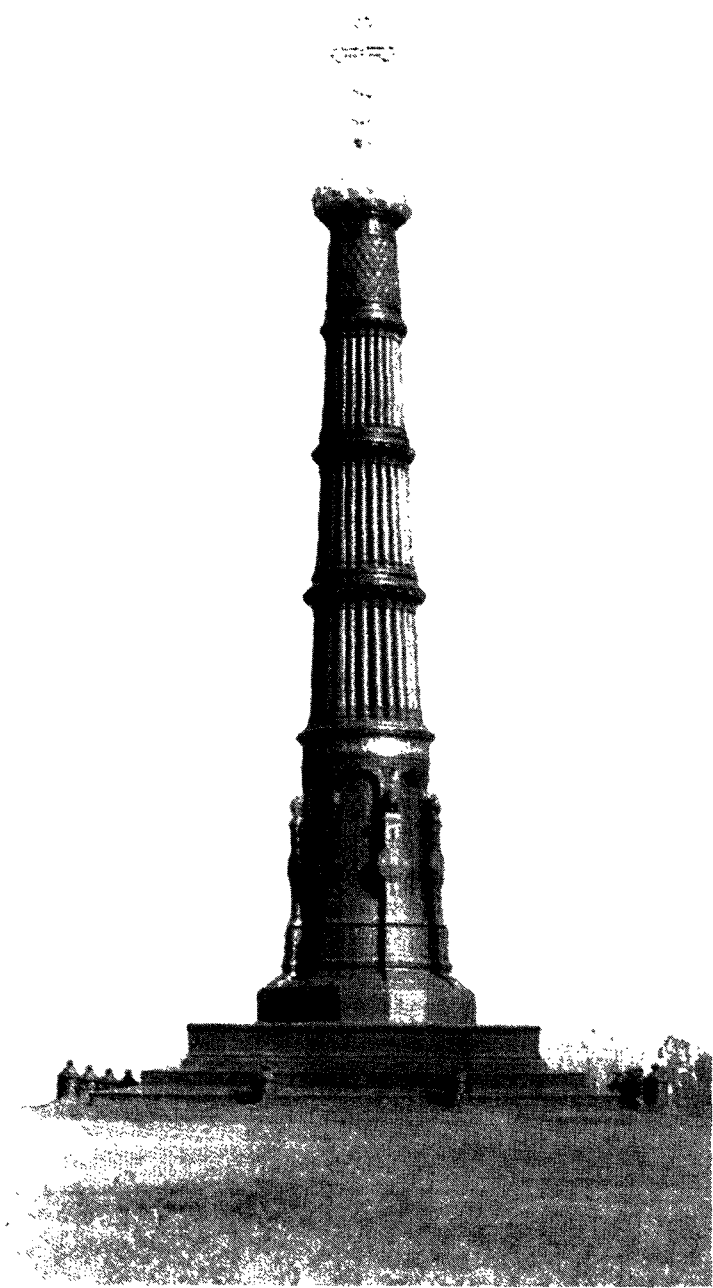
Ботик Петра I. Макет. Военно Морской музей в Петербурге



Дмитриевский собор во Владимире, XII в.



Памятник-часовня в Петропавловске Камчатском



Памятник Дмитрию Донскому на Куликовом поле





Палаты Аверкия Кириллова в Москве. Памятник архитектуры XVI–X /III вв.



Авторское надгробие С. Д. Меркурова.
Новодевичье кладбище, Москва

Глава 1**Современный музейный менеджмент**

Для России конец XX – начало XXI столетия – это не только время системной трансформации всех сфер жизнедеятельности, но и период повышенных темпов музейного строительства. В стране появились первые негосударственные музеи, настоящим открытием стали выставки провинциальных музеев на экспозиционных площадках Москвы и Санкт-Петербурга, многие отечественные музеи активно включились в международное сотрудничество и успешно участвовали в амбициозных интернациональных проектах.

Правовые рамки музейной деятельности задал принятый в 1996 г. Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации». При всем его несовершенстве следует отметить, что в нем впервые учтены ряд международных правовых норм и мировой опыт регулирования процессов, протекающих в музейной сфере. Закон провозгласил политику государственного протекционизма в отношении Музейного фонда, а также музеев как общественных институтов, обеспечивающих сохранение музейного фонда страны.

Возникли и расширяют деятельность профессиональные объединения музейщиков: региональные (Ассоциация музеев России, «Открытый музей», «Содружество музейных работников Поволжья») и национальные ассоциации (Ассоциация по документации и новым информационным технологиям (АДИТ), Союз музеев России). Профессиональному становлению музейного сообщества способствуют многочисленные конференции, семинары, мастерские, мастер-классы и другие инновационные образовательные формы.

С другой стороны, радикальные изменения 1990-х гг. во многом принесли не те результаты, что ожидалось в начале рыночных реформ. Не пошли на пользу музейной сфере и те изменения, которые произошли в структуре спро-

са на рынке культурных услуг. Если проводить сравнение с 1992 г. (время наибольшего падения посещаемости музеев), может сложиться ложное впечатление, что ныне спрос на культурный продукт российских музеев вполне устойчив: к 2002 г. посещаемость увеличилась на 21 %. К сожалению, в реальности имеет место обратный процесс: на фоне стремительного роста количества музеев общее число музейных посетителей медленно, но неуклонно продолжает снижаться.

Освободившись от идеологического диктата, музеи оказались в других тисках — не менее, а может быть, даже более жестких — экономических. Подобное положение хорошо иллюстрирует ответ, содержащийся в докладе европейских экспертов, на вопрос об актуальном состоянии культурной жизни России: «Что отличает нынешний период от прошлого? Сегодня нет цензуры, но денег стало меньше, в то время как методы финансирования и приоритеты остались прежними. Раньше власть принадлежала коммунистической партии, сегодня она принадлежит элите артистического сообщества».

Переход к новому порядку бюджетного финансирования при сохранении стабильных нормативов так и остался на бумаге. Финансовые органы в центре и на местах затягивали разработку и принятие таких нормативов или не соблюдали их, ссылаясь на нарастающие трудности с формированием доходов государственного бюджета, которые начались еще с начала 1990-х гг.

В общей структуре доходов доля средств, заработанных самими отечественными музеями, достаточно невелика. Несостоятельными оказались пока надежды и на меценатскую помощь «новых русских». И если в 1990-е гг. ситуация несколько смягчалась тем, что инициативы отечественных музеев активно поддерживались рядом международных благотворительных фондов, то в начале нового века в связи с сокращением их деятельности в России положение изменилось.

Еще одним значимым вызовом отечественному музейному сообществу на рубеже веков стала необходимость изменения самой «музейной философии»: перенесение центра внимания на заботу о посетителе, клиенте музея, более активное участие музейных учреждений в социальной жизни. Прежде музейные работники считали свое отношение к музею как к некоей «башне из слоновой кости» вполне оправданным. Являясь Хранителями или Стражами некоей идеальной, высокой культуры, они могли доводить ее до масс. Традиционно старомодный музей работает исклю-

чительно сам для себя, во благо своих сотрудников, считает английский музеевед Роджер Майлз: «Внешний мир, если только он не дает денег или не оказывает какой-либо иной ненавязчивой поддержки, рассматривается как нечто мешающее, как назойливая помеха».

Напротив, в условиях рыночной экономики музей становится генератором социального капитала. Он переходит от предложения публике того, что сам считает наилучшим для нее, к действительному обслуживанию запросов людей посредством доступных ресурсов, утверждает исполнительный директор Канадской ассоциации музеев Джон Дж. Мак-Авити. Он считает, что музеи — это генераторы ресурсов, и они очень хорошо знают, кто составляет их аудиторию. Своей деятельностью они доказывают, что они способны удовлетворять потребности посетителей, умеют представить себя в выгодном свете перед внешним миром, сотрудничать со средствами массовой информации, грамотно внедрять проекты и вести отчетность. Они знают, как получать оптимальную отдачу от вложенных средств и т. д. Все эти факторы оказываются решающими в отношениях между музеями и частным сектором, обеспечивая превращение музея-акцептора в музей-генератор ресурсов.

Подобные перемены, происходящие в России, требуют формирования новых адекватных *принципов управленческой деятельности* в музейной сфере. Насущной необходимостью стало освоение современных технологий музейного менеджмента. Далеко не все музеи в этом преуспели, но некоторые оказались успешными. Показательно свидетельство директора музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск) Майи Миткевич: «У нашего объединения позади очень тяжелый период жизни. Но он помог избавиться от иждивенческих настроений тем, у кого они оставались».

Что же это такое — менеджмент? Что он собой представляет?

Весьма емкое понятие *«менеджмент»* обозначает *социальный институт и специфическую субкультуру, обладающую собственными ценностями, нормами, духовными и мировоззренческими ориентирами*. Менеджмент — это и область человеческого знания, самостоятельная дисциплина, имеющая свои традиции, научные школы, предмет и методы исследования. Менеджмент подразумевает также и определенную категорию людей, получивших профессиональное образование в сфере управления и практически занимающихся управлением. Наконец, *менеджмент — это умение добиваться по-*

ставленных целей, используя труд, интеллект, мотивы поведения других людей как в коммерческих, так и некоммерческих организациях, функции, методы, принципы и приемы этой деятельности.

Менеджмент радикально отличается от такого вида управленческой деятельности, как руководство, которое было довольно успешно в условиях, когда государство ясно осознавало, что делать, когда все было жестко определено, требовалось только строго контролировать работников, направлять их на выполнение поставленных вышестоящими органами задач и именно исполнительность предусматривала соответствующее вознаграждение. Сегодня подход, в соответствии с которым чем сильнее управленческое воздействие, тем эффективнее результат, уже не работает. В сложном устроенном открытом обществе, в сферах, где происходят интенсивные процессы, могут складываться ситуации, когда системы эволюционируют в сторону спонтанной самоорганизации и, казалось бы, незначительные причины порождают сильные воздействия.

Здесь и требуется менеджмент, который представляет собой нечто большее, чем просто сумму технических средств и организационных приемов. Современный менеджмент, проникая в некоммерческую сферу, меняет не отдельные элементы механизма управления, а перестраивает сам фундамент управления, всю его генную систему, заставляя управленческий механизм работать по новым правилам.

Именно открытием менеджмента как мощного инструмента эффективного управления, ключевой предпосылкой успешного функционирования современного музея и ознаменовалось для отечественных музейщиков последнее десятилетие XX в.

1.1

Общие понятия менеджмента

В самостоятельную область управленческих знаний менеджмент выделился лишь в самом конце XIX в., и только в 1930-е гг. стало очевидным, что эта деятельность превратилась в профессию, область знаний — в самостоятельную дисциплину, а социальный слой менеджмента — в весьма влиятельную общественную силу. Растущая роль этой общественной силы заставила заговорить о «революции менеджеров». В последние десятилетия менеджмент как профессия, как область знания становится поистине интернациональным.

Нет сомнения в том, что музеи всего мира находятся на пороге революции в менеджменте. «Ответом на это, — считает президент Комитета ИКОМ по обучению персонала Патрик Дж. Бойлан, — должна быть революция в подготовке и постоянной переподготовке музейных профессионалов».

Наиболее близким русским эквивалентом термина «менеджмент» является «управление» — понятие, характеризующее чрезвычайно широкую и специфическую область человеческой деятельности. В английском языке для ее обозначения используются, как правило, даже несколько терминов: так, *control* — это управление в технических системах, *management* — в организационно-экономических, *government* — в социально-политических, а в еще более общем смысле применяется термин *administration* — администрирование.

В механизме управления любой организацией (в том числе и музеем) взаимодействуют два компонента: управляемая система (объект управления) и управляющая система (субъект управления). При этом субъект управления посредством информационных сигналов или управленческих действий (команд), сообщаях объекту управления, как он должен функционировать, осуществляет определенное воздействие на объект, который, получая данные импульсы, в соответствии с ними и действует (см. рис. 1).

Не случайно признанный специалист в области менеджмента Питер Ф. Дракер полагает, что управление — это «особый вид деятельности, превращающий неорганизованную толпу в эффективную, целенаправленную и производительную группу».

Нередко управление рассматривают как одностороннее воздействие субъекта на объект, иначе говоря, сводят его только к деятельности субъекта управления. Это в корне ошибочное суждение, поскольку именно *противоречие между субъектом и объектом и является движущим началом управления*. Грани между субъектом и объектом подвижны и относительны, часто субъект сам является объектом управления по отношению к субъекту вышестоящего уровня. Специфика субъектно-объектных отношений, складывающихся в процессе совместной деятельности состоит в том, что она отража-

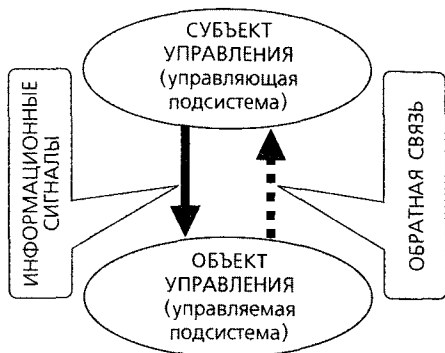


Рис. 1
Система управления

ет отношения между людьми и охватывает взаимодействие в системе «человек — человек».

Когда говорят о менеджменте, почти всегда подразумевают фигуру менеджера — человека, важного субъекта управленческой деятельности. Применительно к музею менеджер — это профессиональный управляющий, в полной мере осознающий, что он не просто музейщик, занимающийся управлением, а представитель особой профессии, не только овладевший конкретной суммой знаний в области менеджмента, но и придерживающийся определенных стандартов и даже внешних атрибутов поведения, которые обычно присущи менеджерам. Добавим также, что прежде чем занять руководящую должность менеджер на Западе, как правило, должен пройти специальную подготовку.

Традиционно менеджеров делят на три уровня, или звена: низшее, среднее и высшее. Так же обстоит дело и в музеях: менеджеры низшего звена (руководители секторов, лабораторий и др.) организуют деятельность неуправляющих работников. Напряженная работа менеджеров низшего звена характеризуется частыми переходами от одной задачи к другой. Менеджеры среднего звена (руководители отделов) координируют и контролируют работу низшего уровня руководителей. А менеджеры высшего звена (топ-менеджеры) отвечают за принятие важнейших для всего музея решений.

Менеджеры низшего звена больше занимаются оперативными вопросами, а высшего уровня, наоборот, основную часть времени должны концентрировать на решении стратегических, перспективных задач. Самым непосредственным образом эффективность деятельности музейного менеджмента зависит от того, какими управленческими методами он пользуется.

Методами управления называется совокупность приемов, операций и процедур целенаправленного воздействия управляющего субъекта на управляемый объект (например, руководителя музея — на возглавляемый им коллектив). Методы управления принято разделять по различным признакам (например, прямого и косвенного воздействия, формальные и неформальные и т. д.). Наиболее распространена классификация методов управления, основывающаяся на специфике отношений, складывающихся в процессе совместного труда: административные (командные), рыночные (экономические) и социально-психологические методы.

Административные методы соответствуют таким управленческим отношениям, когда субъект управления (орган,

руководитель музея) осуществляет прямое директивное регулирование деятельности управляемого объекта (подразделения, сотрудников музея) посредством принуждения (команды, приказа, указания, отданного в устной или письменной форме, и т. д.). *Экономические* методы основаны на обменных отношениях; они предусматривают использование материальной заинтересованности для воздействия на объект управления. Иначе говоря, управляющий субъект побуждает объект к деятельности за счет мобилизации экономических интересов последнего. *Социально-психологические* методы предполагают воздействие на деятельность людей путем апелляции к их убеждениям, этическим принципам, при помощи морального поощрения и т. п. Обычно эти методы используют в комплексе, но в определенных условиях возможно преобладание некоторых из них.

В современных условиях арсенал управленческих отношений, складывающихся в процессе совместного труда, обогащается зарождением новых типов взаимодействия, в которых участники управленческого процесса вступают в партнерство. Партнерские отношения предусматривают использование *партнерских методов* управления. Особенность этих методов заключается в том, что партнеры не командуют друг другом, не обмениваются услугами или денежными эквивалентами, а в определенных ситуациях действуют совместно с целью получения взаимной, в том числе собственной, пользы.

На расширение зоны применения партнерских методов указывают и западные практики. То, чему мы учимся на Севере, — это сотрудничество, считает маркетолог культуры и туризма из Швеции Хиллеви Йеппесен. Мы выросли с убеждением, что одиночка силен, продолжает он, а сегодня стало ясно: выживать можно только вместе, путем формирования стратегических союзов. Стратегический союз — это объединение ресурсов, которых культуре всегда не хватает. Это может быть объединение финансов или объединение людей. Суть объединения и его смысл: вместе легче справиться с требуемым объемом работы. Сотрудничество всегда объединяет. Чтобы сотрудничество состоялось, необходимо уметь держать слово и данные обещания.

По прогнозам специалистов Российского института культурологии, в перспективе в музейном менеджменте сохраняются административные методы (прежде всего, связанные с деятельностью в области учета и хранения музейного собрания), большее распространение получают методы экономические, но наиболее эффективным средством привлечения

ресурсов, формирования долгосрочных стратегий и оперативного регулирования музейной деятельности станут партнерские методы управления.

Какого-либо универсального описания деятельности менеджера в отношении содержания управленческого труда, которое устраивало бы всех, не существует. Однако большинство экспертов в области менеджмента рассматривает управление как процесс, как серию непрерывных и взаимосвязанных действий, которые соответствуют выполнению управленческих функций.

Наиболее распространено следующее определение понятия *«функция управления»*: *это сфера деятельности, обособившаяся в силу существующего в музее разделения труда и представляющая собой комплекс повторяющихся видов работ, которые выполняют субъекты управления*. Осуществляя управление, управляющий субъект (в нашем случае — менеджер музея) непосредственно взаимодействует с объектом управления, в роли которого выступают исполнители, участники совместного трудового процесса, тем самым оказывая на них побуждающее воздействие и обеспечивая достижение системных целей музейного учреждения.

Каждая управленческая функция в свою очередь представляет собой процесс, поскольку также состоит из взаимосвязанных действий. *Процесс управления*, таким образом, *является суммой взаимосвязанных действий*.

В литературе можно встретить самые разные перечни управленческих функций, но чаще всего выделяют две группы. Первая объединяет в *управленческий процесс* четыре первичные взаимосвязанные функции — *планирования, организации, мотивации и контроля*, которые необходимы для того, чтобы сформулировать и достичь целей учреждения. Вторая включает функции *управленческого цикла*, которые связывают управленческий процесс в единое целое. В первую очередь это функции *принятия решений и коммуникации*.

Центральное место в системе управления занимает *планирование*, которое определяет основные виды работы музея на текущий период. Объектом планирования являются процессы функционирования организации. Реализуя функцию планирования, музейный менеджмент основывается на оценке потребностей и сдерживающих факторов внешней среды, определяет задачи организации, а также то, какими средствами они могут быть достигнуты и каковы показатели функционирования музея на определенный период.



руководитель музея) осуществляет прямое директивное регулирование деятельности управляемого объекта (подразделения, сотрудников музея) посредством принуждения (команды, приказа, указания, отданного в устной или письменной форме, и т. д.). *Экономические* методы основаны на обменных отношениях; они предусматривают использование материальной заинтересованности для воздействия на объект управления. Иначе говоря, управляющий субъект побуждает объект к деятельности за счет мобилизации экономических интересов последнего. *Социально-психологические* методы предполагают воздействие на деятельность людей путем апелляции к их убеждениям, этическим принципам, при помощи морального поощрения и т. п. Обычно эти методы используют в комплексе, но в определенных условиях возможно преобладание некоторых из них.

В современных условиях арсенал управленческих отношений, складывающихся в процессе совместного труда, обогащается зарождением новых типов взаимодействия, в которых участники управленческого процесса вступают в партнерство. Партнерские отношения предусматривают использование *партнерских методов* управления. Особенность этих методов заключается в том, что партнеры не командуют друг другом, не обмениваются услугами или денежными эквивалентами, а в определенных ситуациях действуют совместно с целью получения взаимной, в том числе собственной, пользы.

На расширение зоны применения партнерских методов указывают и западные практики. То, чему мы учимся на Севере, — это сотрудничество, считает маркетолог культуры и туризма из Швеции Хиллеви Йеппесен. Мы выросли с убеждением, что одиночка силен, продолжает он, а сегодня стало ясно: выживать можно только вместе, путем формирования стратегических союзов. Стратегический союз — это объединение ресурсов, которых культуре всегда не хватает. Это может быть объединение финансов или объединение людей. Суть объединения и его смысл: вместе легче справиться с требуемым объемом работы. Сотрудничество всегда объединяет. Чтобы сотрудничество состоялось, необходимо уметь держать слово и данные обещания.

По прогнозам специалистов Российского института культурологии, в перспективе в музейном менеджменте сохранятся административные методы (прежде всего, связанные с деятельностью в области учета и хранения музейного собрания), большее распространение получают методы экономические, но наиболее эффективным средством привлечения

ресурсов, формирования долгосрочных стратегий и оперативного регулирования музейной деятельности станут партнерские методы управления.

Какого-либо универсального описания деятельности менеджера в отношении содержания управленческого труда, которое устраивало бы всех, не существует. Однако большинство экспертов в области менеджмента рассматривает управление как процесс, как серию непрерывных и взаимосвязанных действий, которые соответствуют выполнению управленческих функций.

Наиболее распространено следующее определение понятия «функция управления»: *это сфера деятельности, обособившаяся в силу существующего в музее разделения труда и представляющая собой комплекс повторяющихся видов работ, которые выполняют субъекты управления.* Осуществляя управление, управляющий субъект (в нашем случае — менеджер музея) непосредственно взаимодействует с объектом управления, в роли которого выступают исполнители, участники совместного трудового процесса, тем самым оказывая на них побуждающее воздействие и обеспечивая достижение системных целей музейного учреждения.

Каждая управленческая функция в свою очередь представляет собой процесс, поскольку также состоит из взаимосвязанных действий. *Процесс управления, таким образом, является суммой взаимосвязанных действий.*

В литературе можно встретить самые разные перечни управленческих функций, но чаще всего выделяют две группы. Первая объединяет в *управленческий процесс* четыре первичные взаимосвязанные функции — *планирования, организации, мотивации и контроля*, которые необходимы для того, чтобы сформулировать и достичь целей учреждения. Вторая включает функции *управленческого цикла*, которые связывают управленческий процесс в единое целое. В первую очередь это функции *принятия решений и коммуникации.*

Центральное место в системе управления занимает *планирование*, которое определяет основные виды работы музея на текущий период. Объектом планирования являются процессы функционирования организации. Реализуя функцию планирования, музейный менеджмент основывается на оценке потребностей и сдерживающих факторов внешней среды, определяет задачи организации, а также то, какими средствами они могут быть достигнуты и каковы показатели функционирования музея на определенный период.

Принципиальная модель планирования в музее предполагает разработку

- месячных, квартальных и годовых планов работы сотрудников музея,
- квартальных и годовых планов работы структурных единиц (филиалов, отделов, лабораторий),
- плана работы музея на год, а также стратегического плана деятельности.

Годовой план работы музея — это сводный план; он отражает основные направления деятельности организации. Разработка годового плана, как правило, осуществляется на основании приказа по музею, в котором определяются задание на разработку, состав коллектива разработчиков, сроки разработки. На основе годового плана работы музея его структурные подразделения разрабатывают соответствующие планы, в которых задания годового плана (темы, сроки исполнения, ответственные исполнители) представлены более детально. Еще большую детализацию планы структурных единиц находят в индивидуальных планах сотрудников, уточняя виды деятельности вплоть до конкретных профессиональных операций и необходимых временных затрат на их выполнение.

Менеджмент музея обеспечивает сбалансирование планов, корректировку и согласование между собой планов структурных единиц музея так, чтобы их деятельность была направлена на выполнение стоящих перед музеем задач и жестко увязана с утвержденным планом финансирования. Для реализации данной функции музейный менеджер должен владеть аналитическим, нормативным, балансовым и сетевым методами планирования.

В процессе *организации*, в котором исходят из размеров данного учреждения, используемых технологий и особенностей персонала, осуществляется структурирование работы в целом и формирование конкретного подразделения, обеспечивается специализация и кооперация музейной работы, согласованность всех управляемых и управляющих процессов. Организация работы музейного учреждения — это деятельность субъекта управления, направленная на обеспечение функционирования музея и достижение оптимальных результатов его работы.

Под организационной структурой обычно понимаются логические соотношения уровней управления и функциональных областей, организованных таким образом, чтобы обеспечить эффективное решение поставленных задач.

Структура управления музеем представляет упорядоченную совокупность взаимосвязанных элементов, находящихся между собой в устойчивых отношениях, которые обеспечивают их функционирование и развитие как единого целого. Элементами структуры являются отдельные руководители, подразделения, службы и др. Отношения между ними поддерживаются благодаря связям, которые принято подразделять на горизонтальные и вертикальные, линейные и функциональные.

В структуре музея независимо от его размера выделяется несколько функциональных блоков: хранения коллекций, обслуживания посетителей, социальной деятельности. Эти функциональные блоки в крупных музеях могут быть представлены специализированными структурными подразделениями — фондовыми, просветительскими, научными, экспозиционными и другими отделами. В небольших музеях им может соответствовать специализация сотрудников; в совсем малых коллективах функциональное деление музейной работы легко обнаружить в структуре распределения рабочего времени. Структура музея, ее изменение и совершенствование — один из эффективных инструментов управления музеем.

Организационная работа музейного менеджмента направлена на создание и поддержание определенной системы взаимосвязи между различными видами деятельности, на определение границ сферы деятельности каждой структуры и каждого работника, закрепление их компетенции в соответствующей регламентирующей документации (в положениях об отделах, секторах, в должностных инструкциях сотрудников и др.).

Условиями реализации функции организации являются непрерывное обучение, повышение квалификации музейного персонала, самообразование музейных специалистов, организация «обратной связи», методическое обеспечение процессов деятельности музея.

Мотивация — это чрезвычайно сложный процесс, посредством которого руководители добиваются того, чтобы люди работали более производительнее, стремились достичь целей, поставленных перед организацией. Известно, что поведение человека определяется его потребностями. Поэтому, чтобы мотивировать персонал музея, менеджеру следует определить те потребности работников, которые удовлетворяются благодаря хорошей работе.

Наиболее подробно разработанная иерархия потребностей предложена видным специалистом в области

управления Абрахамом Маслоу, выделившим пять уровней, или групп, мотивов поведения в зависимости от доминирующих в тот момент потребностей (см. рис. 2 на с. 448).

Маслоу утверждал, что потребности низших уровней влияют на поведение людей раньше, чем потребности уровней более высоких. При этом потребность следующего уровня станет наиболее мощным фактором в поведении человека только тогда, когда будет удовлетворена потребность более низкого уровня.

Профессор Университета штата Юта Фредерик Герцберг предложил двухфакторную модель мотивации: «гигиенические факторы» и «мотивирующие факторы». По мнению Герцберга, человек начинает обращать внимание на гигиенические факторы (заработная плата, условия, отношения, режим и безопасность на работе, статус) только тогда, когда сочтет их реализацию неадекватной или несправедливой. Мотивации же активно воздействуют на поведение человека.

Следует отметить, что такой социальный институт, как музей, представляет собой сложное образование, в рамках функционирования которого мотивы деятельности одних работников и структур вполне могут и не совпадать с мотивами других. Более того, эти мотивы могут не совпадать и с целями музея в целом. В этом случае могут нарастать тенденции распада и дезинтеграции музея как социального целого. Только тогда, когда персонал музея идентифицирует себя с организацией, когда ее цели он отождествляет с собственными, деятельность организации получает сильнейший импульс, а управленческие отношения развиваются по позитивному варианту.

Управленческая функция *контроля* позволяет менеджеру проявлять реальную власть в организации, видеть, насколько успешна работа музея по выполнению намеченных планов, в какой мере удовлетворены потребности внешнего мира. Эта функция заключается в сравнении фактического состояния деятельности музея с заранее заданными параметрами и проверке исполнения решений. Осуществляя контроль, менеджер выявляет отклонения в развитии музея, его подразделений от служащих в данном случае критериями оценки нормативов: законодательных норм, установленных целей, плановых заданий и т. д.

Важнейшими чертами контроля принято считать объективность и независимость. Виды контроля деятельности музея достаточно разнообразны: он может быть внутренним и внешним, административным и общественным и т. д. Необ-

ходимо, чтобы контроль был всесторонним и непрерывным. Крайне важно, чтобы результаты контроля обсуждались гласно, желательно, чтобы в этом принимал участие музейный персонал.

Именно *коммуникации* позволяют менеджеру реализовать свои функциональные роли как в рамках управленческого цикла — в межличностных отношениях, информационном обмене и процессах принятия решения, так и в связи с другими управленческими функциями (планирования, организации, мотивации и контроля). По оценке исследователей и экспертов, от 50 до 90 % своего времени менеджер расходует на коммуникацию. Поскольку обмен информацией входит во все основные виды управленческой деятельности и выступает в качестве связующего процесса, сама управленческая деятельность может рассматриваться как деятельность преимущественно коммуникативная.

Специалисты рекомендуют менеджерам придерживаться следующих принципов коммуникативной деятельности:

- поддерживать у подчиненных чувство самоуважения;
- общаясь и анализируя деятельность, концентрировать внимание на проблеме, а не на личности работника;
- чаще использовать метод позитивного подкрепления;
- требования и задачи доводить до сведения персонала ясно и четко, убеждаться в том, что эти команды поняты однозначно;
- использовать только активное восприятие.

Выделяя преимущественно коммуникативный характер управленческой деятельности, Питер Ф. Дракер отмечал: «Менеджер побуждает, направляет и организует людей на выполнение работы, но не больше. Его единственным инструментом является письменное или устное слово либо язык цифр. Независимо от того, связана ли работа менеджера с техникой, расчетными операциями или продажей продукции, эффективность менеджера зависит от его способности слушать и читать, от его способности говорить и писать. Ему нужно искусство доводить свои мысли до сознания других людей».

То, что музейные менеджеры высоко оценивают коммуникативную ответственность, представляя образ некоего «идеального» директора музея, подтверждают и результаты

социологического обследования руководителей музеев северо-запада России. Но как обстоит дело на практике? По оценке специалистов, имеются серьезные основания для того, чтобы говорить о коммуникационном кризисе в музейной сфере России. Признаки этого кризиса налицо: медленный темп инновационных процессов, слабость профессиональных связей между регионами, замедленное развитие творческих контактов с музеями зарубежных стран. Одна из главных (помимо экономических) причин такой ситуации — явное отставание принятых в России способов профессиональной коммуникации от мировых стандартов.

Авторы классического учебника по менеджменту утверждают, что как способность к коммуникации, так и способность принимать решения — это умения, развиваемые по мере обретения опыта. А менеджером, добавляют они, можно называть управленца только тогда, когда он принимает организационные решения или реализует их через других людей.

По сути, чтобы музей мог работать, его руководитель должен осуществить серию правильных выборов из ряда возможных вариантов. Выбор одной из альтернатив — это решение. Следовательно, *принятие решения — это выбор того, как и что планировать, организовывать, мотивировать и контролировать*. В самых общих чертах именно это составляет основное содержание каждодневной работы менеджера. Принятые решения всегда материализуются в определенной форме: планы, задания, приказы, распоряжения и т. д. Каждый уровень управления в музее определяется соответствующей компетенцией, что обеспечивает правомочность принятых решений.

Ответственность за принятие важных решений — тяжелое моральное бремя, поскольку менеджер, как правило, не может принимать непродуманных решений. На процесс принятия решений влияют многие психологические факторы, социальные установки, опыт менеджера и его ценностные установки. Обычно выделяют три категории решений:

- решения интуитивные (сделанные исключительно на основе интуиции, ощущения того, что данный выбор правильный);
- решения, основанные на суждениях (в данном случае выбор альтернативы обусловлен знаниями или практическим опытом менеджера);
- рациональные решения (которые принимаются на основе аналитического процесса).

Процесс принятия рациональных решений включает пять последовательных и взаимосвязанных шагов:

- диагноз проблемы,
- определение ограничений и критериев для принятия решения,
- выявление альтернатив,
- оценка альтернатив,
- окончательный выбор.

В то же время следует помнить, что *любая процедура, используемая при принятии решений, тем менее полезна, чем более жестко ее придерживаешься.*

1.2

Стратегическое управление

Менеджер должен отлично знать все, что касается музея, организации его деятельности, с тем чтобы наладить эффективный менеджмент и добиться успеха. Для этого менеджмент предоставляет широкий арсенал современных средств. В их числе такие инструменты, как управление проектами и программами, музейный маркетинг, фандрейзинг, информационные управленческие технологии, пиар и реклама, управление персоналом и др., о которых рассказывается в следующих главах. Возможно, одним из подобных инструментов, наименее освоенных в отечественной музейной практике, являются *стратегическое управление* и *стратегическое планирование*.

Внимание, которое в последние годы уделялось стратегическому управлению, в первую очередь связано с вопросами устойчивого управляемого развития. Представляя совокупность программ, принципов, методов и приемов, при помощи которых высший менеджмент планирует развитие организации на среднесрочную или долгосрочную перспективу, стратегическое управление не является формальной процедурой. Напротив, здесь важнее всего дать правдивый анализ внутреннего состояния дел и внешнего положения музея на рынке, реально определить его будущее, а также пути достижения этого будущего.

Стратегическое планирование с горизонтом прогноза от пяти до пятнадцати лет направлено на определение целей организации в условиях будущих изменений внешней среды и того, что в реальном масштабе времени должны делать сотрудники, чтобы этих целей достичь. Именно стратегическое

планирование позволяет музеям стать настоящими хозяевами своей судьбы, а не пребывать в зависимости от тех или иных обстоятельств.

Единой методики разработки стратегических планов музея не существует, и, наверное, в ней нет необходимости. Но есть ряд обязательных шагов, которые осуществляют менеджеры организации, разрабатывая стратегический план:

- определение миссии и целей организации;
- анализ внешней среды с точки зрения открывающихся возможностей и существующих опасностей для развития музея;
- анализ внутреннего положения организации, ее сильных и слабых сторон;
- определение общего направления развития и разработка стратегии, соответствующей установленным целям музея;
- уточнение потребности в финансовых ресурсах и экономических показателей;
- механизм мониторинга и оценки эффективности работы музея.

Прежде всего менеджер стремится установить, каковы основные направления приложения усилий по принятию решений, которые обеспечат единство цели для всех членов организации. Главная общая цель организации, четко сформулированная причина ее существования обозначается как ее *миссия*. Существует множество самых разных подходов к определению содержания миссии организации. *Миссия музея детализирует его статус, выражающий смысл его существования, декларирует действительные намерения руководства музея, указывает направление и ориентиры для определения целей и задач всей организации и отдельных ее структурных единиц.* Именно поиск ответа на вопрос «Какова главная цель музея?» и является центральной задачей миссии.

Настоящий руководитель хорошо чувствует миссию музея и вдохновляет других на участие в ее выполнении, утверждают авторы известного учебника по менеджменту в музейном деле Б. и Г. Д. Лорд: «Это понимание миссии — источник творческой энергии, которая помогает руководителю находить оригинальные решения проблем, направлять усилия персонала на решение действительно важных задач и ставить новые задачи, ведущие музей ко все более значительным свершениям. По-настоящему увлеченный своей миссией руководитель способен привлечь к ее осуществлению самых разных людей: персонал, добровольных

помощников (волонтеров), спонсоров, широкую публику. Руководитель должен понимать миссию своего музея и верить в нее всем сердцем».

Цель управления — это совокупность качественных, содержательных характеристик будущего состояния музея, желательное для субъекта управления состояние системы, ради достижения которого и предпринимаются разнообразные управленческие действия. Как правило, музей ставит не одну, а несколько целей, которые важны для его функционирования и развития.

Цели и задачи должны обладать рядом свойств, наиболее важны среди которых:

- конкретность и измеримость, адресность и контролируемость (именно это позволяет впоследствии провести адекватную оценку хода работы);
- четкая временная ориентация (обычно выделяют цели долгосрочные и краткосрочные);
- достижимость, согласованность с другими целями и ресурсами (так, постановка цели, превышающей возможности музея либо по причине недостатка ресурсов, либо из-за тех или иных внешних факторов, может повлечь катастрофические для него последствия).

Общие цели возникают двояким путем: как «тактическая коалиция» (взаимосогласование индивидуальных целей, при котором каждый в чем-то уступает, чего-то достигает, а в итоге образуется некая результирующая) и как «многократный субъект» (совпадение некоторых индивидуальных целей членов группы). Вообще цель представляет собой в высшей степени эффективный способ интеграции действий группы в некую систему.

Как правило, при определении целей организации выделяют три их разновидности:

- *цели-задания*, которые даются организации вышестоящей организационной системой и отражают внешнее назначение этой организации как социального института;
- *цели-ориентации*: общие для всех участников цели, реализуемые через организацию; в них проявляется целеустремленность как важнейшее условие успешной реализации человеческого фактора;
- *цели-системы* — равновесие, стабильность, целостность, устанавливаемые управлением и необходи-

мые для функционирования музея как социального института.

По отношению к организации в целом эти цели не образуют какой-либо иерархии, и их последовательность можно проследить только генетически, поскольку любая организация как конкретная структура создается ради достижения определенных целей-заданий и только уже потом раскрывается в содержательном отношении, что обуславливается интересами обслуживающего ее персонала.

Между целями организации вполне возможны несовпадения и противоречия. Несовпадения вызывают некоторое нарушение равновесия, внутренних связей в организации, что обостряет проблему целей-систем и может обернуться сопротивлением организации новшествам. Поэтому согласование всех компонентов целевой структуры музея — важнейшая задача менеджмента, а их рассогласование — источник дисфункций в управленческих отношениях.

Сформулировав цели, менеджер приступает к анализу внешней среды и внутреннего положения музея. Обычно для этого прибегают к двум основным приемам — PEST-анализу и SWOT-анализу.

Акроним PEST расшифровывается как глобальные, не подвластные субъекту управления особенности политического (P — political), экономического (E — economical), социального (S — social) и технологического (T — technological) макроокружения, которые рассматриваются в ходе анализа. Анализ внешней среды позволяет музею не только предотвратить возможные негативные последствия имеющих место процессов, но и определить дополнительные возможности, разработать систему опережающего реагирования.

Целесообразно использовать структуру PEST-анализа внешней среды музея, показанную в табл. 1.

Аббревиатура SWOT состоит из первых букв четырех английских слов: strength (сила), weakness (слабость), opportunities (возможности) и threats (угрозы). В рамках SWOT-анализа исследуются факторы, на которые субъект управления способен повлиять, а именно сильные стороны и слабости организации, возможности ее развития и существующие угрозы. Обычно результаты анализа фиксируют в форме таблицы, в верхней части которой представлены внутренние факторы (сильные стороны и слабости музея), а в нижней — факторы внешней среды (возможности развития и вероятные угрозы), на которые музей может оказывать влияние: это клиенты музея, его конкуренты, дело-

Таблица 1
Некоторые факторы, учитываемые в PEST-анализе

<i>Политическая среда:</i>	<i>Экономическая среда</i>
<ul style="list-style-type: none"> • возможные изменения во властных структурах и/или политике, которую осуществляют власти; • изменения в существующем законодательстве; • введение новой организационной структуры для музея. 	<p>изменения в местной или национальной экономике, оказывающие воздействие на:</p> <ul style="list-style-type: none"> • количество или категории потенциальных посетителей; • уровень дохода потенциального посетителя музея; • создание партнерских связей с целью повышения отдачи от посещения музея, а также качества предлагаемых услуг.
<i>Социальная среда:</i>	<i>Технологическая среда:</i>
<ul style="list-style-type: none"> • демографические изменения, оказывающие влияние на аудиторию музея (например, старение населения); • ужесточение конкурентной борьбы за финансовые ресурсы и посетителя (появление новых видов развлечения и досуга); • новые возможности рынка: рост туризма, обмен выставками; • возрастание роли музея в решении социальных проблем. 	<ul style="list-style-type: none"> • рост требований и ожиданий со стороны посетителей по мере усовершенствования стандартов подачи музейных коллекций и средств коммуникации; • широкое распространение компьютеризированных систем, представляющих постоянный круглосуточный доступ к информации.

вые партнеры, контактные сети, органы власти и др. Метод SWOT-анализа позволяет установить линии связи между силой и слабостью музея, а также внешними угрозами и возможностями. Обычно в ходе SWOT-анализа учитываются факторы, показанные в табл. 2.

Главной целью SWOT-анализа является совершенствование деятельности музея путем устранения слабостей и укрепления сильных его сторон. Следует помнить, что неиспользованная возможность может превратиться в угрозу, а удачно предотвращенная угроза — наоборот, придать организации некое дополнительное качество.

Хорошим подспорьем для осуществления SWOT-анализа может служить аналитический блокнот менеджера. Если в него регулярно заносить информацию, то этот обычный ежедневник может стать своего рода базой данных. Конечно, это только промежуточный накопитель. Всякая информация

Таблица 2
Структура SWOT-анализа

Сильные стороны ↓	Слабые стороны ↓
<ul style="list-style-type: none"> • репутация музея • посетители и их обслуживание • коллекции • выставочная деятельность • кадры • финансирование • доходы 	
Возможности развития ↓	Угрозы ↓
<ul style="list-style-type: none"> • политические факторы • экономические факторы • социальные факторы • технологические факторы 	

требует систематизации. Составленная в ходе SWOT-анализа таблица побуждает оценить эффективность работы музея в прошлом, наметить основные приоритеты, спрогнозировать положение дел в музее в широком контексте. А это уже первый шаг к определению *стратегии развития музея*.

Можно сказать, что стратегия развития музея отвечает на вопрос «что делать?» при условии понимания того, «зачем это делается» и — что не менее важно — «чего не делать ни при каких обстоятельствах». Очевидно, что наиболее актуальными вопросами стратегии являются концепция развития или несколько сценариев этого развития, основные проблемы и возможные пути их решения, главные приоритеты музея, набор конкретных проектных инициатив, увязанных между собой по срокам, ресурсам и планируемым результатам, и технология их реализации. Важным блоком стратегии является программа вовлечения персонала в управление, его сплочения, методы обеспечения благоприятного психологического климата, новые методы организации и стимулирования труда.

Экономический раздел стратегического плана может включать самые разные показатели и инструменты. Он не унифицирован и не сводится к какому-то единому стандарту, но, как правило, содержит краткую характеристику текущей финансово-экономической ситуации, а также финансовые расчеты и выкладки на планируемый период.

Канадские специалисты Б. Лорд и Г. Д. Лорд рекомендуют включать в стратегический план показатели качества деятельности (ПКД). Такими показателями могут быть статистические, сравнительные, затратные или какие-то иные характеристики продвижения музея в целом или его отдельных работников к осуществлению целей и задач, установленных планом. ПКД дают возможность объективно определить степень реализации определенных аспектов программы деятельности, помогая тем самым оценить ее выполнение в целом. Простейшие примеры ПКД — затраты на одного посетителя или доход от одного посетителя, но можно себе представить и гораздо более изощренные показатели.

Хорошо разработанная конкретная система показателей позволяет осуществлять мониторинг и получать целостную картину хода реализации стратегического плана. *Эффективность выполнения плана можно определять как отношение чистых положительных результатов (превышение желательных последствий над нежелательными) и допустимых затрат.* Иначе говоря, реализацию плана возможно назвать эффективной, если наилучший результат достигнут при заданных или по крайней мере максимально низких расходах.

Сложности в осуществлении мониторинга нередко бывают связаны с отсутствием количественно выраженных показателей, в которых можно было бы планировать и оценивать работу сотрудников и подразделений. В музейной среде достаточно устойчиво мнение, что такие показатели применительно к музейным учреждениям разработать невозможно, поскольку качественные показатели деятельности музея могут быть важнее, чем количественные, а учет последних представляет собой не что иное, как проявление излишнего бюрократизма, что не препятствует осуществлению гибкого подхода к управлению деятельностью музея.

Однако теория и практика управления показывают, что в любом виде человеческой деятельности могут быть поставлены достаточно конкретные задачи и разработана система оценки выполнения этих задач. Препятствием в данном случае является уверенность в недостижимости разрешения этой проблемы, а возможно, и нежелание ее решать, так как это грозит тем, что эффективность или неэффективность работы каждого сотрудника станет очевидной. Качественные же показатели могут быть получены посредством вопросников и анкет, заполняемых посетителями, а также на основании оценки экспертов.

Важно помнить, что разработка стратегического плана — это не линейный процесс, начинающийся на первой

стадии и завершающийся на шестой. Менеджеру нередко приходится возвращаться к первоначально сформулированной миссии музея и переосмыслить ее уже с точки зрения конкретных задач и возможностей развития музея или же пересмотреть цели и задачи, после того как была произведена оценка финансовых ресурсов и выявлены реально выполняемые виды работ.

Еще одно условие успешности стратегического плана — это привлечение к его разработке как можно большего круга заинтересованных лиц: представителей власти, бизнеса (потенциальных спонсоров), исследователей и, конечно, «друзей музея». Все они могут стать бесценными «внешними консультантами», поскольку способны представить коллективу музея свою точку зрения — точку зрения потребителя музейных услуг. Но самое важное, чтобы весь без исключения персонал музея вместе с руководством участвовал в этой работе.

Литература

- Аксенова А. И. История. Судьба. Музей. Владимир, 2001.
 Лорд Б., Лорд Г. Д. Менеджмент в музейном деле. М., 2002.
 Мескон М. Х., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента. М., 1993.
 Музеи в период перемен. СПб., 1997.
 Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001.
 Музей будущего: информационный менеджмент / Сост. А. В. Лебедев. М., 2001.
 Шляхтина Л. М., Фокин С. В. Основы музейного дела. СПб., 2000.

Представления о музейной коммуникации — результат особого взгляда на музейную действительность, вычленивающего в ней специфические коммуникационные аспекты. В этом смысле музейную коммуникацию можно поставить в один ряд с музейной экономикой, музейной педагогикой или музейной эпистемологией — в каждом из этих случаев мы смотрим на музей под определенным углом зрения, пользуемся некоторым набором понятий и можем с их помощью решать теоретические проблемы или практические задачи.

Каждый такой взгляд или, иначе говоря, подход, может, с одной стороны, служить инструментом анализа, а с другой — подсказывать те или иные решения. Вместе с тем возможности всякого подхода ограничены, и коммуникационный подход не является исключением. Как бы ни был важен тот «срез» музейного дела, который можно описать как процесс коммуникации, всегда найдутся конкретные ситуации и задачи, которые надо описывать и решать, используя другие понятия и инструменты.

Так, представления о музейной коммуникации вряд ли могут подсказать нам конкретные техники реставрации музейных предметов. Однако они чрезвычайно важны для методологии реставрации. Зачем, например, восстанавливая из черепков античную амфору, реставратор выделяет материалом и цветом ту часть сосуда, которая не сохранилась? Затем, что этим он как бы говорит будущему зрителю (или исследователю): «Смотри, вот эти фрагменты подлинные, их сделал античный мастер, а эти я достроил спустя две тысячи лет, пытаюсь понять, как выглядел этот предмет в своем первоизданном виде». В этой ситуации реставратор — не робинзон: быть может, он и работает в одиночестве,

но фактически он коммуницирует (т. е. общается), во-первых, с античным гончаром, а во-вторых, с потенциальным посетителем музея. Идея коммуникации реставратора с посетителем получила интересное развитие в Реставрационном центре графства Мерсисайд в Ливерпуле (Великобритания), где благодаря системе мониторов посетитель может наблюдать процесс реставрации музейных предметов и даже по ходу дела задавать вопросы специальным дежурным консультантам.

Из этих примеров видно, что даже такая традиционно «закрытая» область музейного дела, как реставрация включена в коммуникационные процессы. Эту связь можно, во-первых, описать как общение реставратора — опосредованно, через музейный предмет — с давно умершим мастером и с (еще, может быть, не родившимся) посетителем музея, а во-вторых, эти невидимые нити можно сделать зримыми, построив на этой идее культурный институт совершенно нового типа, каким является ливерпульский Реставрационный центр.

В других областях музейной деятельности, например в образовательной или экспозиционной, коммуникационные аспекты выражены гораздо более отчетливо. Интересно, однако, что в музееведении их стали выделять сравнительно недавно. Иными словами, на интуитивном уровне, наверное, давно было ясно, что через предметы происходит общение человека с кем-то или с чем-то (вспомним хотя бы сюжет гоголевского «Портрета»), но в профессиональном лексиконе музееведа понятия, позволяющие описывать музей как место коммуникации, появились не ранее 1960-х гг. Причем вначале коммуникационные представления возникли вне всякой связи с музеями.

2.1

Появление коммуникационных представлений

Современное общенаучное понятие коммуникации имеет, в основном, два источника. Первый — это разработанная в 1949 г. Клодом Шенноном математическая теория связи, в которой были намечены основные элементы акта передачи информации: источник информации, передатчик, канал, приемник, адресат и шум. Вторым источником является концепция канадского философа Маршалла Маклюэна, который в ряде работ, опубликованных в 1960-е гг., предложил рассматривать развитие человеческого общества как развитие средств коммуникации, включающих широкий круг

разнообразных явлений: язык, дороги, деньги, печать, телевидение, компьютеры и т. д.

Соединение структурных представлений Шеннона и широкого гуманитарного взгляда Маклюэна привело к распространению понятия «коммуникация» в различных областях знания. В музееведении пионером разработки коммуникационных представлений стал другой канадец — Дункан Камерон, который, прямо ссылаясь на Маклюэна, предложил рассматривать музей как особую коммуникационную систему. По его определению, музейная коммуникация представляет собой процесс общения посетителя с «реальными вещами», условиями которого является способность аудитории понимать «язык вещей» и способность создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов невербальные пространственные «высказывания».

С появлением работ Камерона в музееведении начинается интенсивная разработка коммуникационной проблематики. Прежде всего это выражается в смещении фокуса музееведческих исследований с изучения предметов на изучение музейной аудитории. В частности, в музеях получают распространение прикладные социологические и психологические исследования, нацеленные на обеспечение «обратной связи» в системах музейной коммуникации. Как показывают их результаты, восприятие посетителей часто не соответствует прогнозам и ожиданиям музейных работников. Это заставляет расширять границы коммуникационного подхода, по-новому интерпретировать задачи профессиональной музейной деятельности. Характерной попыткой критики истории и современного состояния музейного дела «с позиций посетителя» стала, например, монография англичанина Кеннета Хадсона «Социальная история музеев».

Постепенно коммуникационная терминология становится одним из наиболее употребляемых инструментов музееведческой рефлексии. Многие исследователи рассматривают коммуникацию как ведущую функцию современного музея; подчеркивают диалогическую природу коммуникации, в которой посетитель должен быть полноправным субъектом, и критикуют с этой точки зрения традиционную монологическую концепцию, сводящую деятельность музея к передаче научных знаний; обсуждают возможности «языка вещей» как средства общения между культурами, между различными историческими и социальными общностями, этническими группами, политическими и религиозными группировками, подростками и взрослыми, слепыми и зрячими и т. д.

Польский музеолог Войцех Глузинский предлагает рассматривать музей как знаковую систему, наделяющую материальные вещи ценностными значениями, и показывает, что в нем происходит перманентное конструирование «языка вещей», выражающего отношение человека к действительности. Марк Пахтер и Чарльз Лэндри подчеркивают, что в музеях происходит «иконическая» коммуникация, которая, в отличие от коммуникации «повествовательной», вкладывает «спрессованный» смысл в короткий по времени коммуникационный акт, что позволяет передавать многослойное содержание одномоментно, не прибегая к развернутому объяснению.

В отечественной музееведческой литературе коммуникационная терминология начинает использоваться с середины 1970-х гг. Так, в 1974 г. Е. А. Розенблюм пишет о музее как о лаборатории, в которой испытываются коммуникативные свойства вещей. Анализируя экспозиционную деятельность с точки зрения семиотики, Н. Николаева ставит вопрос о специфике экспозиционного языка, рассматривает музейные предметы и экспозиции как особые знаки и тексты, понимание которых составляет сущность посещения музея. Авторы социологического исследования «Музей и посетитель» (Ю. П. Пищулин, Д. А. Равикович и др.), проведенного в конце 1970-х гг., трактуют посещение музея как избирательное восприятие «музейной информации», которое человек осуществляет в соответствии со своими мотивами и потребностями. С начала 1980-х гг. коммуникационные представления выступают одновременно как теоретическая «рамка» и как исследовательский инструмент, позволяющий по-новому ставить и решать проблемы, традиционно относящиеся к области экспозиционной и образовательной работы музеев. Иногда эта «рамка» расширяется и до границ предмета музееведения в целом, захватывая также фондовую работу и комплектование.

Таким образом, в последней четверти XX в. понятие коммуникации становится одной из доминант музееведческой мысли, определяющих стиль мышления музейного сообщества. Вместе с тем в большинстве случаев коммуникационные представления используются авторами метафорически: анализируя различные музееведческие тексты, можно прийти к выводу, что структурные представления о коммуникации, используемые для анализа процессов, происходящих в музеях, не имеют единых типологических оснований. Существует, например, точка зрения, что посетитель общается с работниками музея, а экспонаты служат предметом

или средством этого общения. Другая концепция предполагает, что посетитель общается непосредственно с экспонатами. Еще одна структурная модель исходит из представления, что посетитель общается в музее с представителями иных поколений или культур.

Кто же общается в музее и с кем (или с чем)? И что является содержанием и языком этого общения? В самом деле, до конца не ясно, что представляет собой «язык вещей» в плане его содержания, какие «сообщения» можно передавать с его помощью, а какие — нет. Все это, очевидно, требует методологического и теоретического прояснения.

2.2

Коммуникационный подход в структуре музеологического знания

Итак, понятие «коммуникация» принадлежит к числу ключевых общенаучных понятий второй половины XX в. В музееведении оно является заимствованным, т. е. оно родилось вне рамок этой дисциплины и было перенесено в нее в конкретных исторических обстоятельствах. Чтобы определить значение данного понятия применительно к музейной действительности, необходимо описать ситуацию, в которой осуществляется такой перенос, и те последствия — теоретические и практические, которые он влечет за собой.

Если новое понятие оказывается продуктивным и не отторгается в данной области знания, оно начинает в нем жить, работать, вступает в отношения (иногда конфликтные) с другими понятиями, служит эвристическим средством решения фундаментальных и прикладных проблем и в конечном счете может привести к серьезному изменению общего взгляда на действительность, изучаемую данной дисциплиной. Для описания таких понятий, оказывающих системное воздействие на данный научный предмет, но еще не интегрированных в нем полностью и не получивших статуса научной теории, в науковедении используют термин «подход».

Коммуникационные представления появляются в музееведении в 1960-е гг., на волне «музейного бума», и быстро завоевывают статус радикального теоретического нововведения, революционизирующего музейную науку и соизмеряемого новой музейной практике. С этих пор можно говорить о наличии в музееведении коммуникационного подхода, который развивается наряду (и во взаимодействии) как с традиционными теоретическими направлениями (теория музейного предмета, теория музейной деятельности

и т. д.), так и с другими подходами (экономическим, образовательным, эпистемологическим, средовым и т. д.).

В наиболее общем виде коммуникационный подход в музееведении характеризуется рядом принципов или постулатов, служащих основанием для формирования особого взгляда на музейную действительность.

1. Это *гуманитарный, антропоцентристский* подход, который ставит во главу угла человека. Логика коммуникационного анализа предполагает движение «от субъекта», а не «от вещи» и потому не допускает априорной объективации музейного предмета (или собрания, или экспозиции).
2. Это *культурологический* подход, предполагающий, что используемые в процессе коммуникации знаки и символы, независимо от их материальных носителей, существуют в некотором поле культурных значений. Поэтому субъекты, включенные в музейную коммуникацию, выступают как представители культурных позиций, а музейные предметно-пространственные «послания» — как культурные (или метакультурные) тексты.
3. Это *диалогический* подход, рассматривающий структуры с участием как минимум двух субъектов, различающихся по своей культурной позиции. Поэтому конституирующим элементом любой ситуации музейной коммуникации является «разность культурных потенциалов», или культурно-историческая дистанция, имеющая синхронное и диахронное измерения.
4. Это *аксиологический* подход, который исходит из представления, что межкультурное общение является в своей основе ценностным. Поэтому ценностный аспект музейной коммуникации рассматривается как ведущий, а иные ее аспекты (обучение, передача информации, знаний и т. д.) — как подчиненные.

До появления коммуникационного подхода музееведческие представления были в основном сфокусированы а) на музейных собраниях и б) на институциональной организации музейной деятельности. Коммуникационный подход, выступавший на первых порах как апология посетителя, добавил к этому еще одну фокусировку — в) на музейной аудитории. Однако вместо того, чтобы экстраполировать данный подход, последовательно включая в рассмотрение позиции других участников коммуникации, исследователи шли в основном по пути механического соединения

новых представлений со старыми, постоянно «соскальзывая» в музейно-предметную или музейно-институциональную парадигмы, которые еще требовали коммуникационной интерпретации. Этим объясняется рассогласованность используемых в музееведческой литературе структурных представлений (моделей) музейной коммуникации.

Наиболее последовательными попытками реализации на теоретическом уровне основных принципов коммуникационного подхода являются концепция Д. Камерона (музей как *система коммуникации*) и концепция В. Глузинского («*чистый музей*»). Однако, как показывает анализ, первая теоретическая схема сохраняет слишком много черт современной институциональной организации музейного дела, не существенных с точки зрения коммуникационных представлений; вторая же, наоборот, абстрагирована от конкретных институциональных особенностей, но в результате в ней упущен диалогический, структурный аспект. Поэтому ни то, ни другое представление не смогли стать «работающей» фундаментальной единицей коммуникационного подхода в музееведении.

Как же должно строиться базовое музееведческое представление, отвечающее основным принципам коммуникационного подхода? Такое представление должно быть схематичным, т. е. абстрагированным а) от эмпирических черт институциональной организации, характерных для музея той или иной эпохи; б) от субстанциальной трактовки музейных собраний и в) от редукционистских концепций, сводящих цели музея к целям каких-то внешних систем (науки, образования и т. д.). Вместе с тем оно должно создавать широкие возможности для коммуникационной интерпретации «музейного универсума». Этим требованиям удовлетворяет схематическое представление *акта музейной коммуникации*.

2.3

Акт музейной коммуникации

Всякое собрание предметов, изъятых из среды бытования, возникает как собрание осмысленное. Это означает, что у его истоков стоит субъект (индивид или группа людей), наделяющий вещи ценностными значениями. Он реализует при этом определенную культурную норму отношения к предметному миру или впервые ее задает. Помимо субъекта, формирующего осмысленное собрание, всегда существует также субъект воспринимающий, ибо *собрание, которое никто не видит, нельзя считать фактом культуры*. Этот второй субъект

ект (также индивидуальный или групповой) является, в свою очередь, носителем некоторых культурных установок. И если его установки близки установкам первого, между ними возможно взаимопонимание, и смысл, вкладываемый в собрание, будет адекватно воспринят.

Это и есть элементарный акт музейной коммуникации — минимальная единица коммуникационного анализа в музееведении. Причем в данном случае акт успешный. Если же культурные установки субъектов различны, коммуникация может оказаться нарушенной. Для устранения коммуникационных нарушений и достижения взаимопонимания необходим диалог между субъектами (возможно, с участием третьих лиц), направленный на выработку общего взгляда на вещи. Диалог этот может найти продолжение в деятельности, включающей комментирование или попытки пространственной визуальной организации собрания, делающей его смысл наглядным.

Данное представление допускает развитие «вширь», путем итераций, т. е. добавления (на основе тех же принципов) новых участников. Это позволяет анализировать структуры музейной коммуникации разного уровня сложности. С другой стороны, рассматривая его как уравнение со многими неизвестными и конкретизируя входящие в него параметры, можно осуществлять а) *теоретическую*, б) *историческую*, в) *институциональную* и г) *проектную интерпретацию* исходного схематизма. Соответственно будут формироваться основные направления реализации коммуникационного подхода в музееведении.

Теория музейной коммуникации

Предложенная схема акта музейной коммуникации соразмерна подходу как особой эпистемологической единице, но она не тождественна теории музейной коммуникации. Вместе с тем она может служить отправным пунктом для создания такой теории. Уточняя типологические характеристики субъектов и ситуаций музейной коммуникации, осуществляя интерпретацию и синтез имеющихся музееведческих знаний, привлекая релевантный данному подходу эмпирический материал, можно создать развернутую теорию, которая позволит определить специфику музея в ряду других коммуникационных систем, выявить его функции как особого механизма социокультурной коммуникации, воспроизводства культуры и взаимодействия различных культурных

общностей. Теория музейной коммуникации, понятая таким образом, становится важной составной частью общего музееведения.

В отличие от теории подход является более мобильным образованием, позволяющим эффективно решать локальные проблемы, в том числе теоретические. Осуществляемая в рамках подхода фокусировка внимания на различных элементах схемы акта музейной коммуникации (на собрании, на формирующем и воспринимающем субъектах) дает выход на традиционную проблематику (соответственно на музейный предмет, профессиональную деятельность, аудиторию) и в то же время заставляет корректировать традиционные представления.

Трактовка посетителя как носителя определенных культурных установок требует признания осмысленности его восприятия, которая не может считаться «неправильной», пусть даже она и не совпадает с осмыслением профессионала. Представление об одностороннем, монологическом воздействии музея на аудиторию уступает место концепции коммуникации как диалога. Многообразие посетительских позиций в этом диалоге задано не только делением аудитории по традиционным социально-демографическим признакам, но и тем спектром ролей, которые предлагает музей. В этом смысле можно говорить о ролевой структуре музейной аудитории.

Коммуникационный подход позволяет сформулировать концепцию «понимающей музеологии». Ее отличительной особенностью является исходная уравнированность позиций всех участников музейной коммуникации, равное внимание к их точкам зрения. Посетители, профессионалы, а также люди, которые стоят «по ту сторону» музейных предметов (те, кто их создавал или имел отношение к их бытованию), — все они обладают особым взглядом на вещи, и на пересечении этих взглядов рождается многоликое, нагруженное смыслами музейное собрание. Именно установки «понимающей музеологии» объединяют сегодня исследователей, которые рассматривают в терминах коммуникации такие, казалось бы, далекие друг от друга вопросы, как социальная интеграция музеев, применение в музеях интерактивных методов или проблемы мультикультурализма.

Включение в число участников музейной коммуникации людей, которые жили в прошлом или живут сегодня, но отделены от посетителя географическим или культурным барьером, позволяет рассматривать музейную коммуникацию как ритуал, совершаемый в особом, ограниченном

от повседневности пространстве, который обладает собственным кодом пространственно-временных соответствий (музейный хронотоп) и дает возможность «конвертировать» разное культурно-историческое содержание.

2.5

История музейного дела: коммуникационные аспекты

К числу проблем, специфических для коммуникационного подхода, относится и проблема «музейного языка». Она ставится в теоретической плоскости, но решается на стыке теории и истории. Как показывает анализ, современный «алфавит» форм интерпретации собраний (набор категорий музейной поэтики) базируется на исторических типах музейного отношения к вещам. Так, для культуры барокко характерно внимание к экзотике, к необычным, «куриозным» предметам, отражающим многообразие мира. В традиции классицизма, формирующей понятие «наследия», существует ценностная иерархия, позволяющая выделять «вершинные» достижения культуры и ее вторичные, несовершенные проявления. Романтическое мироощущение, опирающееся на категории архаики и героики, определяет трактовку предметов как памятников и реликвий. В рамках научного подхода вещи выступают как свидетельства, документы, источники. В традиции эстетики — как воплощение красоты.

По мере развития идеи историзма музейные собрания стали интерпретироваться как отражения исторического процесса. Во второй половине XIX в. на передний план в музееведении выходит научное отношение к коллекциям, однако оно недолго сохраняется в чистом виде, а ассимилирует прочие, исторически более ранние типы отношения к вещам. Так возникает особый, эпический тип интерпретации собраний, характерными чертами которого являются повествовательность и объективизм. В XX в. он становится ведущим в музейной практике. В последние десятилетия в качестве альтернативы эпическому выдвигаются лирический и драматический модусы интерпретации собраний. Одновременно наблюдаются попытки возрождения исторически более ранних типов отношения к музейным коллекциям.

Коммуникационный подход позволяет изучать не только стабильные периоды, когда в устойчивых коммуникационных структурах формируются фундаментальные типы отношения к собраниям, но и кризисные ситуации, приводящие к смене «музейных парадигм». Историческая интерпре-

тация представления о коммуникационных нарушениях дает возможность рассматривать коммуникационные кризисы как ситуации, когда смена культурных установок, расширение спектра музейных ценностей или круга участников музейной коммуникации приводят к масштабным рассогласованиям, результатом которых становятся реорганизация коллекций, модернизация экспозиций, выработка новых форм интерпретации собраний, новых методов взаимодействия с аудиторией и т. д.

Само появление новоевропейского музея объясняется кризисом средневекового традиционализма, в результате чего формируется ренессансная программа «инвентаризации макрокосма». Вещь как предмет музейного коллекционирования получает в культуре Нового времени особый статус, отличный от статуса как сакрального, так и утилитарного предмета. Коммуникационный кризис возникает в период Великой Французской революции (превращение Лувра в общедоступный Музей Наполеона). То же самое, но в еще больших масштабах, происходит в первые послереволюционные годы в России. В конце XIX в., вне связи с политическими катаклизмами, наблюдается довольно резкий переход от концепции научного музея к концепции *музея научно-просветительного* (или публичного). Это приводит к появлению в музеях экскурсоводов и художников-оформителей, а также к разделению фондов и экспозиции. Аналогичный сдвиг, только «с обратным знаком», происходит в 1960-е гг., когда многие западные музеи отказываются от научно-просветительной доктрины. Похожий процесс, вызванный отказом от догматики прошлых лет, можно наблюдать в 1990-е гг. в России. Происходящая в обществе переоценка ценностей заставляет пересматривать отношение к культурному наследию, проблематизирует привычные способы его интерпретации.

Таким образом, потенциал коммуникационного подхода в полной мере выявляется в области теории и истории музейного дела. Однако этим его возможности не ограничиваются. Он оказывается не менее эффективен и в прикладных музеелогических исследованиях и разработках.

В прикладной области реализация коммуникационного подхода основывается на 1) *институциональной* и 2) *проектной* интерпретациях исходного фундаментального представления. В обоих случаях это открывает широкие возможности для решения весьма определенных практических задач, направленных на развитие конкретных музеев и музейного дела в целом.

Основные задачи прикладных исследований музейной коммуникации

Институциональная интерпретация исходного коммуникационного представления предполагает создание реалистической картины функционирования современного музея как *исторически сложившегося социокультурного института*, оформляющего в наши дни процессы музейной коммуникации. В роли первого субъекта, формирующего собрание, здесь выступает совокупный музейный работник, в роли второго, воспринимающего, — музейная аудитория. Собрание же существует в двух ипостасях: как фонды и как экспозиция. Коммуникационный подход реализуется в этом случае в постановке следующих исследовательских задач.

- А. *Выявление основных типов существующих коммуникационных структур*, которые зависят от профессионального состава работников музеев (историк, искусствовед, педагог, художник и т. д.), от их распределения по направлениям деятельности (хранитель, экспозиционер, экскурсовод и т. д.), от состава аудитории (возрастного, социального и т. д.) и ролевого распределения посетителей (по степени активности, типам поведения и т. д.), от состава коллекций и принципов их экспозиционного и неэкспозиционного использования.
- Б. *Выявление тенденций развития систем музейной коммуникации* как в масштабе отдельного музея или группы музеев, так и в региональном, национальном или глобальном масштабах. Решение этой задачи создает предпосылки для проведения обоснованной музейной политики, позволяет определять приоритеты не «от достигнутого», а на основе отслеживания и поддержания «точек роста», перспективных инноваций, расширяющих коммуникационные возможности музея.

К числу наиболее общих современных тенденций развития музейной коммуникации относятся: расширение профессионального состава музейных работников, развитие межпрофессиональных контактов внутри музея (междисциплинарность), расширение диапазона средств, содержания и тематики коммуникации, интенсивный поиск альтернатив традиционным видам музейной экспозиции, обращение к непредметным формам наследия, переход от мо-

нологических к диалогическим методам работы с посетителями, развитие ролевой структуры музейной аудитории, широкое использование в музеях электронных средств коммуникации и др.

- В. *Выявление рассогласований в процессах музейной коммуникации*, т. е. ситуаций взаимонепонимания между ее участниками — хранителем и экспозиционером, экспозиционером и художником и т. д., а также коммуникационных нарушений в системе «музей — посетитель». Средством решения данной задачи являются комплексные исследования, в ходе которых оценивается эффективность коммуникационных процессов и определяются факторы, препятствующие их успешной реализации.

2.7

Коммуникационный подход в музейном проектировании

Проектная интерпретация предполагает использование исходного фундаментального представления для разработки новых, перспективных систем музейной коммуникации. В отличие от исследований, которые направлены на совершенствование существующих институциональных структур, на «отлаживание» уже работающей музейной машины, проектные разработки нацелены на поиск новых форм институционализации, преодоление рутины и стереотипов.

Формой творческого участия в проектном процессе музейоведа, реализующего коммуникационный подход, является создание музейных *сценариев*. При этом сценарист обычно взаимодействует с научным сотрудником (экспозиционером) и художником экспозиции. Принципы такого взаимодействия определяются ситуацией и задачами проектирования. Однако целью сценариста всегда является разработка *драматургической концепции* (музея в целом или отдельной экспозиции), т. е. определение параметров того культурно-исторического диалога, который будет происходить на площадке музея. Это предполагает решение следующих задач.

- А. *Разработка аксиологической концепции*, т. е. формулирование (в терминах актуализации ценностей) «сверхзадачи» музея или общего смысла транслируемого им «послания».
- Б. *Выделение участников коммуникации*. Это, во-первых, посетители, а во-вторых, «проводники» в мир

незнакомой культуры. Посетители могут подразделяться по ролям. Проводники же делятся на живых участников коммуникации и «героев» экспозиции, присутствующих в пространстве общения условно, символически. По логике музейной коммуникации, участвующие в ней живые профессионалы — экспозиционер, художник, да и сам сценарист — вынуждены быть «теньями» культурных героев, ибо их задача — артикуляция представленных культурных позиций. Тем не менее их роли тоже должны быть обозначены в сценарии.

- В. *Формирование основных локусов культурно-исторического содержания*, заданных позициями участников в отношении к музейному собранию. Роли посетителей, например, могут быть определены как символические роли участников научного поиска, продвигающихся от созерцания объектов познания к их научному осмыслению.
- Г. *Разработка драматических коллизий и сюжета* — главная творческая задача сценария, решение которой обеспечивает актуализацию культурно-исторического содержания, его включение в современное культурное сознание. Например, может быть предложено оценивать древние культуры в «обратной перспективе» — т. е., с позиций нашей культуры, как «архаические» или «экзотические» — и выстраивать их в особой констелляции, подчиненной не историко-хронологическому принципу (характерному для традиционной экспозиции), а принципу культурно-исторической дистанцированности.
- Д. *Разработка элементов языка и пространственного решения экспозиции*. Эти задачи находятся в компетенции художника, однако иногда в эту область можно экстраполировать сценарное решение, создавая предпосылки для творческого диалога между проектировщиками. В этом случае может быть достигнута такая ситуация, когда пространственная структура дополнительно подчеркивает ролевые различия субъектов коммуникации и в то же время драматургически их связывает, превращая живую деятельность в элемент экспозиции.
- Е. *Разработка новых коммуникационных структур* предполагает расширение состава участников или развитие ролевой структуры коммуникации. В этом

случае сценарное проектирование смыкается с организационным и может приводить к существенным изменениям не только в содержании, но и в формах институциональной организации музейного дела. Одним из таких нововведений является вовлечение в музейную деятельность непрофессионалов — например, предоставление права членам какого-то культурного сообщества предъявить ценности своей культуры (субкультуры) на экспозиционной площадке музея.

2.8

Горизонты музейной коммуникации

Внимание к коммуникационным аспектам музея приводит в последние годы к значительным практическим сдвигам в деятельности музеев всех профилей и типов. Все чаще процесс, происходящий в музеях, трактуется не как созерцание предметов, которые говорят сами за себя, а как общение между людьми, опосредованное объектами. Вот несколько зарисовок, которые показывают творческий потенциал такого подхода.

В июле 2003 г., комментируя экспозицию лондонского Музея гильдии часовщиков, директор музея сэр Джордж Уайт остановился у витрины, где были выставлены портрет Томаса Маджа (1715–1794) и несколько сделанных им часов, и обронил такую фразу: «Ах, если бы мы могли рассказать ему, что придуманный им анкерный механизм используется сегодня во всех без исключения пружинных часах!». В этом замечании как в капле воды видна суть понятия музейной коммуникации. Если бы он просто сказал, что Мадж изобрел анкерный механизм, — это было бы сообщением исторического факта, проиллюстрированного конкретными часами работы Маджа. Но он выразил эту мысль иначе, и то, как он это сделал, показало, что между ним и Маджем, как членами лондонской гильдии часовщиков, существует живая связь. Больше того, он произнес эти слова в контексте весьма драматического повествования, где они были эмоционально оправданны, и посетители, которые слушали этот рассказ, тоже захотели каким-то образом обратиться к Маджу, чтобы сказать ему: «Да, мы знаем, что ты сделал, и понимаем значение этого изобретения даже лучше, чем ты сам. Мы будем помнить об этом, слушая, как тикают наши часы».

Когда этнографические музеи создавались учеными, их экспозиции были рассказом о жизни тех или иных на-

родов. В этом смысле они говорили об иных культурах «в третьем лице». Сегодня эта коммуникационная концепция изменяется. В середине 1990-х гг. в Американском музее естественной истории в Вашингтоне была проведена реконструкция всех разделов, посвященных жизни американских индейцев. При этом главный принцип состоял в том, что авторами экспозиции, наряду с этнографами, становились представители тех племен, о которых шла речь. Таким образом было обеспечено присутствие принципиально разных «взглядов» на один и тот же экспозиционный материал. Чистым примером этнографического музея, где аборигенная культура говорит «от первого лица», может служить российский музей, созданный в начале 1990-х гг. Юрием Вэллой в поселке Варьеган Ханты-Мансийского автономного округа. Этот музей, который показывают редким гостям поселка, одновременно служит и местом общения местных жителей между собой. В нем также есть священное место, где ханты и ненцы общаются с духами предков.

В музее «Дом Будденброков» в Любеке (Германия), посвященном творчеству Томаса Манна и других членов семьи Маннов, экспозиция устроена таким образом, что посетитель общается в равной мере и с автором, и с его героями (этот дом, принадлежавший деду Томаса Манна, описан в романе «Будденброки»). Одна из комнат дома воспроизводит финальную сцену «Будденброков», когда семья покидает родовое гнездо: вещи уже наполовину упакованы, но все они узнаваемы благодаря тексту романа. Старшие школьники устраивают здесь чтения вслух по ролям и небольшие театрализованные представления. Но и этого мало: благодаря остроумному решению экспозиции посетитель имеет возможность «подглядывать» за работой исследователей, обнаруживая, в частности, недавно открытые и «случайно оставленные» сенсационные архивные документы.

В естественно-научных музеях, хотя их создатели не всегда отдают себе в этом отчет, реальными «героями» экспозиции являются не чучела убитых животных, а ученые-естествоиспытатели. Именно с ними общается посетитель, ибо главная задача таких музеев — не показать картины живой природы, а донести до посетителей научные концепции, которые были придуманы человеком. Но вот в испанском музее «Космо Кайша», открывшемся в 2001 г. в Мадриде, посетитель может с помощью специальных оптических приспособлений увидеть мир глазами разных животных, птиц и даже... пчелы. Это настоящая коммуникационная революция в мире естественно-научных музеев: ведь здесь посе-

титель «обменивается точками зрения» с другими живыми существами.

Как видно из этих примеров, сознательное отношение к структурам музейной коммуникации приводит к неожиданным и весьма эффективным решениям, которые идут вразрез с издавна укоренившимися в музеях стереотипами и открывают новые горизонты в развитии музейного дела.

Важным фактором развития становится также внимание к коммуникационным просчетам и неудачам, имеющим место в музеях. Диалогическая структура коммуникации обеспечивает бóльшую открытость музейного работника, его чуткость по отношению к реакциям посетителей. Благодаря этому современный музей может постоянно корректировать структуру и средства коммуникации, стремясь сбалансировать различные типы восприятия.

Одновременно получает развитие язык музейной коммуникации: появляются новые оттенки и модальности, неизвестные в истории музейного дела. При этом понятийный аппарат теории музейной коммуникации служит инструментом творческой музееведческой рефлексии, задает надежные координаты для институциональных и профессиональных нововведений, для позитивной реформы музейной сферы в целом.

Литература

Гнедовский М. Б., Дукельский В. Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музейное дело: Сб. науч. тр. Музея Революции. Вып. 21. Музей — культура — общество. М., 1992.

Гнедовский М. Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика. М., 1986. (Сер.: Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация. Вып. 1 / ГБЛ; НИО «Информкультура».) 40 с.

Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. М.: Классика-XXI, 2003. (Сер.: Культурные стратегии / Институт культурной политики.)

В последние десятилетия во всем мире, в том числе и в России, заметно меняются представления о том, что такое сфера культуры, какова роль культурного наследия в обществе, какие принципы управления становятся ведущими в деятельности современных музеев.

Долгое время культура рассматривалась как сфера, с экономической точки зрения затратная. Доминировала концепция о «самоценности» культуры: ее надо поддерживать и сохранять, в силу того что она сама по себе является ценностью¹. Финансовая основа деятельности музеев и галерей формировалась главным образом за счет бюджетных средств или устойчивой финансовой поддержки со стороны «ведомств-патронов». Музеи имели дело с «высоким» и «вечным» и занимались тем, что «приобщали» к культуре все большее и большее число людей. К какой именно культуре их «приобщали», казалось уже не столь важным по сравнению с успешной реализацией самой идеи «просветительства». Традиционно считалось, что менеджмент музеев — нечто принципиально отличное от менеджмента бизнес-организаций, а потому главное — защитить высокую культуру от жестких реальностей рынка.

Однако бюджетная и спонсорская поддержка музеев и галерей сокращалась год от года (и это происходило не только в России, но и во всем мире). Более того, все финансовые доноры (в лице государственных и мест-

¹ В России данная концепция стала доминировать уже в постсоветский период. Более ранняя советская доктрина рассматривала культуру как часть государственной идеологической системы, направленной на формирование «гармонически развитой личности». Соответственно музеи поддерживались государством как «учреждения идеологического фронта».

ных органов власти, благотворительных фондов, спонсоров и частных лиц) стали оказывать поддержку музеям в зависимости от эффективности и общественной значимости результатов их деятельности. Это дало достаточно мощный толчок для пересмотра места и роли в обществе культурного наследия, управленческих технологий, применяемых музеями, способов их работы с разными аудиториями и привлечения к себе общественного внимания. С 1980-х гг. широко обсуждаются вопросы «Почему культура важна для общества в целом и конкретных местных сообществ в частности?», «Чем культура может быть полезна для экономики и социального развития?», «Какой вклад может внести культурное наследие в развитие городов и территорий?». Культурное наследие фактически стало рассматриваться как ресурс и инструмент для достижения «внешних» по отношению к культуре социально-экономических целей. Такое изменение отношения к культуре вообще и культурному наследию в частности во многом следует рассматривать как отклик на все более отчетливо заявляющие о себе глобальные тенденции общественного развития.

В развитых странах происходит переход к новому типу социально-экономических отношений, соответствующих так называемому *постиндустриальному обществу*. Основной сферой занятости и источником дохода становится не только и не столько промышленность, сколько сфера услуг. В качестве модели общества возникает коммуникационная модель «взаимного обмена услугами». Сверхдинамично развиваются гуманитарные отрасли — наука и технологии, образование и культура, туризм, здравоохранение и экология, благодаря чему формируется современный экспортный потенциал развитых стран.

Таким образом, в контексте современных тенденций культура становится ресурсом и действующим агентом развития, источником нового мышления. Культурное наследие и актуальная культура формируют специфику места, изменяют имидж территории, привлекают гостей и туристов. Переход к позиции сотрудничества и кооперации музеев с другими субъектами позволяет улучшать городскую среду, развивать туризм, привлекать инвестиции и тем самым инициировать создание новых рабочих мест, решение социально-экономических проблем и конфликтных ситуаций. Например, музей Гуггенхайма в Бильбао превратил столицу басков в мировой культурный центр, который ежегодно посещают миллионы туристов.

В постиндустриальном обществе развитие сферы, вбирающей в себя культурное наследие, стало *стратегическим приоритетом* в экономиках развитых стран, а сама эта сфера превратилось в *мощную индустрию культурных услуг*. Ярким примером, подтверждающим эту мысль, является Музейный квартал в Вене. Успех деятельности музеев в индустрии культуры зависит от возврата вложенных средств через реализацию продукции — товаров или услуг. Следовательно, ориентация «на потребителя», формирование и удовлетворение спроса становятся, с одной стороны, приоритетными направлениями, а с другой — конечным результатом деятельности организаций культуры вообще и музеев в частности.

По сути, *маркетинг и есть управленческая деятельность, направленная на согласование спроса и предложения в условиях конкуренции*. Таким образом, как философия или идеология бизнеса маркетинг занял место ведущей концепции и в индустрии культуры. Постепенно все большее число музеев стало адаптировать маркетинговые стратегии и применять их в своей работе. Музейные работники поняли, что поддержка их деятельности зависит от того, насколько последняя востребована обществом, привлекательна для разных аудиторий, социально значима. Поначалу музеи привлекали внешних экспертов и консультантов по маркетингу, что привело к изменению их управленческих стратегий и ориентиров развития. Затем они стали создавать собственные отделы по развитию, маркетингу и связям с общественностью внутри своих организаций для осуществления постоянного мониторинга.

Таким образом, успешность применения маркетинга для реализации некоммерческих проектов привела к бурному развитию так называемого *социального маркетинга*. Наблюдаемый во многих странах бум социального маркетинга можно считать одной из основных тенденций современного культурного менеджмента.

Музейный маркетинг — это удовлетворение и формирование спроса в так называемом пространстве «свободного времени», или пространстве досуга. В концепциях постиндустриального общества сфере досуга как важнейшей социальной подсистеме отводится особая роль. Большинство западных исследователей характеризуют сферу досуга как самодовлеющую ценность. Широко обсуждается концепция «*революции избираемого времени*», согласно которой в постиндустриальном обществе должен измениться характер использования и рабочего, и свободного времени: задача состоит в том, чтобы распространить на все социальное время

принципы избирательности и свободы использования. Тем не менее общая тенденция состоит в том, что именно досуг рассматривается как пространство развития и творческой самореализации личности.

В этом контексте изменяется отношение к роли и функциям музеев: из «сокровищниц искусства или истории» они превращаются в *культурные центры*, ориентированные на *интерактивную коммуникацию*. «Просветительская» модель музейной деятельности сменяется так называемой «гедонистической» концепцией, согласно которой культура должна доставлять удовольствие, развлекать, успокаивать. В современном мире люди испытывают постоянные стрессы, они перегружены на работе, устают от бытовых проблем, поэтому музеи должны дать им возможность отдохнуть в тиши музейных залов, отвлечься от проблем, узнать что-то новое и интересное и даже обучать их играючи. Общение с прекрасным должно радовать людей, давать им позитивные эмоциональные переживания и новые впечатления. Главное в досуге — раскрепощение творческой энергии, поскольку никто не хочет быть в пассивной роли просвещаемого.

Известные западные социологи Т. Адорно, Х. Ганс, П. Бурдьё изучали художественные вкусы и культурные предпочтения разных социальных групп, размышляли о дистанции между «высокой» и «популярной» культурой. Результаты множества теоретических и прикладных исследований позволяют выявить тенденции в изменении социальной мотивации и потребительского поведения в сфере культуры. Фактически они служат основанием для того, чтобы говорить о формировании аудитории «нового типа»: ее интересы фокусируются на пересечении границ указанных областей. Так называемые «новые культурные потребители» (the new culture consumers) отдают свои предпочтения как популярной, так и высокой, как этнической, так и общемировой, как традиционной, так и современной культуре только в том случае, если она доставляет им удовольствие. В один из вечеров они слушают классическую оперу, а в следующий идут на рок-концерт или лазерное шоу. Во время отпуска они посещают традиционные музеи и выставки современных художников, популярные эстрадные представления и местные фольклорные праздники. Граница между «элитарной» и «массовой» культурами размывается. Современный «культурный ресурс» очень динамичен, и то, что еще вчера казалось радикальным новаторством, сегодня уже становится классикой.

Таким образом, на рубеже тысячелетий возрос темп обновления, усилилось стремление людей к новизне и раз-

нообразию. Меняются интересы, а отсюда возникает тенденция к дроблению рынков, сокращению срока жизни товаров и продолжительности пользования теми или иными услугами. В такой ситуации успешность маркетинговых стратегий по согласованию спроса и предложения определяется точностью сегментации аудиторий, возможностью корректировать предложение под быстро меняющийся спрос и удерживать интерес за счет интенсивной коммуникации.

Наконец, характерной чертой постиндустриального общества является переход от реальной экономики к так называемой экономике «символов», основным продуктом которой становится бренд. По определению И. Крылова, *брендинг — это метод завоевания и удержания рынка путем создания в сознании потребителей образа «фирменного» товара*. Следовательно, бренд — это символ доверия аудитории к качеству, гарантия «подлинности» культурного продукта. Доля символического компонента в цене товаров и услуг в сфере культуры и искусства в условиях постиндустриального общества неуклонно возрастает.

Таким образом, рынки культуры призваны стимулировать производство и обеспечивать потребление «символов» и «ценностей», удовлетворяющих нематериальные потребности широких слоев населения. Работа на рынке «символов» — это работа не с товарами и услугами, а с социально-психологическими мотивами, желаниями, ценностями и предрассудками людей в ситуациях, когда потребление материальных вещей отражает нематериальные социальные потребности.

Итак, роль музеев в современном обществе радикально меняется. Музеи и галереи активно развиваются, в том числе за счет применения маркетинговых стратегий. Однако, с одной стороны, социальный маркетинг «вбирает» в себя достижения маркетинговых концепций и технологий бизнес-сектора; с другой стороны, собственные подходы и стратегии, опирающиеся на специфику некоммерческих организаций культуры, адаптируются к современным условиям и динамично развиваются.

Одна из наиболее популярных концепций маркетинга, предложенная в начале 80-х гг. Мак-Карти, кратко формулируется в терминах, составляющих так называемые «four Ps»: «Product (продукт) — Price (цена) — Place (место) — Promotion (продвижение)», где:

■ продукция — это планирование товарного ассортимента;

- *цена* — формирование ценовой политики;
- *место* — определение рынков сбыта и «географии продаж»;
- *содействие продвижению* — разработка стратегий и способов продвижения товаров и услуг на различных рынках.

Однако для музеев данная концепция модифицируется в концепцию «опе Р». Это происходит по следующим причинам. В рамках маркетингового подхода музеи прежде всего формулируют свою социальную миссию², которая во многом и определяет их продукт, поскольку возможности существенного изменения продукта в интересах потребителей без перепрофилирования деятельности у музеев достаточно ограничены. Во всех странах музеи получают бюджетную финансовую поддержку, поэтому цены на их услуги, как правило, регулируются государством и не могут изменяться в широком диапазоне в зависимости от спроса. Большинство музеев «привязано» к месту. Специфика музейного предложения состоит в том, что не продукт доставляется потребителю, а, наоборот, потребитель должен прийти в музей. «Перемещаться» в пространстве, например, в виде выставок, может только очень небольшая часть музейного предложения. Таким образом, именно продвижение, т. е. последнее «Р» в концепции Мак-Карти, становится единственным и главным фокусом музейных маркетинговых стратегий.

В отличие от традиционной концепции четырех «Р» в социальном маркетинге разработана и применяется концепция четырех дополнительных «Р»: «People — Packing — Programming — Partnership».

Первый ее элемент — «люди» — включает как профессионализм специалистов, представляющий собой составную часть музейного «продукта», так и значение имиджа музея, формирующего эмоциональный настрой потребителей.

² Миссия определяет основную цель существования музея в широком общественном контексте. Как правило, музеи начинают свою деятельность с определения миссии, устанавливаемой ее учредителем. Однако со временем миссия «затирается», музей развивает новые виды деятельности, выходит на новые рынки, сотрудники забывают четкую формулировку миссии. Исходя из этого, миссия музея время от времени должна пересматриваться и корректироваться в соответствии с изменившейся ситуацией. На основании миссии музей формулирует основные принципы деятельности, которые отражают как его позицию во внешней среде, так и внутреннюю организацию. О миссии см. разд. IV, гл. 1.

«Packing — Programming» (комплектование и программирование) образуют два взаимосвязанных элемента, обеспечивающих комплекс услуг, ориентированных на определенную группу посетителей и удовлетворение потребностей именно данной аудитории в определенных компонентах специально сформированных культурных программ музея.

«Partnership» (партнерство) является необходимым элементом, подчеркивающим взаимозависимость и взаимодополнительность организаций в сфере культуры. Потребности посетителей считаются удовлетворенными только в том случае, когда складывается общее благоприятное впечатление от посещения музея, в том числе музейного кафе или музейного магазина, от информационного обслуживания или дополнительных культурных программ. Только хорошо организованные совместные действия и контролируемые отношения между партнерами обеспечивают как удовлетворенность потребителей, так и стабильность доходов.

В последнее время стратегии социального партнерства широко используются для установления постоянных отношений между музеем и его аудиторией. Одним из признаков эффективности деятельности современного музея является принцип формирования активного отношения к внешней среде. Успешные стратегии социального маркетинга используют преимущества так называемого «открытого окна для возможностей». Во всем мире все больше распространяется система «членства», основанная на участии и поддержке деятельности музеев и галерей со стороны физических и юридических лиц. Традиционными формами такой системы «членства» являются «Клуб друзей», «Посольские кружки» (отделения «Клуба друзей» в других странах), попечительские советы, деятельность которых направлена на установление доверительных, клубных отношений музея с аудиториями.

Создание «Клуба друзей» позволяет решать несколько задач:

- активно формировать среду, поддерживающую политику музея;
- вступать в организованные клубные отношения с различными структурами — региональными и городскими властями, крупными предприятиями, предпринимательскими структурами, международными партнерами, представителями СМИ, фондами, общественными организациями и т. д.;
- обеспечивать стабильную основу фандрейзинга;

- снижать агрессивность и конкурентность внешней среды;
- поддерживать благоприятный социальный климат внутри коллектива, способствовать раскрепощению творческой инициативы и перемене социальных ролей в рамках клубного общения.

Следует отметить, что формирование клубной атмосферы, установление доверительных отношений с партнерами органично для музеев; все это соответствует культурным нормам, традициям, а также социальной значимости культурных инициатив музея. Кроме того, создание «Клуба друзей» позволяет превратить культурные традиции, потенциал доверия и дружеских отношений в систематический ресурс развития музея или галереи. Через «Клуб друзей» привлекаются в том числе материальные и финансовые ресурсы, что обеспечивает дополнительный стабильный источник поддержки музейных проектов. Таким образом, «Клуб друзей» выступает как субъект активного отношения музеев к внешней среде и становится инструментом стратегического социального маркетинга.

К настоящему моменту в мире сложилась мощная финансовая инфраструктура культурного процесса, на базе которой развивается система *фандрейзинга*, которую можно рассматривать как технологию социального маркетинга, направленную на согласование общественного спроса и предложения. Преимущество фандрейзинговой системы состоит не только в обеспечении целого комплекса услуг, стимулирующих и поддерживающих жизнедеятельность музеев. Ее преимущество — в возможности консолидации мировых ресурсов и расходовании их в соответствии с потребностями культурной системы, в ориентации на поддержку инноваций в области развития культурных технологий и обеспечение доступа к культурному наследию для всех заинтересованных участников культурного процесса. Таким образом, технологии социального маркетинга способствуют формированию *устойчивой системы партнерства* и тем самым меняют характер конкуренции.

Особенности социального маркетинга состоят в том, что привлечение ресурсов для воспроизводства деятельности и развития музеев и галерей осуществляется в двух формах:

- *прямой* — за счет продажи потребителям своей продукции — товаров и услуг;
- *опосредованной* — за счет привлечения ресурсов (бюджетных средств, грантов благотворительных

фондов, спонсорской поддержки и частных пожертвований) извне для реализации социально востребованных культурных проектов и программ, направленных на удовлетворение общественно значимых потребностей.

Во всем мире доля доходов музеев и галерей от продажи билетов, товаров и услуг потребителям, как правило, невелика и составляет не более 15–25 % их бюджета. Тем не менее *маркетинговая ориентация «на потребителя» является ведущей для современных музеев*. Привлекательность предложений, обращенных к потребителям, интерес к экспозициям со стороны различных социальных групп дают музеям возможность «конвертировать» социальную востребованность в финансовые ресурсы, полученные от других экономических субъектов. Таким образом, «прямая» и «опосредованная» формы социального маркетинга тесно взаимосвязаны: чем выше популярность музея, социальная значимость его миссии, общественная привлекательность музейных программ и проектов, тем больше возможностей привлекать деньги из внешних источников. Зависимость в данном случае прямо пропорциональная. Образно говоря, в отличие от системы маркетинга в бизнес-секторе, где потребитель и платательщик — «одно лицо» и где клиенты и деньги слиты воедино, в социальном маркетинге потребители и финансовые ресурсы разъединены, но взаимосвязаны: доступ к деньгам открывается через завоевание общественного интереса и признания.

Исходя из этого, музейный маркетинг всегда включает два стратегических направления:

- презентацию и продвижение музея и его деятельности;
- презентацию и продвижение конкретных товаров или услуг, предлагаемых музеем.

В соответствии с методами социального маркетинга, во главу угла ставится *стиль жизни*; отражая то положение, которое сложилось в современном обществе, когда идентификация человека происходит на основе потребления схожих товаров и услуг и одинакового проведения досуга, что является решающим фактором в причислении индивидов к определенному социальному слою. Стратегии музейного маркетинга опираются на то воздействие, которое оказывают на поведение людей механизмы групповой идентификации. Принцип построения социальной иерархии сводится к тому, что приобретение определенного рода вещей является

подтверждением групповой принадлежности. Уклонение же индивида от стиля жизни определенного круга или невозможность для него приобретения вещей, являющихся атрибутом данного социального слоя, приводят к его фактическому отторжению от последнего. Таким образом, основанием групповой идентификации становится потребление сходных товаров и услуг и способов проведения досуга; люди приобретают товары и услуги, чтобы не утратить групповую идентификацию.

Современные технологии музейного маркетинга придают товарам и услугам социальное значение. Материальные вещи, в которых нуждаются люди, представляют другие — нематериальные: намерения, желания, потребности. Спрос на товары и услуги, предлагаемые музеями, самым непосредственным образом связан с социально-психологическими мотивами, его вызывающими. Экономические эффекты, оказывающие влияние на величину спроса, опираются на модели социального поведения, а именно:

- присоединиться к большинству,
- «не отстать от жизни»,
- соответствовать стилю жизни определенной социальной группы,
- быть модным,
- выделяться из толпы,
- подчеркивать исключительность, отличаться от других.

Проявление указанных мотивов социального поведения приводит к возрастанию или падению спроса, что может быть оценено количественно, составляет нерациональный компонент экономического поведения и выражается в так называемых социальных эффектах.

- Под эффектом «присоединения к большинству» подразумевается та величина, на которую возрастет спрос на товар или услугу из-за того, что другие люди тоже покупают тот же самый продукт; на этом эффекте основан музейный маркетинг модных культурных товаров и услуг.
- Под эффектом «сноба» подразумевается та величина, на которую упадет спрос из-за того, что другие тоже потребляют данный продукт, на этом эффекте строятся стратегии музейного маркетинга эксклюзивных товаров и услуг.

■ Под эффектом Веблена подразумевается то, насколько возрастет спрос из-за того, что с увеличением цены на продукт потребление данной услуги или товара станет «демонстративной праздностью»; на этот эффект опирается музейный маркетинг досугового времяпрепровождения и предметов роскоши.

Итак, товары и услуги сферы культуры в целом, в том числе предлагаемые музеями и галереями, предназначены для удовлетворения потребностей, названных, согласно распространенной концепции «иерархии потреб-

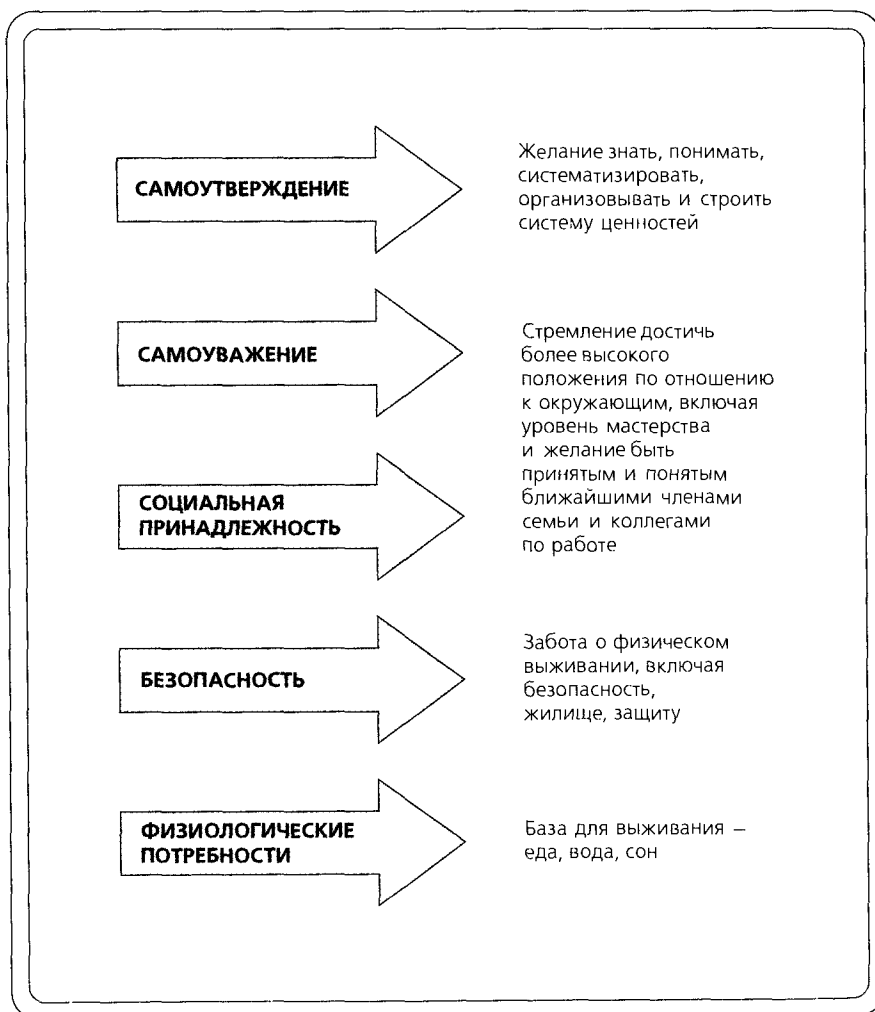


Рис. 2

Схема иерархии потребностей А. Маслоу

ностей» А. Маслоу, потребностями «высокого порядка»: в самоутверждении, самоуважении, социальной принадлежности (см. рис. 2). В сфере досуга люди потребляют не столько товары и услуги сами по себе, сколько их символические значения. В современном обществе усиливается влияние мотивов социального поведения на спрос, значительно смещаются потребительские акценты, конкретные музейные услуги превращаются в символические компоненты целостного жизненного стиля.

В маркетинге «спрос» измеряется через определение и классификацию рынков. Рынок — это совокупность всех покупателей определенного вида товара или услуги, как реально существующих, так и потенциальных. Объем рынка зависит от количества потребителей, которые в состоянии отреагировать на то или иное его предложение.

Потенциальные потребители обладают тремя основными характеристиками:

- заинтересованностью,
- уровнем дохода,
- возможностью доступа.

Минимальный уровень сбыта, который наблюдается при полном отсутствии расходов на маркетинг, называют *рыночным минимумом*. Увеличение расходов на маркетинг приводит к увеличению уровня спроса. Верхний предел рыночного спроса называют *потенциалом рынка*. Промежуток между рыночным минимумом и потенциалом рынка отражает общую чувствительность спроса по отношению к маркетинговым усилиям.

Спрос на музейные товары и услуги разделяют на *потенциальный* и *актуальный*. Объем потенциального спроса оценивается количеством людей, которые проявляют интерес к культуре. Актуальный спрос определяется количеством реальных посетителей музеев и покупателей их продукции в данное время. Количественная разница между потенциальным и актуальным спросом — предмет усилий музейных маркетологов.

Базовая схема классификации спроса, как правило, разбивает потребителей на четыре основные группы:

- тех, кто не знает о предлагаемых товарах и услугах и поэтому не потребляет их;
- тех, кто знает о них, но не потребляет;
- тех, кто знает и потребляет;
- тех, кто знает, но потребляет конкурентные товары и услуги (см. рис. 3).

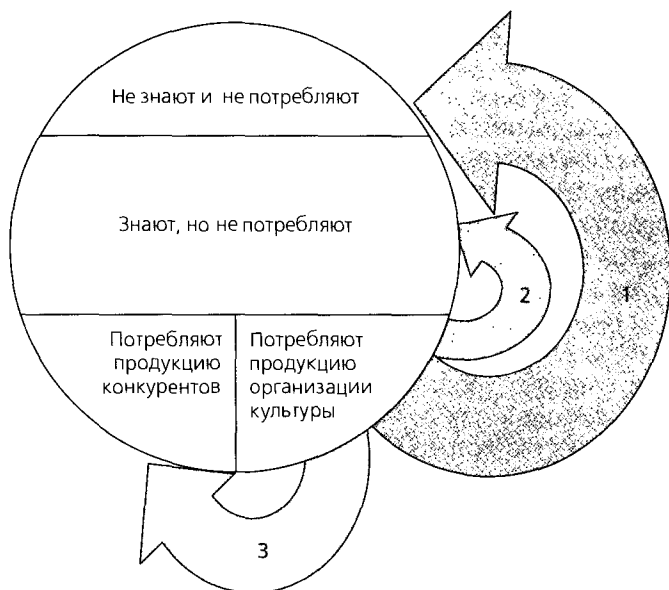


Рис. 3

Классификация аудиторий и типы маркетинговых стратегий:

- 1 – завоевательные стратегии;
- 2 – стимулирующие стратегии;
- 3 – корпоративные стратегии

Экспертные наблюдения показывают, что *недоиспользование потенциала рынков музейного предложения в России вызвано значительным разрывом между потенциальным и актуальным спросом*. Иными словами, велика доля тех, кто не знают о предлагаемом музейном продукте, а потому и не становятся потребителями. Таким образом, сегодня в музейном маркетинге необходимо развивать прежде всего «завоевательные» маркетинговые стратегии, направленные на информирование потенциальной аудитории и рекламу музейного предложения.

По отношению к тем, кто знают, но не потребляют, целесообразно применять «стимулирующие» маркетинговые стратегии, ориентированные на повышение привлекательности музейного предложения. Главное здесь – развеять различного рода предубеждения, связанные с устойчивыми представлениями об «устаревшем», «скучном» и «несовременном» предложении многих музеев.

Расширение актуального спроса за счет тех, кто потребляют конкурентные товары и услуги, осуществляется с помощью «корпоративных» маркетинговых стратегий, которые направлены на формирование совместных проектов и

программ, а также на создание вместе с организациями, предлагающими конкурирующие товары и услуги в сфере досуга, некоего совместного продукта. Практика показывает, что часто конкуренция здесь оказывается искусственной и что существуют огромные возможности для объединения усилий, сотрудничества и совместных действий.

Современные технологии существенно расширили музейное предложение. Информационные и коммуникационные ресурсы Интернета в плане накопления информации, презентации своей деятельности (в том числе и при помощи разнообразных энциклопедий, справочников, каталогов, афиш, анонсов новых услуг и т. п.) перед предельно широкой аудиторией, организации интерактивного общения любых профессиональных групп и аудиторий друг с другом поистине безграничны. Принципиально важной является возможность формирования индивидуального или группового музейного предложения для аудиторий любой степени заинтересованности. Более того, потребители, по существу, имеют возможность сами удовлетворять потребность в информации, развивать свой интерес и создавать «музейный продукт для себя».

Виртуальные стратегии маркетинговых коммуникаций — «все в одном» — дают безграничные возможности для разветвления собственно музейного предложения на множество «ручейков» (или «щупальцев»), направленных на различные потребительские рынки. Глобальной аудитории предлагается широкий спектр «легенд и мифов», воплощенных в сувенирах и репликах к музейным коллекциям — от ювелирных изделий, выполненных «по образцам», до маек и кепок, чашек и подставок, игр и игрушек, кондитерских изделий и напитков и тому подобных предметов, украшенных соответствующей символикой. Широко эксплуатируется страсть к коллекционированию, проявляемая как детьми, так и взрослыми. Кардинально увеличивается разнообразие предложения на рынках «интеллектуальных» продуктов, прежде всего за счет различных видов современных «электронных» публикаций и интерактивных продаж в виртуальных магазинах, аукционах, ярмарках и выставках.

Большинство потребительских рынков (в том числе культуры и искусства) на современном этапе близки к насыщению или перенасыщены, а пространство «свободного времени» (или досуга) — ограничено, однако современные технологии социального маркетинга существенно раздвигают его границы. Завоевание и удержание рынков становится под силу только *корпоративному субъекту*. Таким образом, эф-

эффективные маркетинговые стратегии в постиндустриальном обществе — это формирование *корпоративного предложения*: межмузейное сотрудничество, совместные программы с другими организациями и учреждениями культуры, партнерские проекты.

Взаимодополнительность — базовый принцип доходности организаций, работающих в сфере досуга. Экономическая эффективность технологий социального маркетинга опирается на эффект «комплементарности». Основу предлагаемого продукта составляют *товары-комплементы*, т. е. взаимодополняющие товары и услуги, провоцирующие комплексное потребление наборов товаров и услуг в определенных пропорциях. Технологии социального маркетинга принципиально расширяют возможности формирования «комплементарного» продукта: музей + туризм; музей + образование; музей + научные исследования; музей + культурные программы бизнес-сектора; музей + индустрия развлечений; музей + фестивали, культурные и спортивные события и т. д. Возможности взаимного продвижения и рекламы совместных продуктов в открытом информационном пространстве позволяют осваивать и создавать новые перспективные рынки. Эффективность музейного маркетинга достигается за счет формирования коммуникационной среды в реальном и виртуальном мирах и опирается на развитую систему делового партнерства. В результате формируются *саморасширяющиеся системы деятельности*, в рамках которых создаются условия для воспроизводства и развития каждого из партнеров.

В постиндустриальном обществе именно *сфера досуга* становится пространством, где реализуется базовая потребность человека — *потребность в общении*. Современные информационные и коммуникационные технологии беспрецедентно расширяют возможности общения: на наших глазах формируется глобальный виртуальный форум. Интернет создает возможность для межпрофессионального общения и общения музейных аудиторий между собой не только в «стенах музея», но и в глобальном виртуальном пространстве, разрушая тем самым социальные, возрастные, национальные и культурные границы, превращая «недостигаемое» в «доступное». Таким образом, интерактивные возможности современных информационных и коммуникационных технологий принципиально изменяют величину и характер спроса на музейное предложение.

В настоящее время в России наибольшие трудности вызывают разработка и реализация *коммуникативной политики* музеев, основанной на использовании прямых и

обратных связей с аудиторией. Ключевая задача — с одной стороны, преодоление своего рода *«барьера недоверия»* к музейному предложению, что обусловлено присутствием в сознании людей ложных стереотипных представлений о музеях, а с другой — преодоление *«барьера непонимания»*, сложившегося у сотрудников музеев из-за неадекватной оценки аудитории, которая основана только на собственных представлениях. Тем не менее исследования, проведенные в ряде европейских стран, показывают, что у музейных сотрудников существуют устойчивые мифы и завышенные оценочные представления об аудитории.

Так, например, музейные сотрудники считают, что:

- аудитория гомогенна;
- аудитория думает о себе, как о любителях искусства;
- аудитория динамична и активна в выборе искусств;
- аудитория образованна и сведуща в искусстве;
- аудитория уверена в своих знаниях, хорошо ориентируется в музее и в искусстве;
- аудитория разделяет ценности, признаваемые музеем, и т. д.

Однако все эти представления оказались неверными, поскольку мотивы интереса аудитории носят иной характер. В большинстве случаев люди приходят в музеи, чтобы:

- привести детей или друзей;
- провести время с другом или подругой;
- отдохнуть в тиши музея;
- «подняться над обыденностью»

или потому, что:

- им нравятся здание, атмосфера, пространство музея;
- им интересны коллекция или выставка;
- они — туристы.

Причины, по которым люди не ходят в музеи и галереи, сводятся к следующим:

- люди не знают, что происходит в музеях;
- люди считают, что в музеях никто не думает о посетителях и там плохо налажено своевременное оповещение о тех или иных переменах: не предупреждая, закрывают залы на ремонт, забирают предметы из экспозиции на реставрацию, изменяют режим работы музеев и т. д.;

- люди думают, что в музеях часто неудобно устроены сервисные службы — билетные кассы, информационные бюро, киоски и музейные магазины, кафе, туалеты и т. д.;
- люди дискомфортно себя чувствуют в залах музея, потому что не разбираются в искусстве, стесняются этого и им не хочется там бывать;
- деловые люди уверены, что они слишком заняты, а поскольку в музее ничего нельзя посмотреть быстро, у них не хватает на него времени;
- люди, стесненные в средствах, полагают, что музеи не для них, потому что это дорогое удовольствие;
- посетители с детьми считают, что в музеях не любят детей, что там очень строгие правила поведения и детям все время делают замечания;
- инвалиды не хотят, чтобы на них обращали излишнее внимание;
- молодые люди чувствуют себя необразованными и стесняются.

Главное, как показали исследования, заключается в том, что *заинтересованность аудитории прямо пропорциональна уверенности в себе*; люди очень нуждаются в предварительной информации, чтобы спокойно и уверенно себя чувствовать. Эффективные рекламные и пиар-стратегии являются неотъемлемым элементом музейных маркетинговых коммуникаций. В первую очередь они должны обеспечивать дифференцированную потребность в информации, развеивать различного рода предубеждения. Этому могут способствовать, например, специальные путеводители для деловых людей «Если у Вас всего 30 минут...»; программы опосредованного обучения взрослых в процессе открытых занятий с детьми (поскольку взрослые, особенно пожилые люди — бабушки и дедушки, стесняются учиться); открытые видео- и слайд-программы pop-stop во время выставок и т. д.

Для приведения в действие всего потенциала социального маркетинга с учетом специфики конкретного музея не обойтись без определения конкретных целей его деятельности и разработки соответствующих программ. Специалисты в области музейного маркетинга создают специальные методики, накапливают опыт налаживания взаимопонимания. Когда маркетинговые цели зафиксированы, они приступают к разработке программы. Цели бывают ближайшими и долгосрочными, и в каждом случае в программе отражается своя система действий по их достижению. При разработке

	Существующие товары	Новые товары
Существующие рынки	Стратегии углубления рынка	Стратегии развития товара
Новые рынки	Стратегии расширения рынка	Стратегии диверсификации

Рис. 4
Стратегии согласования спроса и предложения

программы обычно опираются на данные проводимых исследований, анализируются результаты предыдущей работы. Это позволяет вносить соответствующие изменения, что придает всей работе необходимую гибкость. Считается, что социальный маркетинг напоминает в чем-то игру в шахматы: 10 % интуиции, 25 % опыта и 65 % созидательного труда.

По сути *маркетинг* — это *управление рынками*, которое включает четыре стратегических направления:

- сохранение существующих рынков для привычного предложения — углубление рынка и интенсификация его деятельности;
- внедрение нового предложения на существующие рынки — развитие товара;
- формирование нового рынка для привычного предложения — расширение рынка;
- создание новых рынков для нового предложения — диверсификация и развитие рынка (см. рис. 4 и 5).

Процесс планирования маркетинга для музея включает получение последовательных ответов на следующие ключевые вопросы:

- «Где мы находимся сейчас?» — ситуационный и SWOT-анализ.
- «Где мы хотели бы быть?» — маркетинговые цели.

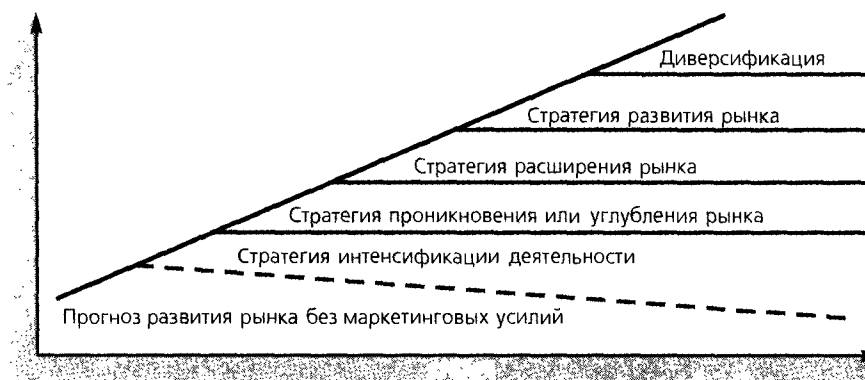


Рис. 5
Стратегии рыночного роста

- «Как мы можем достичь целей?» — стратегия и тактика.
- «Как мы будем знать, что мы их уже достигли и где находимся теперь?» — мониторинг, оценка и контроль.

Практика показывает, что добиться сохранения, а тем более улучшения положения на рынке можно только с помощью последовательного применения различных маркетинговых стратегий. Отсутствие маркетинговых усилий приводит к снижению спроса — как числа посещений, так и объемов продаж.

Маркетологи исходят из того, что товары и услуги, как бы хороши они ни были, не существуют на рынке вечно и неизменно. Все товары и услуги, предлагаемые на рынке, подлежат обновлению. Считается, что каждый товар или услуга имеют свой жизненный цикл — изменение привлекательности и объемов продаж товара или услуги на протяжении времени его существования на рынке. Характер и продолжительность жизненного цикла каждого товара или услуги имеют свои особенности и заранее неизвестны. Тем не менее в концепции «жизненного цикла товара» выделяется пять основных этапов, которые проходит любой товар или услуга в период своего существования на рынке: разработка — выведение на рынок — рост — зрелость — спад — выведение с рынка. Типичная кривая «жизненного цикла товара» имеет S-образную форму (см. рис. 6). Параметры кривой, отражающие характер и продолжительность этапов, специфичны для различных групп товаров и услуг, а главное — они зависят от интенсивности маркетинговых мероприятий.

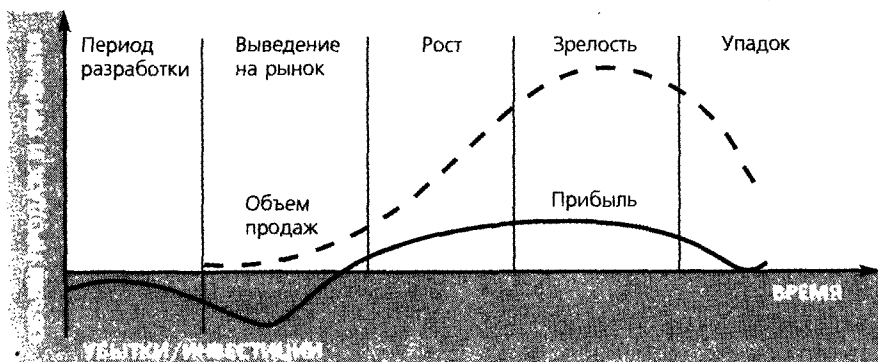


Рис. 6
Этапы и кривая «жизненного цикла» товара

Жизненный цикл товара подвержен влиянию таких факторов, как стиль, мода и увлечение. Стиль имеет цикл, характеризующийся несколькими периодами возобновления интереса (см. рис. 7). Жизненный цикл моды включает постепенный рост ее популярности и сохранение высшего уровня в течение определенного промежутка времени, а затем медленное угасание (см. рис. 8). Увлечение — стремительная мода, которая быстро появляется, активно распространяется, рано достигает своего пика и очень быстро исчезает. Увлечения имеют короткий срок жизни и залповый всплеск интереса (см. рис. 9).

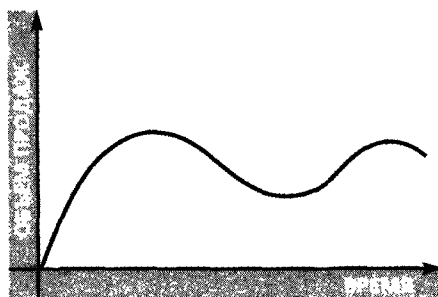


Рис. 7
Кривая «жизненного цикла» стиля

Кривые жизненных циклов стилей, моды и увлечений имеют свои особенности, которые существенно влияют на параметры кривых жизненного цикла конкретных товаров и услуг: при совпадении (или несовпадении) можно усилить (или ослабить) параметры кривых жизненных циклов товаров. Можно «попасть в волну» интереса и тем самым усилить эффекты — величину «всплеска» или продолжительность дейст-

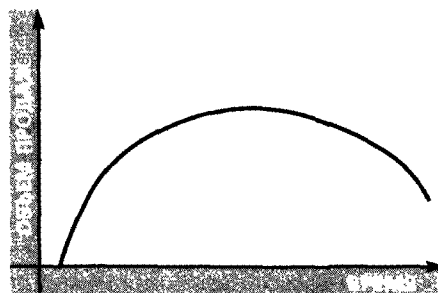


Рис. 8
Кривая «жизненного цикла» моды

вия. В современной экономической ситуации моду и увлечения часто искусственно создают с помощью специальных маркетинговых мер.

Исследования показывают, что существуют индивидуальные отличия в отношении принятия *товаров-новинок*: разные группы потребителей проявляют разную степень готовности опробовать новые товары или услуги. Этот феномен «*неравномерной*

адаптации» к восприятию нового стал особенно актуальным для музеев, которые работают с современным искусством.

В 1962 г. американский исследователь Э. Родджерс разработал модель распространения новинок в зависимости от темпа их адаптации потребителями и назвал ее «процессом диффузии инноваций». Он выделил пять категорий потребителей, различающихся скоростью восприятия и реакцией на новое предложение рынка, и определил их примерные пропорции:

- *новаторы* — менее 3 % потребителей; скорее молодые, чем пожилые, достаточно обеспеченные, хорошо образованные и уверенные в себе, склонные к рискам; они хотят быть первыми, выделяться из толпы, не хотят быть похожими на других, руководствуются внутренними мотивами в принятии решений, а не мнением окружающих;
- *ранние последователи* — 13–15 % потребителей; в основном «лидеры мнений», респектабельные, образованные и уверенные в себе, они хорошо разбираются в культуре и искусстве;
- *раннее и позднее большинство* — основная масса потребителей, которые руководствуются в поведении скорее мнением окружающих, преимущественно представители «среднего класса». Позднее большинство составляют люди пожилого возраста, ориентированные на традиционные ценности, они достаточно скептически относятся к новинкам и воспринимают их только после того, как они опробованы и приняты большинством;
- *отстающие* — около 15 % потребителей; они в принципе не любят новизны и изменений, принимают

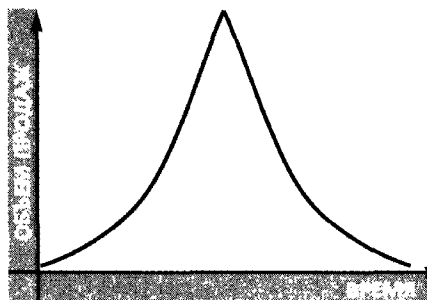


Рис. 9
Кривая «жизненного цикла» увлечения

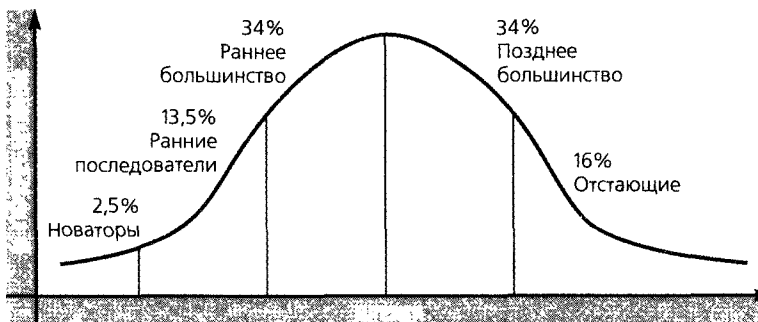


Рис. 10
Процесс диффузии инноваций

новинки только после того, как те станут привычными, войдут в традицию и фактически перестанут быть инновацией (см. рис. 10).

Хотя темп принятия новинок зависит от свойств и качеств самого товара или услуги, выделяют несколько характеристик, которые оказывают влияние на скорость распространения новых товаров или услуг:

- *сравнительное преимущество* — чем больше преимуществ у нового товара (услуги) по сравнению с существующим и чем яснее и очевиднее они для потребителей, тем выше темп распространения новинок;
- *совместимость* — чем выше степень соответствия нового товара (услуги) желаниям и предпочтениям потребителей, чем больше новый товар сочетается со стилем жизни, тем выше темп распространения;
- *сложность* — чем сложнее товар-новинка, чем труднее понять его суть и «приспособить» к жизни, тем медленнее он распространяется;
- *делимость* — чем больше у потребителей возможности опробовать новинку «по частям» или в ограниченных масштабах, тем быстрее они адаптируются к новому предложению;
- *возможность демонстрации* — чем больше возможностей показать новинку или рассказать о ней, наглядно продемонстрировать ее преимущества, тем быстрее и легче она распространяется.

Поведение потребителей существенно зависит от того, какой товар или услугу они собираются приобрести. Как правило, товары и услуги, предлагаемые музеем, требуют

от аудитории определенной предварительной подготовки: знаний, навыков, психологической адаптивности и мобильности и т. д.

Различают четыре основных типа потребительского поведения в зависимости от степени вовлеченности и величины различий между предлагаемыми музеями товарами, услугами или культурными программами:

- *привычное поведение* — тип поведения, когда низкая степень вовлечения и осведомленности аудитории сопровождается незначительной разницей между предлагаемыми музеем товарами или услугами;
- *поисковое поведение* — тип поведения потребителей, когда низкая степень вовлечения и осведомленности аудитории сопровождается существенной разницей между предлагаемыми музеем программами, товарами или услугами;
- *неуверенное поведение* — тип поведения, когда высокая степень вовлечения и осведомленности аудитории сопровождается малоощутимой разницей между предлагаемыми музеем программами, товарами или услугами;
- *сложное поведение* — тип поведения, когда высокая степень вовлечения и осведомленности аудитории сопровождается существенной разницей между предлагаемыми культурными программами, товарами или услугами.

Развитие маркетинговых стратегий фактически привело к переходу от *массового* к *целевому маркетингу*. Для массового маркетинга характерно использование однотипного предложения, сходных методов стимулирования и распределения без учета специфики потребностей различных групп. Насыщение большинства потребительских рынков и усиление конкуренции вызвало необходимость переориентации на *целевой маркетинг* — концентрацию усилий музейных организаций на создание специального предложения для одной или нескольких групп аудиторий, отличающихся общностью интересов или сходством характеристик.

С конца 1950-х гг. стратегия *сегментирования рынков* становится доминирующей в теории и практике целевого маркетинга. Ориентация на сегментацию рынков привела к формированию *концепции позиционирования товара*. Исходная идея, заложенная в стратегии позиционирования, заключалась в том, что различным сегментам рынка не может предлагаться один и тот же товар или услуга — нельзя

быть «всеми для всех». Необходимо сосредоточиться на особенностях товара (или услуги), предлагаемых для разных сегментов рынка, чтобы у потребителей сложилось ясное представление о позиции торговой марки или товара внутри определенной категории.

Таким образом, целевой маркетинг включает следующие блоки:

- сегментирование рынков,
- выбор целевых сегментов,
- позиционирование товара.

Стратегия сегментирования рынков направлена на выделение и определение групп потребителей (сегментов), различающихся социально-демографическими характеристиками, потребностями и интересами, а также потребительским поведением. Для каждого выделенного по тем или иным характеристикам сегмента рынка строится специальная программа маркетинговых коммуникаций.

На этом этапе музейным организациям необходимо определить:

- цели и принципы сегментации аудиторий,
- схему сегментации,
- профиль каждого из сегментов.

Выбор целевых сегментов включает оценку привлекательности выделенных рыночных сегментов по различным критериям, а также собственно выбор одного или нескольких сегментов в качестве целевых для освоения.

Критерии оценки рыночных сегментов:

- *измеримость* — возможность измерить величину рыночного сегмента, его покупательскую способность и потенциальную прибыльность;
- *доступность* — возможность охватить сегмент маркетинговыми программами и обслуживанием;
- *значимость* — возможность оценить важность сегмента исходя из соотношения «затраты на специальную маркетинговую программу — размер, однородность и прибыльность сегмента»;
- *пригодность* — возможность разработать и реализовать специализированную эффективную маркетинговую программу для данного сегмента.

Один или несколько рыночных сегментов, которые музейная организация определяет в качестве «своей» аудитории, формируют *целевой рынок*. Таким образом, *целевой*

рынок — это однородная по тем или иным характеристикам совокупность потребителей, с которыми музей планирует работать и на которых предполагает направить маркетинговые усилия.

Позиционирование товара на рынке направлено на формирование в сознании потребителей уникального и конкурентоспособного образа товара или торговой марки. Стратегия позиционирования — работа не только и не столько с предлагаемыми музейной организацией товарами или услугами, сколько с мнением потребителей через различные программы маркетинговой коммуникации.

В основе концепции позиционирования лежит предложенная в конце 1950-х гг. Р. Ривесом формула «USP» — unique selling proposition (уникальность предложения для потребителей). Суть концепции:

- каждый товар или услуга, чтобы иметь свою позицию на рынке, должен обладать какой-либо уникальной чертой или чертами;
- эта черта должна быть достаточно сильной по своей привлекательности, чтобы убедить потребителей в том, что предлагаемый продукт удовлетворит их потребности лучше, чем предложение конкурентов;
- все маркетинговые усилия должны быть направлены на то, чтобы в простой и доступной для понимания форме довести это уникальное предложение до сознания каждого потребителя.

Данная концепция применима не только к отдельному товару или услуге, но и к музейной организации в целом, ее миссии.

В программах целевого маркетинга «USP» разрабатывается для каждого рыночного сегмента в зависимости от предпочтений и характеристик, входящих в него потребителей.

Стратегии позиционирования могут опираться на различные атрибуты образа товара, торговой марки или музейной организации — характеристики продукта или выгоды потребителей; соотношение цены и качества; использование культурных символов, героев и лидеров мнений в качестве образцов для подражания; конкурентные преимущества и т. д. Определение и выбор стратегии позиционирования — творческая и сложная задача для всего музейного коллектива. Стратегию позиционирования относят к ключевым факторам успеха, которые определяют положение музея и его предложение на рынке.

В зависимости от широты охвата рынка, на который направлены маркетинговые усилия музея, различают четыре основных типа стратегий:

- недифференцированный маркетинг;
- сегментированный маркетинг, включая маркетинг рыночных ниш;
- микромаркетинг, включая маркетинг «под заказ»;
- виртуальный маркетинг, опирающийся на синергетические эффекты информационных ресурсов и возможности интерактивной коммуникации.

Под *маркетинговыми коммуникациями* понимается систематическое и комбинированное использование совокупности информационных связей — от поиска рыночной информации, выбора рыночного сегмента, каналов и способов продаж до собственно рекламы и создания положительного рыночного образа музея и его деятельности. Коммуникационные средства относятся к инструментарию стратегического маркетинга. Маркетинговые коммуникации имеют особое значение в условиях современного рынка. Только при достижении необходимого уровня коммуникативности музей может своевременно реагировать на сдвиги в рыночной ситуации, а также оказывать направленное воздействие на рынок.

Итак, все сказанное убедительно свидетельствует о том, что перспективы развития музеев в постиндустриальном обществе во многом определяются динамичным развитием и эффективным применением стратегий социального маркетинга в управлении.

Литература

- Котлер Ф. Основы маркетинга. М., 1990.
Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001.
Музей будущего: Информационный менеджмент. М., 2001.
Эндрел Дж., Блэкуэлл Р., Миниард П. Поведение потребителей. СПб.; М.; Харьков; Минск, 1999.

Глава 4

Информационные технологии в музейном деле

Существуют разные взгляды на музей. Классическое музееведение прошлого века различало в первую очередь *просветительную* и *гедонистическую* модели музея и, как следствие, видело в нем либо место получения знаний, либо рекреационную зону. Современные исследователи чаще рассматривают музей в рамках представлений о *цивилизации досуга* и видят в нем место *творческой самореализации личности*. Данная глава предлагает еще один из возможных взглядов на музейное дело: музей рассматривается в ней как *информационная система*.

4.1

Музейное дело как информационный процесс

В любом музее (даже самом традиционном, не использующем новых информационных технологий) движение информации происходит в соответствии с приведенной ниже схемой (см. рис. 11).

Фаза А. Представим себе, что в музей поступило новое произведение. Сначала оно *анализируется* или, в соответствии с музейной терминологией, проходит экспертизу. Не обязательно полную — с определением автора и точной датировки, но, как минимум, первичную, предварительную. В результате чего его определяют в соответствующий фонд (например, в отдел живописи второй половины XIX в.).

Фаза В. Далее произведение разными способами *описывается*: вносится в инвентарную книгу, фотографируется (фотосъемка в данном случае тоже представляет собой способ описания), заводится научная карточка и т. д.

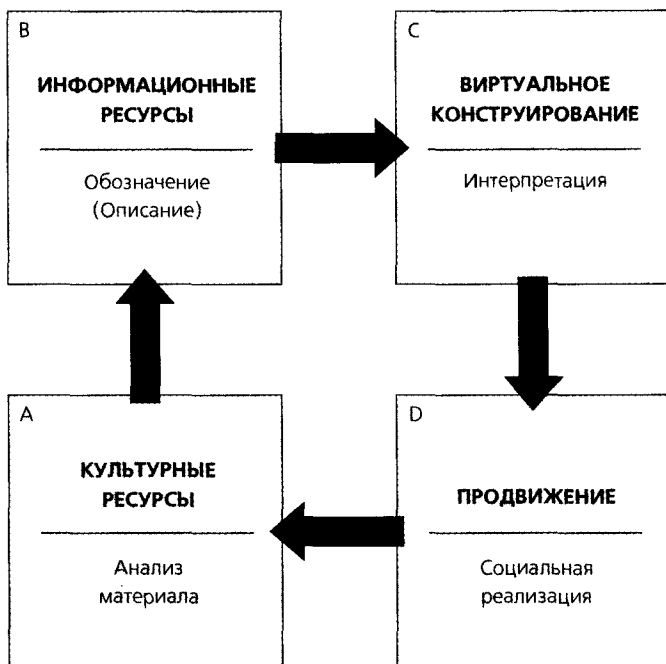


Рис. 11

Фаза С. Потом произведение может быть предъявлено в экскурсии и/или опубликовано в альбоме, путеводителе, монографии о художнике и т. д. Понятно, что в каждом случае оно будет особым образом *интерпретировано* — в диапазоне от самого популярного до глубоко научного описания.

Фаза D. На этой стадии произведение может быть включено в новые контексты. Например, плакат выставки с супрематической композицией Малевича может украсить жилой интерьер, слайд с картины Левитана «Весна. Большая вода» будет показан на уроке природоведения в школе, а фрагмент центральной части шишкинского «Утра в сосновом лесу» превратится в фантик конфеты «Мишка косолапый». Тем самым произведение *продвигается в социум*.

Хотелось бы отметить одно немаловажное обстоятельство: на фазах В, С, D работа идет не столько с предметом, сколько с разными типами его описания, с *информацией* о нем.

А что делает предмет достойным внимания музейщиков? Довольно разное. Можно выделить минимум пять категорий объектов, которые собирают и предъявляют музеи:

1. Объекты, уникальные по собственным параметрам: форме, структуре, художественным качествам (необычный по цвету минерал; картина Клода Моне).
2. Объекты, уникальные по своему историко-культурному контексту (ручка, использованная для подписания мирного соглашения; пальто Ван Гога).
3. Часто встречающиеся объекты, представляющие интерес благодаря своей типичности (чучело птицы; полотенце с вышивкой, характерной для некоторой культуры).
4. Редко встречающиеся объекты, представляющие интерес благодаря принадлежности к интересной категории (кость динозавра; олимпийская медаль).
5. Не аутентичные объекты, представление об уникальности и ценности которых создано искусственно («Колониальный Уильямсбург»; «Михайловское»).

При этом заметим, что главным инструментом преобразования всех типов объектов в *музейные предметы* является их информационная обработка, идущая по описанной выше схеме. Разница же состоит в том, что для объектов первого и второго типа более существенными оказываются фазы А и D (сертификация – удостоверение подлинности и уникальности), для объектов третьего и четвертого типа – фазы В и С (описание, включающее предмет в историко-культурный контекст, интерпретация), для объектов пятого типа – фазы С и D (интерпретация, мифотворчество).

Классическое определение музеефикации как «изъятия объектов из среды бытования с целью их предъявления и сохранения для будущих поколений» нуждается в уточнении. (Подкову, прибитую «на счастье» над порогом, нельзя считать музейным предметом.) Другими словами, музеефикация является по преимуществу *информационным процессом*. Сказанное дает нам основание рассматривать музей как информационную систему.

Как же изменяются параметры этой системы с приходом новых информационных технологий? Очевидно, что информационные технологии не изменяют природы традиционных музейных занятий (экспертизы, учета, каталогизации, популяризации), но ощутимо влияют на механизмы, действующие на переходе от одной фазы к другой, заметно влияют на процессы, обозначенные на схеме стрелками. Именно эти процессы, а также проблемы, возникающие в связи с ними, станут предметом дальнейшего разговора.

Ресурсы культурные и ресурсы информационные

Начнем с перехода $A \rightarrow B$ (Анализ \rightarrow Описание). Если в сфере анализа культурного материала возможности компьютера достаточно ограничены и главным инструментом продолжает оставаться глаз эксперта, то процесс описания музейного предмета может быть в значительной мере автоматизирован. Сегодня музеями широко используются автоматизированные системы учета и документооборота, позволяющие перепоручить машине значительную часть рутинной бумажной работы. Однако прежде чем автоматизация начнет приносить ощутимые плоды, необходим большой труд по вводу информации в компьютер.

Попутно отметим, что существует технология, позволяющая вводить информацию из старых инвентарных книг, научных картотек и т. д. в автоматическом или полуавтоматическом режиме (так называемая *ретроконверсия*), но музеи прибегают к ней сравнительно редко. Это связано с тем, что качество информации, накопленной на бумажных носителях, не вполне удовлетворяет самих ее владельцев. Записи неполны, изобилуют ошибками, содержат устаревшие сведения и т. п. При этом более точная и свежая информация содержится непосредственно в головах музейных работников, но переносится в научно-учетную документацию с большим запозданием. В этой связи процесс ввода данных с клавиатуры силами научных сотрудников рассматривается руководством музеев как содержательный (информация параллельно дополняется и уточняется).

Понятно, что подобный труд оправдан только в том случае, когда введенная информация доступна не только тому, кто ее ввел, но и всем заинтересованным лицам (как минимум, из числа сотрудников того же музея) или, говоря научным языком, когда создается информационный ресурс общего пользования. Процесс этот психологически достаточно болезнен, так как его результатом становится отделение знаний от их живого носителя.

Характерны в этом смысле наблюдения сотрудников фирмы Альт-Софт: «Когда мы впервые приезжаем в какой-нибудь музей для внедрения там АИС, то обязательно сталкиваемся с вопросом о разграничении доступа к информации. Такое разграничение информационная система обеспечивает. Например, хранителю фонда археологии не предоставляется возможность редактирования описаний живописных произведений. Но иногда в музее находится особо бдительный сотрудник, который выставляет требова-

ние, чтобы то, что он ввел в базу данных, никто не мог не только поправить, но и вообще увидеть. Разъяснительные беседы о корпоративных базах данных, разнице между информацией и тайными знаниями и т. д. обычно его сомнений не рассеивают. Оптимизм внушает то, что ни разу этот вопрос не поднимался вторично. Когда по прошествии какого-то срока мы посещаем тот же музей, то выясняется, что наш бдительный сотрудник, поработав с информационной системой, просто забыл о своих былых притязаниях».

По мере роста информационных ресурсов музея (числа описаний предметов в базе данных), расширяется сфера использования информационной системы. С достижением некоего критического объема эффективнее начинает работать функция обработки запросов — поиск по базе данных. Возможности поиска по базе данных, обработка запросов — это как раз то принципиально новое, что могут дать только современные информационные технологии. «Представим себе, — пишут разработчики системы КАМИС, — что в музей пришел некий гражданин, который интересуется конкретной темой, например, церковью, от которой давно и следа не осталось. Этот гражданин хочет написать статью, прочесть лекцию, организовать выставку. В былые, докомпьютерные времена гипотетический сотрудник музея мог только развести руками: «Да, у нас точно что-то есть. Лично я храню фотографии, их всего где-то тысяч тридцать. Искать будем?». Такой ответ нисколько не умаляет достоинств нашего хранителя, ибо человеческая память, в отличие от компьютерной, имеет свой физиологический предел. Автоматизированная информационная система с таким запросом легко справляется».

Описанный случай для АИС действительно прост. Ведь пришедший точно знает, что ищет. Куда сложнее обработка запросов иного рода: «Я ищу картину — автора не помню, названия тоже, на которой изображена маленькая девочка в одной рубашечке, стоящая на кресле и тянущаяся к кистям...» или «Какие в вашем музее есть изображения лошадей?». По таким описаниям непросто отыскать полотно К. Маковского «В мастерской художника» или «Проводы покойника» В. Перова. В обычной музейной базе данных (БД) это вряд ли возможно, но проблема имеет решение. Существует специальный стандарт Международной организации по стандартизации — ISO (The International Organization for Standardization), в рамках которого описывается не му-

зейный предмет, а его изображение³. Описание делается по принципу «Называю словами то, что вижу» и «вшивается» внутрь файла изображения. Это позволяет по запросу «головные уборы + первая половина XIX в.» найти не только реальные шляпы, хранящиеся в музейном собрании, но также изображение мужчины в боливаре на чашке из такого-то сервиза. Есть позитивный опыт интеграции описанного стандарта хранения изображений с комплексной автоматизированной музейной системой (КАМИС-2000) и последующим предъявлением в полученной БД в Интернете.

4.3

Музейные информационные системы и их производные

Возвращаясь к схеме информационной деятельности, следует отметить важность перехода от накопления информации к ее интерпретации ($B \rightarrow C$). Собственно *превращение данных в информацию и происходит в тот момент, когда их начинают для чего-то использовать*. Но интерпретация — это особое использование. Она имеет автора и адресата, а кроме того, предполагает определенную ответную реакцию адресата в виде мысли или действия. Другими словами, интерпретация преследует очень земные, утилитарные цели. Отсюда следует важный вывод: информационное обеспечение всегда ориентировано на поддержку конкретного *типа деятельности* (учетной, хранительской, экспозиционной, образовательной и т. п.), требует четко обозначенного круга адресатов.

Что касается музейной АИС как таковой, то она призвана в первую очередь решать учетно-храниТЕЛЬские задачи и ориентирована на внутреннее потребление. В этой связи проблемы интерпретации материала достаточно специфичны и лежат преимущественно в зоне унификации описаний и лингвистического обеспечения. Однако по мере роста информационного массива все более остро встает вопрос: «А нельзя ли это богатство еще как-нибудь употребить?». Первыми следствиями раздумий на эту тему стали *Интернет-каталоги и электронные экспозиции*.

Интернет-каталоги. Сначала необходимо сделать одну оговорку терминологического свойства: под «Интернет-

3 Стандарт ISO/IEC IS 10918-3 состоит из трех частей: формат изображения JTIF, стандарт краткого описания SPIF и регистрация этой информации REDOUT.

каталогами» здесь будут пониматься не все каталоги выставок, музейных собраний и отдельных коллекций, выложенные в Интернете, а только те из них, что сделаны *технологично*, т. е. путем импорта данных из учетно-хранительской БД. Таких каталогов, созданных непосредственно из музейных баз, в российском Интернете уже не один десяток. Для многих музейщиков их создание стало своего рода развлечением, интеллектуальной компьютерной игрой, от которой они получают подлинное удовольствие. Некоторые из созданных ими каталогов выделяются оригинальным дизайном и богатством технических возможностей (автопросмотр произведений и др.), другие — качеством и полнотой представленного материала. Но при всем разнообразии названные каталоги обладают одним общим свойством: это «жесткие» выборки, сделанные руками профессионалов, которые посетитель сайта может только просматривать.

Куда реже российские музеи идут на следующий шаг: открытие в Интернете всего собрания в виде БД с системой поиска и динамическим созданием выборок *по запросу пользователя*. В этом отношении мы заметно отстаем от музеев Западной Европы, США и Канады. В нашей стране первым открыл в Интернете внутреннюю базу Рыбинский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Это произошло в конце 1999 г.

Интересно проанализировать мотивы, а также основные ожидания, двигавшие музеем при выставлении базы данных в Интернете. Вот что пишут об этом создатели сайта Рыбинского музея:

- «Первое сводилось к ожиданию повышенного интереса к нам со стороны потенциальных посетителей, т. е. таким необычным образом мы реализовывали обычную задачу рекламы музея средствами Интернета.
- Второе ожидание было более ориентировано на «интересы» коллекции. Публикуя коллекцию в Интернете, мы пытались привлечь к ней внимание «узких» специалистов, глубоко занимающихся изучением различных видов предметов и коллекций, тем самым пытаясь «поставить на службу» интересам изучения нашей коллекции интеллектуальные силы «всей отечественной музейной науки».
- Третье ожидание сводилось к надежде на то, что о нас узнают те люди, которым нужны изображения

наших предметов, т. е. издатели, рекламные агентства и т. п.

Таким образом, все наши ожидания были в той или иной степени направлены на то, чтобы различными способами расширить круг людей, заинтересованных в услугах музея, и на основе этого увеличить поток средств в кассу музея.

Насколько оправдались эти ожидания? Если приводить сухие цифры статистики, то можно сделать вывод, что не оправдались совсем».

Не думаем, что погрешим против истины, если скажем, что первое ожидание было довольно наивным и не могло оправдаться. Повышения интереса потенциальных посетителей не происходит по двум причинам:

1. Музейный сайт (в отличие от путеводителя) делается не для реальных, а для *виртуальных посетителей*. В современной России люди, ходящие в музеи, и посетители музейных сайтов составляют две разные группы. Зона их пересечения не столь уж велика.
2. Рабочая база данных, где иллюстрациями снабжено менее 10 % описаний, не особенно интересна для широкой публики. Кроме того, посетитель-непрофессионал испытывает трудности в формировании запроса к БД, так как не имеет представления, что в ней искать.

Второе ожидание — желание привлечь к коллекции внимание «узких» специалистов — куда более оправдано. Другое дело, что здесь создатели Рыбинского сайта сработали на завтрашний день. Сегодня Интернет-технологии «интеллектуальными силами отечественной музейной науки» освоены еще слабо. Но обрисованная авторами перспектива вполне реалистична.

Наконец, третье ожидание, связанное с перспективой продажи изображений, утопично, пока речь идет о БД отдельно взятого музея. Оно становится более реальным при включении ресурсов музея в объединенные базы типа «Collections» или РУМИР.

Впрочем, было (не могло не быть!) у разработчиков сайта «Собрание Рыбинского музея-заповедника» еще одно ожидание, о котором они — по скромности или иной причине — умолчали в цитированной выше статье. И это ожидание оправдалось в полной мере. Речь идет об использовании сайта как инструмента пиар-продвижения организации. Рыбинский музей нашел и, главное, публично предъявил направление деятельности в рамках российского

музейного дела, в котором он является объективным лидером. Попробуйте разыскать аспект, в котором районный музей *превосходит* Эрмитаж и Третьяковскую галерею! Это не так просто. А у рыбинцев получилось. И результаты не замедлили сказаться: не каждому районному музею устраивают презентацию в Московском Кремле, не о каждом пишут в научных статьях и учебниках... За Рыбинским музеем потянулись другие, и прямым следствием этого стало появление в Интернете сводных музейных баз данных. Полученный новый тип информационного ресурса хотелось бы назвать объединенным электронным каталогом, но это противоречит существующей научной традиции, в соответствии с которой *каталогом* именуют полный список объектов, временно или постоянно находящихся в одном месте (выставка, музейное собрание, территория и т. п.).

В этом смысле у существующих открытых БД разная судьба. Как бы ни развивался дальше сайт «Из собраний музеев России», более известный в профессиональных кругах под своим доменным именем Collections, он никогда не станет каталогом, так как ставит своей задачей выборочно представить музейные коллекции из разных регионов России. А вот база государственных музеев Ярославской области имеет шанс постепенно превратиться в каталог, так как описывает предметы с одной территории и постоянно пополняется. По утверждению ее создателей, «полное соответствие состава сводной базы данных музейным собраниям — это только вопрос времени».

Но куда существеннее иное: создатели сводной базы рассматривают собственную работу не как механическое «вываливание» в Интернет рабочих музейных картотек, а как особый тип конструирования, ориентированный на поддержку конкретных видов музейной деятельности. «Как было бы замечательно увидеть, что отбираются в сводной базе данных коллекций предметы, хранящиеся в дружественных музеях, для своей выставки. ...Или хранитель маленького музея, не слишком уверенный в атрибуции того или иного предмета, обращается к более узкому специалисту с просьбой посмотреть, опять же в сводной базе, описание и изображение предмета для уточнения датировки...» — пишет музейевед Е. Кокорина.

Другими словами, информационные технологии выступают здесь мощным инструментальным средством, обеспечивающим легкий переход от *описания* культурного материала к его разнообразным *интерпретациям* (на нашей схеме — переход В → С).

Электронные экспозиции. В соответствии с принятой сегодня терминологией, *электронной экспозицией* мы будем называть не всякий информационный киоск для посетителей музея, а только *размещенную в экспозиции систему терминалов, особым образом интерпретирующую информацию из учетно-хранительской базы*.

Конечно, электронная экспозиция — не просто интерфейс, дающий посетителю доступ к электронному каталогу. Она имеет собственный сценарий. Кроме того, ряд материалов, как и в других электронных изданиях, готовится специально для данной публикации: тексты, изображения, аудио-видеоклипы, специальные мультимедиа-программы для посетителей (в том числе игры) и др. Но по сравнению с CD-ROM, веб-сайтом, локальным информационным киоском электронная экспозиция обладает очевидным преимуществом: она имеет механизм синхронизации. Основную часть электронной экспозиции составляют материалы из музейной БД, и все изменения и дополнения, сделанные хранителем в рабочей базе, немедленно визуализируются в системе.

Электронные экспозиции по-разному соотносятся с реальными музейными экспозициями, в которых они размещены. Они могут:

- пояснять материалы экспозиции и облегчать посетителю ориентацию в ней (например, интерактивная схема здания в электронной экспозиции Музея санкт-петербургского водоканала),
- дополнять основную экспозицию (например, электронная экспозиция «Люди» в Музее компании «Татнефть», г. Альметьевск),
- привносить в экспозицию элементы игры и развлечения (например, обучающие игры в электронной экспозиции Государственного музея природы и человека г. Ханты-Мансийска).

Трудно не согласиться с разработчиками модуля «Электронная экспозиция» из фирмы «Альт-Софт», которые пишут: «Электронные музейные экспозиции позволяют решить самую важную проблему современного музея — привлечение нового поколения посетителей. Привнесение в традиционную музейную среду анимации, звука, видео, трехмерной графики и других элементов мультимедиа значительно расширяет возможности экспозиции и степень ее эмоционального воздействия».

Таким образом, находясь в зоне интерпретационных техник (в нашей схеме — квадрат С), электронные экспози-

ции обеспечивают механизмы трансляции культурного материала в социум (переход C → D).

В этой же зоне недавно появился новый тип музейных информационных продуктов, создаваемых на основе программ трехмерной графики.

3D-модели. Компьютерное 3D-моделирование было изобретено как инструмент архитектора, а потому использование программ трехмерной графики наиболее эффективно там, где объектом интерпретации является архитектурное сооружение или его части — в музеях-заповедниках и в музеях, расположенных в памятниках архитектуры.

Представим себе характерную ситуацию: здание XVIII в. было перестроено в XIX столетии. Например, в двухсветном зале установлено перекрытие, разбившее его на два этажа. Мало того, на новом потолке сделана роспись, обладающая художественной ценностью. Восстановление облика здания «на XVIII век» приведет к уничтожению памятника истории и культуры следующего столетия.

Здесь на помощь реставраторам, исследователям и популяризаторам приходит компьютерная графика. Удачный опыт ее использования продемонстрировали сотрудники Государственного Русского музея, воссоздавшие первоначальный облик принадлежащего музею дворца — Михайловского (Инженерного) замка. Если реконструкция внешнего облика замка абсолютно документальна, то виды интерьеров иногда сделаны «по аналогии», со значительной долей вольной интерпретации (что авторы в каждом случае добросовестно оговаривают). Полученная 3D-модель применяется при проведении реставрационных работ (подбор цвета и фактуры отделочных материалов и т. д.) и в экспозиционной деятельности музея (виртуальная расстановка мебели и развеска картин, предшествующая проведению тех же действий в натуре). Наконец, та же модель была использована при создании информационной системы для посетителей и ряда подготовленных ГРМ электронных изданий на CD-ROM.

4.4

Электронные издания на CD-ROM

В отличие от недавно появившихся электронных экспозиций и музейных 3D-моделей производство электронных изданий на CD-ROM уже имеет некоторую историю.

В 1993–1994 гг. разработчики компьютерных программ обратили свои взоры к гуманитарной сфере. Началось

производство так называемых «мультимедиа-приложений»: путеводителей по городам, музеям, разного рода справочников по культуре и др. Поначалу они выпускались в виде наборов дискет, но вскоре обрели более емкий и удобный носитель — CD-ROM. Название «CD-ROM» и закрепилось за этим типом электронных изданий, вытеснив из обихода корявое словосочетание «мультимедиа-приложение».

Первый этап создания CD-ROM можно было бы назвать «романтическим». Невиданные доселе диски потрясали воображение богатством своего информационного потенциала. Возможность объединять в компьютерной системе текст, звук, анимацию, видео- и графические изображения, казалось, сулила невиданные перспективы как в области научной деятельности, так и в сфере популяризации. Однако ожидаемой революции не произошло. Большинство дисков по культуре и искусству, изданных в 1994–1995 гг., представляет собой электронную разновидность альбомов, где репродукции (далеко не всегда удовлетворительного качества) взяты за основу содержания, а главным способом общения пользователя с программой оказывается «листание» картинок. Что же касается текстового наполнения отечественных CD-ROM первого поколения, то его источником в большинстве случаев были уже изданные в виде книг справочники и путеводители. Эти диски создавались руками программистов без привлечения гуманитариев. Следствия подобного положения вещей были достаточно плачевными. Компьютер, который в массовом сознании являлся символом точности информации, стал рассадником чудовищных ошибок.

В 1996–1997 гг. ведущие фирмы-разработчики CD-ROM осознали: чтобы получить хороший диск, к работе над ним необходимо привлекать профессионалов. В отечественном CD-ROM-издании наступил второй этап, когда профильные специалисты (историки, искусствоведы и т. д.) выступали в роли поставщиков «сырья», а собственно создателями мультимедиа-продуктов по-прежнему оставались программисты. Количество фактических ошибок пошло на спад, но не решенными оставались проблемы структурирования информации и информационного шума.

К концу 1998 г. выпуск CD-ROM по культуре и искусству в России практически прекратился. В то время главным виновником произошедшего считали августовский кризис 1998 г., но, по-видимому, главная причина была все же в развитии Интернета. Количество и разнообразие веб-ресурсов по культуре в это время было уже столь велико, что с лихвой покрывало технические недостатки сайтов (ско-

рость загрузки, качество звука и изображения) по сравнению с электронными изданиями на CD-ROM. Экономический кризис сделал наглядными преимущества более дешевого сетевого способа хранения и передачи информации. Кроме того, в нашей стране так и не удалось победить индустрию изготовления пиратских копий, а массовое распространение пишущих CD-дисководов на исходе прошлого века сделало эту борьбу совсем безнадежной.

С 1999 г. количество выпускаемых музейных CD-ROM опять стало расти, но с сильным отставанием от числа появляющихся веб-сайтов. Создатели сайтов начали активнее использовать технические возможности Интернета: форумы, новостные ленты и рассылки, базы с оперативно обновляемой информацией и др. CD-ROM перестали быть модной технической новинкой и заняли свою нишу рядом с альбомами и другими презентационными музейными изданиями. Крупные музеи федерального подчинения выпустили 1–2 диска, а областные и районные музеи (за редким исключением) и по сей день не имеют дисков, но по этому поводу сильно не переживают.

И именно в этот момент, на переломе столетий, когда издание музейных дисков уже готово было стать фактом истории, случился настоящий CD-бум в Государственном Русском музее. За пару лет ГРМ выпустил «целую полку» дисков, сопровождая ими едва ли не каждую крупную выставку, открывавшуюся в стенах музея. И причины этого небывалого всплеска CD-ROM-изданий чисто *технологического* свойства.

Еще в середине 1990-х гг. в ГРМ была налажена работа по подготовке мультимедийных программ для посетителей. Это были не те системы, которые принято называть «информационными киосками». Информационный киоск, как правило, содержит топографическую информацию: помогает посетителю сориентироваться в экспозиции, найти нужный зал или произведение. Здесь же цель была иной: программы ГРМ направлены на информационную поддержку отдельных выставок и в значительной мере построены по принципу дополнения экспозиционного ряда (тексты, документальный кино-фотоматериал, произведения, не представленные в экспозиции, и т. п.). Так, например, большой интерес посетителей выставки «Император Павел I. Цареубийство 11 марта 1801 года» вызвал интерактивный план Михайловского замка с обозначенными на нем маршрутами движения двух колонн заговорщиков. В значительной степени наполнение этих систем составляют материалы выставочных каталогов, в том числе те, что не попали в «бумажное» издание. С 1999 г.

эти программы стали писать на CD и продавать в музейных киосках. Выяснилось, что они пользуются неплохим спросом, а работающая в экспозиции информационная система служит для них лучшей рекламой.

Таким образом, была отработана технология, перемещающая разработку CD-ROM из зоны интерпретационных техник (в нашей схеме — квадрат С) в зону социальной реализации (квадрат D). Был найден эффективный и малозатратный ответ на вопрос «Где я могу это купить?», частенько задаваемый около информационных систем для посетителей.

4.5

Музейные веб-сайты⁴

Музейный сайт существенно отличается от информационной системы в залах. Информационный бокс предназначен для публики, находящейся в здании музея, он является дополнением к экспозиции, а не ее аналогом. С музейным сайтом все обстоит ровно наоборот. Он делается для виртуальных посетителей. Многие из них потому и прибегают к услугам Интернета, что не имеют возможности посетить музей лично.

К сожалению, создатели музейных сайтов далеко не всегда учитывают это обстоятельство. Например, в сайте Государственной Третьяковской галереи рядом с перечнем основных разделов коллекции имеется стрелка с манящей надписью: «В залы экспозиции». Понятно, что человек, нажимающий на стрелку, рассчитывает увидеть если не экспозицию целиком, то хотя бы некоторые произведения из собрания Третьяковской галереи. Но надежде этой не суждено сбыться: там нет *ни одного изображения*. Через интерактивные планы здания пользователь может извлечь только позальные списки художников. Подобный подход был бы уместен в информационном боксе, установленном при входе в экспозицию: выяснил номер зала — и пошел смотреть. Для человека же, не имеющего такой возможности, эти сведения бесполезны и не могут вызвать ничего, кроме раздражения.

Контент и навигация. Тексты, помещенные на официальных сайтах крупных музеев, во многом похожи друг на друга. Чувствуется, что они написаны людьми, хорошо знающими предмет, но не очень разбирающимися в телекоммуникационной специфике. Авторы этих статей не вполне

⁴ Все сайты, которые анализируются в этом параграфе, рассмотрены по состоянию на 4 августа 2003 г.

отдают себе отчет, что Интернет — это в первую очередь зрелище, что зрительная информация с экрана воспринимается куда лучше, чем текстовая, а потому в Интернете текст должен дополнять изображение, а не подменять его. Но это дело наживное. Кроме того, в ряде случаев избыточная длина текстов скрадывается продуманной структурой, удобной навигацией и хорошим дизайном.

Сказанное не означает, что ситуация с содержательным наполнением музейных сайтов столь уж безоблачна. Далеко не всегда разработчики помнят о том, что и для кого они делают. Например, в *англоязычной версии* сайта Богородицкого дворца-музея размещена схема подъезда к г. Богородицку *на русском языке*. Кстати, по многим параметрам названный сайт не так уж и плох. К числу его достоинств принадлежит, например, солидный объем представленного текстового и зрительного материала. Но в отношении навигации его можно считать учебным пособием по тому, как ее (навигацию) не нужно делать.

Интернет — среда информационная. Там принято сразу брать быка за рога. Поэтому главное меню сайта помещается обычно на его первой странице (реже на второй). В данном же случае до главного меню добираться только на третьем экране. На втором экране имеется что-то вроде лирического вступления к фотоальбому: «Приезжайте, и классически строгий изысканный дворец, неброской прелести пейзажи на несколько часов погрузят вас в удивительный мир» и т. д. При третьем-четвертом заходе на сайт такой текст не вызывает ничего, кроме раздражения.

Главное меню Богородицкого сайта в виде расставленных рядами картинок выглядит довольно механистично. Чего-то тут дизайнер не додумал. Но не это главное. Самый большой просчет в том, что меню представляет собой однопорядковый перечень разнопорядковых величин. Например, экскурсии: для кого они предназначены? Для посетителей. Значит, рубрика «Экскурсии» должна войти в раздел «Посетителям». А что такое «текстовая версия»? Это тот же самый сайт, только без графики. Делается текстовая версия для пользователя, сидящего на низкоскоростной линии. Так почему же ссылка на нее дается на третьей странице? А через первые две этот несчастный пользователь как будет продираться?

Дизайн интерфейса и программная сборка. В области дизайна отечественный музейный Интернет пока уступает европейскому. Рассмотрим для примера дизайн уже

упоминавшегося сайта Третьяковской галереи. Можно спорить о том, насколько органичен для компьютерного экрана квазирусский стиль оформления с буквицами на фигурных подложках. Но не будем об этом. Поговорим только об азбучных истинах. Есть несколько элементарных правил, известных каждому студенту полиграфического института:

- в пределах одного листа (или экрана) нельзя использовать шрифты смежных кеглей (например, 11 и 12). Разрыв в размерах должен составлять не менее двух пунктов, иначе в глазу возникает рябь;
- по той же причине не следует чередовать шрифты типа «гротеск» с шрифтами типа «антиква» (например, «ариа» с «таймсом»);
- и, наконец, общее количество гарнитуро-начертаний и типоразмеров, одновременно находящихся в поле зрения, не должно превышать трех.

Разработчики сайта умудрились нарушить все эти правила сразу. Есть веб-страницы, где использовано до десяти шрифтов одновременно. Читать такой текст просто мучительно.

В отношении программной сборки музейные сайты тоже не всегда безупречны. Довольно распространена ошибка, когда в коде страниц забывают указать *keywords* — ключевые слова (в соответствии со стандартом, они обязательно указываются в начале тела всех файлов). Это значит, что для поисковых машин типа Alta Vista данный сайт просто не существует.

Не всегда продуманно используется графика. Посмотрите с этой точки зрения сайт Музея-заповедника А. А. Блока. Согласитесь, что колорит титульной заставки какой-то уж очень лилово-ночной. Конечно, Блок был певцом сумерек и ночи, но все-таки это сайт музея, а не ночного клуба. Кроме того, голубой и лиловый шрифты трудно читаются на темно-лиловом фоне. И еще одна немаловажная деталь: обратите внимание, как долго «грузится» эта заставка. Это значит, что технологически *дизайн очень громоздкий*. Титульной заставки большинство пользователей не увидит (они просто не дождутся конца ее загрузки).

Обновление информации. Есть в музейном «сайто-строении» еще одна проблема. В Интернете появляется официальный сайт музея, созданный по его заказу и при участии его специалистов, но изготовленный сторонней организацией и размещенный на ее сервере. Часто после этого к сайту

относятся как к изданной книге, а Интернет-ресурс ни в коем случае таковой не является. Он скорее сродни афишному стенду, который должен постоянно обновляться и пополняться. Без этого сайт обречен на умирание и забвение.

Приступая к созданию своего сайта, помните: *необходимо резервировать средства для постоянного обновления информации, для обучения дистанционному администрированию и для текущей технической поддержки сайта.*

□ □ □

Подводя итог рассмотрению накопленного отечественного и зарубежного опыта, можно сделать следующее заключение.

1. Каждый современный музей должен быть представлен в глобальных информационных сетях. Сегодня уже более чем достаточно мотивов для того, чтобы осмысленно идти на расходы, связанные с созданием полноценного музейного веб-сайта.
2. Фиксируя и признавая достижения и преимущества, которые получили музеи, уже создавшие свои «представительства» в Интернете, необходимо отметить наличие проблем, которые пока еще не нашли своего достойного разрешения. Наиболее существенные из них:
 - проблема грамотной постановки целей (зачем мы создаем сайт?);
 - проблема отбора, предоставляемой через Интернет музейной информации (что мы хотим и что не хотим показывать?);
 - проблема выбора адекватных форм представления музейной информации (сайт — не книга и не информационный бокс; у него свои законы построения);
 - проблема профессионализма команды разработчиков.

Виртуальные экспонаты

При всем разнообразии способов применения современных средств отображения информации в музейном деле во всех описанных случаях они используются как *вспомогательные средства, облегчающие* работу по учету и хранению (музейные АИС), *поясняющие* представленное в экспозиции (своего рода электронные этикетки и экспликации)

и *дополняющие* ее (предъявление предметов, не включенных в экспозицию). Свое место рядом с традиционными изданиями на «бумажном носителе» заняли музейные CD-ROM и веб-сайты. Не меняется суть дела и в тех случаях, когда современные технические средства используются как инструменты предъявления хранимого музеем материала (демонстрация кинофрагментов в экспозиции музея кино; показ объектов видео-арта в музее современного искусства и т. п.).

В данном параграфе будет рассмотрен особый случай, все чаще встречающийся в современной музейной практике. Речь идет о специально созданных аудио-, видео- и мультимедийных программах, выступающих равноправными участниками экспозиционного «действия» наряду с традиционными музейными предметами.

Первый и наиболее простой вариант — использование средств мультимедиа в художественных экспозициях, когда программа является составной частью представленного объекта. Например, в 2003 г. Музей этнологии в Лейдене (Нидерланды) показал выставку политической карикатуры, где рядом с карикатурными рисунками были выставлены мониторы, демонстрирующие телеинтервью изображенных персонажей. Это значительно увеличивало эффект воздействия графических листов, и все же, наверное, можно представить себе экспозицию карикатуры и без упомянутых видеоматериалов. Однако сегодня мы все чаще сталкиваемся с более радикальным подходом. Типичным становится прием, когда в экспозиции выставлено произведение современного искусства, а на стоящем рядом мониторе автор демонстрирует свое творение и произносит по его поводу некоторый текст. Это выступление неверно было бы назвать «комментарием», так как в рамках эстетики постмодернизма оно оказывается равноправной частью произведения, не менее значимой, чем сам предмет, созданный руками художника. Более того, в данном случае материальный и мультимедийный объекты неотторжимы друг от друга и не могут быть предъявлены зрителю по отдельности.

Ситуация равноправия, экспозиционной равновесности материальных и виртуальных объектов возможна не только в художественных экспозициях. Приведем несколько примеров подобных пар из разного типа музеев:

- музыкальный инструмент и его звучание (Музей музыки, Стокгольм; Дом музыки, Вена);
- чучело птицы и запись ее пения (Дарвиновский музей, Москва);

- наряд шамана и видеозапись ритуального танца (Музей этнологии, Лейден);
- форма и снаряжение знаменитого хоккеиста и фрагмент матча с его участием (Музей хоккея, Торонто);
- чучело животного и видеофильм, показывающий животное в естественной среде обитания (музей «Натуралис», Лейден);
- технические объекты и демонстрация их действия на мониторе (Музей «Немо», Амстердам; Музей науки, Лондон; Музей техники, Вена).

Заметим, что в большинстве упомянутых случаев мы имеем дело не просто с парными объектами, а с парами «предмет — процесс», что и создает ситуацию их равной экспозиционной значимости.

И, наконец, в контексте избранной темы наиболее интересна ситуация, когда подлинный материальный объект не может быть представлен в экспозиции и мультимедиа принимает на себя его функции (демонстрация работы доменной печи, молекулярных процессов, извержения вулкана, геологической структуры Земли и т. д.). Понятно, что все это может быть показано и с помощью традиционных средств (макеты, схемы и т. п.), но современные средства отображения информации оказываются в данном случае куда более зрелищными, а главное более *подлинными*, чем что-либо иное. Подобная практика использования мультимедиа широко распространена в естественно-научных и технических музеях, но встречается также в музеях художественного и исторического профиля (Музей импрессионизма в Овере, Франция; Музей М. Т. Калашникова, Ижевск).

Рассмотрим Музей М. Т. Калашникова более подробно. Он открылся в 2004 г. в специально построенном здании. Важно отметить, что это не музей автомата Калашникова и вообще не музей оружия, а музей человека — конструктора, изобретателя и самого известного нашего соотечественника. Как правило, музей, посвященный конкретной личности, является музеем мемориальным. Ситуация, когда создается музей живого человека, достаточно нетривиальна и чревата для экспозиционеров рядом трудностей. Дополнительные сложности в подборе материала были обусловлены судьбой и характером профессиональной деятельности меморируемой личности:

- М. Т. Калашников родился в крестьянской семье, которая в конце 1920-х гг. была раскулачена и сосла-

на, а родной дом будущего изобретателя сожжен. Никаких материальных свидетельств, относящихся к периоду детства и юности Калашникова не сохранилось.

- Большую часть жизни М. Т. Калашников был засекречен, не со всех его разработок этот гриф снят и сегодня.
- Несекретный материал давно разошелся по музейным коллекциям (Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Петербург; Музей Ижевского машиностроительного завода; Тульский государственный музей оружия и др.), и владельцы не собираются с ним расставаться.

В этой связи главными экспонатами музея стали семнадцать специально созданных видео- и мультимедийных программ. С их помощью удалось реализовать концепцию музея «от первого лица», когда сам герой рассказывает посетителю о своей жизни. Отрывки из мемуаров Калашникова и видеозаписи его рассказов чередуются с кадрами кинохроники, показывающими самого Калашникова, его изобретения и исторические события, на фоне которых разворачивалась его деятельность.

В данном случае видео- и мультимедийные программы оказались в экспозиции едва ли не единственными аутентичными объектами. Все остальное (средовой материал, муляжи оружия, дизайнерские инсталляции), скорее создают фон, среду, в которой предьявляются виртуальные экспонаты. Исключение составляет только раздел экспозиции, относящийся к последнему периоду жизни изобретателя, где выставлена коллекция М. Т. Калашникова (главным образом, его награды и подарки). Но и в этом разделе мультимедиа оказывается лидером. Правда, уже не из-за отсутствия аутентичных материальных объектов, а в силу их незрелищности и низкого эстетического качества.

□ □ □

Подводя итоги сказанному, можно констатировать, что сегодня музеи вступили в новый этап развития информационных технологий. Роль «технаря» в информационном процессе радикально изменилась: из ведущего он превратится в ведомого; основную работу по структурированию информации делает профильный специалист. Следует подчеркнуть, что речь идет уже не просто о создании контента,

а именно о структурировании — разработке сценариев мультимедийных программ и веб-сайтов, схем гиперссылок, форматов описаний и лингвистического обеспечения информационных систем и т. п.

Литература и Интернет-ресурсы

Знаменский А., Черкалин С. Сайт «Собрание Рыбинского музея-заповедника». Идея. Воплощение. Развитие // Мир и музей. 2002. № 3–4.

Из собраний музеев России ["Collections"] [Электрон. ресурс]. На сервере Российского Этнографического музея [on-line]. [Цит. 4 августа 2003 г.]. Режим доступа:

<http://www.collections.spb.ru>

Мартин Д., Краузе С., Лампе К.-Х. Моне не динозавр: разнообразие и интеграция документов в культуре // Электронный потенциал музея: стимулы и ограничения, достижения и проблемы. Тез. докладов XXX международной конференции CIDOC–2003. 1–5 сент., Санкт-Петербург, Россия. СПб., 2003.

Музей будущего: Информационные технологии и культурное наследие [Электрон. ресурс]. На сервере ИИАТ [on-line]. [Цит. 4 августа 2003 г.]. Режим доступа:

<http://www.future.museum.ru>

Музей будущего: Информационный менеджмент. М., 2001.

Музей и новые технологии: На пути к музею XX века. М., 1999.

Регистрационный узел музейных изображений России (РУ-МИР) [Электрон. ресурс]. На сервере Государственного исторического музея [on-line]. [Цит. 4 августа 2003 г.]. Режим доступа: <http://www.rumir.ru>

Возникновение новых технологий образования — ответ на потребности социума

На всех этапах развития музейного дела сфера культурно-образовательной деятельности музея оставалась одной из наиболее динамичных. На рубеже XX и XXI столетий в ней стали возникать новые веяния, предполагавшие модернизацию работы с аудиторией на основе *комплексного изменения* составляющих ее компонентов — музейно-педагогических методик, форм культурно-образовательной деятельности, используемых ресурсов. Эти перемены диктовались не только и не столько обстоятельствами внутримузейной жизни, сколько феноменами и новациями, порожденными самой социальной действительностью, и прежде всего новой *концепцией образования* и новой аудиторией.

Стратегическим направлением развития современной системы образования является решение проблемы *личностно-ориентированного образования*, направленного на поиск средств и методов, соответствующих индивидуальным запросам каждого человека и создающих оптимальные условия для его самореализации.

Согласно такому подходу, основными задачами образовательных учреждений, в том числе культурно-образовательных, является формирование у людей способности адаптироваться к меняющимся жизненным ситуациям, самостоятельно приобретать знания и применять их на практике,

а также работать сообща, творчески взаимодействуя друг с другом и избегая при этом конфликтов.

При традиционном подходе к образованию, основанном на репродуктивном усвоении знаний, выполнение этих задач затрудняется, поскольку, как правило, речь здесь идет о том, чтобы обучающиеся попросту заучивали те или иные мысли, положения, выводы, что в конечном итоге приводит к подмене мышления памятью и к превращению процесса образования в накопление неупорядоченных знаний. Современная педагогика пытается решить эти задачи с помощью новых педагогических технологий: игровых, проектных, обучения в сотрудничестве и др.

Образовательная деятельность современного музея также перестраивается, воспринимая технологические инновации педагогики развития. В то же время внедрение в область культурно-образовательной работы музея новых технологий определяется изменениями в музейной аудитории, которые произошли на рубеже XX и XXI столетий.

Для современного человека стала особенно важна *атмосфера музея*: он хочет видеть вокруг себя ухоженное и приспособленное для пребывания в нем, а главное «доброжелательное» по отношению к посетителю пространство.

Одновременно в аудитории рубежа веков возросла доля посетителей, прежде всего из числа подростков и молодых людей, которые привыкли пользоваться новыми техническими средствами, слушать интерактивное радио, смотреть интерактивные телепрограммы, наконец, пользоваться Интернетом и заходить на музейные сайты — словом, жить в интерактивном пространстве.

Наконец, бурное распространение информационных технологий и значительное расширение книжного рынка способствовали изменению мотивации посещения музея людьми. Все большее значение для аудитории приобретает его досуговая функция. Поэтому современный музей больше не может работать исключительно в режиме трансляционной модели, предлагая аудитории традиционные экскурсии и лекции. В борьбе за посетителя он все большее внимание уделяет рекреационным программам.

Итак, изменения в общей концепции образования и в музейной аудитории, в требованиях и ожиданиях людей диктуют необходимость перемен — использование новых образовательных технологий. Они получают конкретное воплощение в формах культурно-образовательной работы с аудиторией.

Формы культурно-образовательной деятельности и технология синтеза

Формы культурно-образовательной деятельности, с одной стороны, устойчивы, а с другой – подвижны. Модификация форм осуществляется через *технология синтеза*, которая предполагает их использование в новых, подчас непривычных, сочетаниях.

Разнообразные формы работы с посетителями можно свести к нескольким базовым. Они-то и служат материалом для постоянного обновления работы с аудиторией. К числу таковых отнесем следующие: *экскурсия, лекция, консультация, научные чтения* (конференции, сессии, заседания), *клуб* (кружок, студия), *конкурс* (олимпиада, викторина), *встреча с интересным человеком, концерт* (литературный вечер, театрализованное представление, киносеанс), *музейный праздник, историческая игра*. Каждую из этих форм можно описать с помощью ряда устойчивых характеристик, часть которых будем считать *основными*, затрагивающими их сущность, а часть – *дополнительными*.

К основным относятся следующие альтернативные характеристики:

традиционные – новые,

динамичные – статичные,

групповые – индивидуальные,

удовлетворяющие потребность в познании/в рекреации,

*предполагающие пассивное/активное поведение
аудитории.*

Опишем, пользуясь этими характеристиками, такую форму, как экскурсия. *Экскурсия* являет собой пример одной из тех традиционных форм, с которой начиналось становление культурно-образовательной деятельности музея. Одной из главных ее особенностей является динамичность, и в этом смысле экскурсия попадает в очень незначительное число форм, которые требуют от посетителя движения. Это пример групповой формы, поскольку индивидуальные экскурсии сравнительно редки. Правда, в музеях появился новый вариант экскурсионного обслуживания – автогид. Получив наушники, посетитель имеет возможность прослушать индивидуальную экскурсию, но это экскурсия вне общения «глаза в глаза», вне коллективно-

го переживания, а потому в чем-то неполноценная. Экскурсия в основном удовлетворяет потребность аудитории в познании и предполагает, несмотря на необходимость использования приемов активизации экскурсантов, пассивное поведение аудитории.

Лекция принадлежит к числу традиционных и, более того, наиболее ранних по времени возникновения форм. Первые музейные лекции, удовлетворяя потребности в познании, стали заметным фактом общественной жизни и проходили обычно при большом скоплении народа, поскольку часто читались «светилами науки». Со временем музейные лекции утратили значение формы, имеющей столь широкий общественный резонанс; их начали читать сотрудники музея, но вследствие этого они выиграли с точки зрения своей музейности. Использование музейных предметов в качестве атрибутов (даже если они присутствуют лишь «незримо») стало важным требованием, предъявляемым к лекциям. Лекции и сейчас занимают прочное место в репертуаре музеев, во многих из которых существуют постоянные лектории.

Другая базовая, также вполне традиционная для музея, форма — *консультация*, практически единственная имеющая индивидуальный характер (идет ли речь о консультациях, связанных с экспозицией или проводимых в научных отделах). Эта форма никогда не имела значительного распространения, но она особенно перспективна сейчас, в связи с тенденцией увеличения посетителей, осматривающих экспозицию без экскурсовода.

Научные чтения (конференции, сессии, заседания) также относятся к числу классических, традиционных форм, возникших в период становления культурно-образовательной деятельности музея. Они являются средством «публикации» и обсуждения группой компетентных лиц результатов исследований, проводимых музейными сотрудниками, способом установления и развития контактов с научной общественностью. Подобные научные собрания не только удовлетворяют познавательные интересы общественности, но и очень повышают престиж музея как научно-исследовательского учреждения.

Перечисленные базовые формы предполагают главным образом *пассивное участие* аудитории. Однако среди традиционных форм есть и такие, которые направлены на включение людей в *активную деятельность*. Это *клуб, кружок, студия*. Активность аудитории является их общим признаком, хотя это качество проявляется в них с различной

степенью интенсивности. Такие формы открывают огромные возможности для применения технологии «обучение в сотрудничестве».

Конкурсы, олимпиады, викторины, связанные с тематикой музея, тоже относятся к формам, которые являются средством выявления активности аудитории, объединяя знатоков и приобщая людей к работе музея. Эти соревнования организуются таким образом, чтобы максимально приблизить посетителей к музейным коллекциям: как правило, задания предполагают знание не только фактов, но экспозиций и демонстрируемых экспонатов.

К формам, которые в большей степени ориентированы на удовлетворение потребности людей в рекреации, можно отнести *встречу с интересным человеком*. Актуализация этой формы приходится на 1960–1970-е гг., когда начались процессы освобождения музея от оков идеологизации и политизации и одновременно наметился рост его посещаемости. Людей привлекали не только коллекции, но и возможность общения, личной встречи с замечательной личностью — участником события, знатоком темы, коллекционером.

Удовлетворению потребности в рекреации соответствуют и такие формы, как *концерт, литературный вечер, театрализованное представление, кинопросмотр*. Как и большинство базовых форм, они, прежде всего концерты и литературные вечера, всегда были частью жизни музея. Однако подлинно музейное значение эти формы приобретают тогда, когда с их помощью воплощается идея синтеза предметной среды и искусства⁵. Интерес к ним публики и самих музеев свидетельствует о признании значимости непредметных форм бытования культурного наследия, к которым можно отнести и духовный опыт человека, и звучащее слово, и музыку, и кинофильм⁶.

В ответ на проявление столь значительного интереса возникли новые формы культурно-образовательной дея-

⁵ Примером этого могут служить «Декабрьские вечера» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, которые начали проводиться с 1981 г. по инициативе, проявленной Святославом Рихтером и поддержанной директором музея И. А. Антоновой.

⁶ В последнее время интерес к непредметным формам бытования культурного наследия значительно возрос. Показателем этого является тема Генеральной конференции ИКОМ (Международного совета музеев) 2004 г. «Живые музеи. Нематериальное наследие».

тельности, которые преимущественно опирались на нематериальное наследие и одновременно свидетельствовали об утверждении коммуникативной модели. Они учитывали потребность людей в рекреации — общении, культурно насыщенном отдыхе, реализации творческой энергии, а также утверждали приоритет эмоционального воздействия музея на человека. К таким формам прежде всего относится музейный праздник.

Внедрение праздника в сферу музейной деятельности обычно относят в 1980-м гг., что позволяет считать его новой формой. Однако у нее были предшественники. Это чрезвычайно распространенные еще 1950-х гг. ритуалы: прием в пионеры и комсомол, вручение паспортов, посвящения в рабочие и студенты, которые проходили в залах музея и сопровождалась торжественным выносом реликвий. И все же только с акциями 1980-х и последующих годов связывается термин «праздник», закреплявший нечто общее, что было присуще всем этим действиям. Общность и новизна заключаются в неформальной атмосфере праздничности (что отличает эту форму от прежних церемоний), в эффекте личной причастности, соучастия в происходящем благодаря театрализации, игре, непосредственному общению с «персонажами» праздника, применению особой атрибутики.

Эффект музейного праздника зависит от того, насколько удастся активизировать аудиторию, вовлечь в действие зрителей, разрушить границы между «зрительным залом» и «сценой». Органично это происходит во время проведения детских праздников, особенно тех, которые завершают занятия в кружках или студиях. Им предшествует совместная подготовительная работа, длительное ожидание праздника, не менее волнующее, чем он сам.

Историческую игру ни в коей мере нельзя назвать экскурсией (или занятием) с использованием игровой методики. Ее особенность заключена в том, что она построена на ролевом поведении участников, предоставляет возможность погружения в прошлое, обретения опыта непосредственного соприкосновения с историческими реалиями. Это делает историческую игру не похожей ни на какую другую форму, что служит основанием для выделения ее в качестве самостоятельной. Она столь же перспективна, сколь и сложна по исполнению, ибо требует наличия целого ряда условий и компонентов: особого пространства, специальных атрибутов (включая костюмы), хорошо подготовленного, обладающего актерскими способностями руководителя, на-

конец, желания и способности аудитории включиться в игру, принять ее условия⁷.

Наряду с основными характеристиками базовых форм могут быть выделены и дополнительные, которые не затрагивают существа этих форм. Но именно они становятся основой для модификации последних и в конечном итоге определяют разнообразие и актуальность репертуара культурно-образовательной деятельности музея. К дополнительным характеристикам форм культурно-образовательной деятельности музея можно отнести:

их предназначенность для однородной/разнородной аудитории,

внутримузейные – внемузейные,

коммерческие – некоммерческие,

разовые – цикловые,

простые – комплексные.

Формы культурно-образовательной деятельности могут быть адресованы разнородной аудитории, какой, к примеру, является семья. Наряду с этим многие формы ориентируются на однородную аудиторию. Классическим примером в этом отношении являются школьники, для которых разрабатываются экскурсии и циклы лекций, организуются кружки и конкурсы, проводятся «Дни школьника», декады «Музей и дети». В последние годы активно заявляют о себе и другие социальные общности, которые стимулируют возникновение новых форм работы с однородной аудиторией. Это, например, землячества, которые благодаря музею могут ощутить свое культурное и социальное единство, рассказать обществу о собственных ценностях и тем самым в какой-то степени способствовать разрешению национальных конфликтов. Очень перспективны формы, ориентированные

⁷ Каждый музей находит собственные способы организации исторических игр. Так, музеи кораблей организуют плавание на судах, участие в расстановке сетей и ночном лове рыбы способом, использовавшимся, к примеру, в XIX столетии; музеи под открытым небом и экомузеи проводят игры, в которых посетители, переодеваясь в исторические костюмы и преобразаясь таким образом в людей прошлых эпох, пекут хлеб по старинным рецептам в интерьерах крестьянских домов, или выделывают железо по древней технологии, с использованием ручных кожаных мехов, или на местах археологических раскопок разыгрывают бытовые сцены из жизни средневековых поселений; исторические музеи воссоздают обстановку средневекового пира, рыцарского турнира или бала ушедшей эпохи и пр.

на инвалидов и другие группы людей, нуждающихся в социальной реабилитации, и развивающиеся в русле традиций *арттерапии*. Однако в сравнении с музеями зарубежными эти формы в меньшей степени освоены нашими музеями.

Большой простор для разнообразия открывают вне-музейные, или, как их еще называют, передвижные, формы, существующие не только в виде лекций. Например, во всем мире очень актуальна идея передвижного музея («музей в чемодане», «музей в сумке», «выставка в портфеле»). Получив на время копии и дубликаты музейных предметов, а также наборы репродукций, слайдов, игр, небольшую библиотечку книг, подобранных по определенной теме и снабженных необходимыми методическими разработками, учителя могут эффективно использовать их в рамках предметного обучения.

Обычным явлением стало использование цикловых форм, которые гораздо более эффективны, чем разовые, поскольку дают возможность формировать постоянную аудиторию. Причем в музейной практике наметилась тенденция строить циклы не только на основе какой-либо одной формы (экскурсионный абонемент или лекторий), но и объединять в них разные жанры.

А теперь мы переходим к рассмотрению форм культурно-образовательной деятельности, подразделяя их на простые и комплексные, благодаря чему открывается возможность использования *технологии синтеза*.

Поскольку большинство базовых форм, за исключением праздника и исторической игры, относятся к категории простых, их сочетания и комбинации позволяют создавать комплексные формы. К таковым, например, относится чрезвычайно распространенная форма, получившая наименование «тематическое мероприятие». Это, как правило, разовая акция, которая посвящена какой-либо конкретной теме, событию, лицу и может включать экскурсию и встречу с интересным человеком, лекцию и концерт. В музейную терминологию активно внедряется также понятие «программа», в которой технология синтеза получает свое наиболее яркое воплощение.

Очень перспективны, например, программы, получившие название «Календарь событий выставки». Они осуществляются на протяжении всего того времени, когда работает выставка, побуждая людей неоднократно и по разным поводам приходить в музей.

В контексте обсуждения проблемы «музей и школа» целесообразно отметить, что вновь все большее распро-

странение получает ныне такая форма, как *музейный урок*, первое упоминание о которой относится еще к 1934 г.

Современная реформа образования способствовала трансформации традиционной формы урока: в школе появились уроки-дискуссии, уроки-зачеты, уроки-исследования. Путем синтеза образовательных моделей пошел и музей. В работе с детьми стали использоваться музейные уроки, получившие названия *занятий-игр, экскурсий-викторин, экскурсий-исследований* и предполагающие углубленное изучение материала, постановку учебных задач, проверку уровня усвоения знаний. Для проведения таких занятий в некоторых музеях создаются специальные музейные классы.

Новые синтетические формы используются и в работе со взрослой аудиторией. Одна из таких форм — *творческие мастерские*, которые предполагают участие художников, народных умельцев, музейных специалистов, объединяющих свои усилия для приобщения самых широких слоев населения к ценностям культуры. Мастерские включают научно-популярные лектории, стажировки, пленэры, экологические и реставрационные лагеря для старшеклассников, студентов и всех желающих.

Музейные *интернет-класс, интернет-кафе* — таков еще один пример синтеза новых информационных технологий и музейного образования. Посетители могут здесь получить дополнительную информацию о музейной экспозиции, познакомиться с музейными страницами в Интернете, компьютерными программами, освоить музейные игровые компьютерные системы. В арсенале интернет-классов находятся виртуальные музеи, позволяющие знакомиться с коллекциями музеев других стран и городов.

Музейный фестиваль как синтез методов профильной и музейной науки также недавно появился в перечне форм культурно-образовательной деятельности музея. Как правило, это «торжественное действие в музее с широким кругом участников, сопровождающееся показом и просмотром различных видов искусства или работ, выполненных участниками студий, кружков, ансамблей, иных творческих групп и организаций».

Технология синтеза, предполагающая использование традиционных форм и методов в новых сочетаниях, а также соединение чисто музейных технологий с заимствованными из смежных областей, привносит в музейное образование элемент вариативности. А это становится стимулом для развития музея и расширения его аудитории.

Технология интерактивности

Той же цели служит технология *интерактивности*. Впервые концепция интерактивного музейно-образовательного пространства (без использования этого термина) была предложена именно в России, и сделал это А. У. Зеленко, поставивший своей задачей воспитание «чувственной грамотности» посетителей и создававший на своих выставках ситуацию активного взаимодействия с экспозиционным материалом. Это было и *внешнее взаимодействие*, когда посетители получали возможность совершить какое-нибудь действие, и одновременно *внутреннее взаимодействие*, когда активизировались их сознание, интеллект, эмоциональная сфера. Все это в целом побуждало к творчеству.

Понятию интерактивности очень близко понятие *интериоризация* — переход действия во внутренний план, которое в те же годы, т. е. в 1920–1930-х гг., разрабатывал наш соотечественник психолог Л. С. Выготский. Согласно его культурно-исторической теории, психическое развитие человека происходит прежде всего в ситуации социального взаимодействия его с окружающими людьми и с внешним миром, на основании чего он придавал исключительное значение активному учебно-воспитательному процессу, в котором и ученик, и учитель должны быть деятельными, а формирующая среда — динамичной. Однако в дальнейшей концепции А. У. Зеленко и Л. С. Выготского, для которых ключевыми являются слова *взаимодействие*, *активность*, *творчество*, надолго исчезли из арсенала отечественной науки, не оказав почти никакого влияния на музейную практику 1930–1970-х гг.

За рубежом идея интерактивного музейного пространства начинает формироваться в 1960-е гг. под влиянием операциональной теории интеллекта Ж. Пиаже, суть которой заключена в тезисе «знать предмет — значит действовать с ним». На основе проведенных экспериментальных исследований швейцарский психолог сделал вывод о важности взаимодействия ребенка с предметным миром. Дети, считал Пиаже, непрерывно заняты вопросом о том, как устроен мир, и потому им нужно постоянно исследовать окружающее, сравнивать, классифицировать известные и неизвестные предметы.

Новые данные, получаемые психологической наукой, приводят к необходимости существенной перестройки в работе с посетителями музеев. Приходит осознание того, что наглядность не исчерпывает сути музейного воздействия,

и тогда-то появляются такие формы работы с аудиторией, преимущественно с детской, которые требуют проявления самостоятельности, активности и творческого закрепления знаний: например, экскурсия завершается работой в мастерских, а нередко ее заменяют работа с листками активности, или творческими тетрадками, либо специфическая форма игры с переодеваниями и воссозданием некоей ситуации, основанной на исторических реалиях.

Следующим шагом становится создание интерактивной музейной среды. Здесь следует особо выделить деятельность Михаэла Спока, с 1962 г. бывшего директором Бостонского Детского музея, и Франка Оппенгеймера, основателя открывшегося в 1969 г. Эксплораториума в Сан-Франциско, которые явились зачинателями экспозиций «hands on». В созданных ими *детских музеях*, ориентированных на детей и семью, посетителям предоставлялась возможность непосредственного контакта с экспонатами, а традиционное правило «руками не трогать!» заменялось на прямо противоположное – «пожалуйста, трогайте!».

Быстрый рост числа детских музеев в Америке и в Европе в 1970–1990-е гг. свидетельствовал об усилении движения в направлении интерактивности. Работая на основе интерактивных, или действующих, экспозиций, эти музеи превращались в «исследовательские лаборатории», в которых опробовались новые образовательные технологии.

Увеличение числа интерактивных экспозиций (сначала в детских, а затем и в традиционных, «взрослых», музеях) явилось отражением процесса постепенной и подчас очень болезненной для музейного сообщества смены приоритетов: музеи, в центре внимания которых находились вопросы сохранения и показа экспонатов, уступали место музеям, ориентированным преимущественно на публику.

Начиная с 1990-х гг. интерактивные технологии начинают осваиваться и российскими музеями: в них появляются путеводители и творческие задания, которые полностью заменяют экскурсию, включаются в ее контекст или готовят к ней посетителей; создаются комплексные программы, содержащие задания, которые школьники должны выполнить до посещения музея, во время проведения экскурсии и после нее. Одновременно в отечественных музеях применяются и такие способы знакомства с музейным материалом, которые в большой степени основаны на осязательных впечатлениях. Однако самым убедительным подтверждением эффективности технологии интерактивности стало создание детских музеев, которые создаются в России с начала 1990-х гг. Для

детского музея обязательным становится сочетание предметного материала с программой, ориентированной на проявление активности и творчества ребенка.

Однако даже в таких музеях, а тем более в музеях традиционных, интерактивность нередко понимается узко — только как возможность взять экспонат в руки, осуществить какое-либо действие, как правило, в процессе экскурсии. Заменяя термин «экскурсия» менее определенным — «музейное занятие», аудитории по большому счету предлагают все ту же экскурсию, т. е. словесную интерпретацию экспозиции при пассивном участии в этом действе слушателей. То, что посетители при этом внимают рассказу сидя, например, на лавках в интерьере крестьянской избы или на стульях в музейном классе, принципиально ничего не меняет.

В то же время интерактивность, если говорить о ней как о технологии, предполагает *право посетителя на проявление свободы и творчества в пространстве музея*. Она требует создания среды, для характеристики которой ключевыми являются слова «я сам» — действую, думаю, принимаю решения. Проектируя такую среду, музейный педагог обязан с самого начала продумывать, как можно организовать взаимодействие посетителя с воспринимаемым материалом. Иными словами, он должен поставить перед собой вопрос: что будет делать посетитель в данном пространстве? в чем участвовать? какие действия совершать? каким образом проявлять свою сообразительность и целый ряд других качеств?

Сам музейный педагог в этой ситуации «уходит в тень», становясь не руководителем-интерпретатором, а лишь помощником главных действующих лиц, в роли которых выступают посетители, прежде всего так называемые *одиночные* посетители, которых часто в музеях просто не замечают.

Интерактивность ограничена для музеев науки и техники, которые вовлекают маленьких и взрослых посетителей в деятельность, давая людям возможность приводить экспонаты в действие. По пути ее освоения идут музеи других профилей, коль скоро они превращают посетителя из наблюдателя в активного участника, используя для этого разнообразие визуальные и тактильные стимулы, предлагая ему участие в творческих мастерских непосредственно в экспозиции, а также обеспечивая его право на доступ к информации, возможность выбора и проявление инициативы. Технология интерактивности привлекательна не только для посетителей, но, по утверждению ведущих музейных педагогов страны, становится «векторной тенденцией эволюции музея как социокультурного института».

Технология партнерства

Столь же важное значение имеет одна из ведущих музейных технологий, выражающая новую тенденцию в развитии музея, которую наши зарубежные коллеги определяют фразой: «Музей ломает стены». Осуществляя технологию партнерства, музей стремится к информационной открытости и демократизации всех сторон своей деятельности. Это заставляет его искать партнеров и для образовательных проектов.

В числе традиционных партнеров музея – общеобразовательные учреждения. Взаимодействие музея и школы, которая в данном случае понимается как совокупность всех ступеней образования, имеет давние исторические традиции. Особенно актуальным это взаимодействие становится в период реформирования школы. Изменения в образовательной концепции 1990-х и последующих годов определили интенсивные поиски в этом направлении, в основу которых были положены как накопленный опыт, так и новые решения.

Организация взаимодействия музея и общеобразовательного учреждения (детский сад, школы различных типов, вуз) осуществляется по следующим направлениям.

- *Создание системы взаимодействия, что предполагает поэтапное приобщение к музею ребенка, школьника средних и старших классов, студента, с тем чтобы музейные собрания осваивались постепенно и каждый раз на новом качественном уровне. При этом учитывается, что различные категории учащихся нуждаются в специфических формах приобщения к музейному материалу с применением специальных методик, ориентированных на их возраст.*
- *Установление равноправных партнерских отношений между школьным учителем и музейным сотрудником. Повышение престижа музея в педагогической среде возможно лишь при условии, если музейный педагог и школьный учитель встанут на путь сотрудничества, которое осуществляется естественно и органично, если учитель берет на себя предварительную подготовку к посещению музея, музейный педагог продолжает начатое им, а полученные в музее знания и впечатления закрепляются на школьных занятиях. Кроме того, учитель может и сам проводить уроки-занятия с использованием музейных экспозиций, а также инициировать разработку музейми*

различных проектов. Поэтому музеи должны строить свою образовательную деятельность, ориентируясь на учителя и помогая ему освоить предметный метод образования через курсы лекций, практические занятия, музейные стажировки, мастерские.

- *Создание информационного поля.* Координация музея и общеобразовательного учреждения невозможна без наиболее полного информирования педагога. Этому способствуют информационные бюллетени о коллекциях, выставках, экскурсиях и других мероприятиях музеев, содержащие краткие аннотации; справочные издания общего характера, раскрывающие содержание музейных экспозиций и культурно-образовательных программ для учащихся, а также адресованных учителю-предметнику; методическая литература, издаваемая в помощь учителю; сценарии музейных занятий, праздников, спектаклей и пр.
- *Разработка совместных музейно-образовательных программ и проектов.* Создавая такие программы, музей расширяет свою образовательную миссию, школа — свое образовательное пространство, а главный адресат программ — учащиеся — получают новый импульс для развития и роста. Отличием подобных программ является взаимодействие школьной и музейной педагогики на основе сочетания занятий в школе или в интерьерах музейных залов, бесед, проводимых на природе или на улицах города. Огромное значение для развития сотрудничества музея и школы имела программа Российского центра музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея «Здравствуй, музей», которая послужила аналогом для создания подобных в городах провинциальной России. Ее авторы стали лауреатами Государственной премии России 2004 г.
- *Создание на базе школы музейно-образовательных пространств и дидактических экспозиций для детей.* Наиболее интересным в этом отношении является опыт Республиканского детского музейного центра Республики Карелия, который в школах Петрозаводска создал целый ряд развивающих музейно-образовательных комплексов, благодаря которым в деятельности образовательного учреждения последовательно проводится принцип «образования культурой».

■ *Интеграция музейной и школьной педагогики в рамках единого учебного заведения.* Первым опытом такого рода стала гимназия при Государственном Русском музее. Концепция и учебный план гимназии, взявшей ориентацию на углубление гуманитарно-художественного компонента, стали плодом совместной деятельности учителей и музейных педагогов. При этом музей принял на себя многоуровневое обеспечение учебного процесса, предложив авторские программы эстетического образования учащихся.

Обозначенные выше направления взаимодействия музея и школы во всем мире наиболее успешно решаются *музейно-педагогическими центрами*. Как правило, они не включены в структуру конкретного музея и исполняют роль научно-информационных, консультативных, методических, исследовательских учреждений, задачей которых является организация партнерства музея и школы в пределах города или региона. Такие центры успешно действуют во многих странах мира. Например, они уже около 30 лет существуют в Берлине, Гамбурге, Кельне, Мюнхене, Нюрнберге, Франкфурте-на-Майне и других городах Германии.

Помимо школы у музеев есть и другие традиционные партнеры в области образовательной деятельности. К ним относятся общества коллекционеров. Деловое партнерство с коллекционерами позволяет поддерживать интерес посетителей к музею разнообразными выставками и программами, а также привлекать в музей дополнительную аудиторию, интересы которой связаны с тематикой коллекции. А для коллекционеров партнерство с музеем дает возможность знакомить широкую публику со своей деятельностью и устанавливать столь важную для каждого собирателя «обратную связь», иными словами, получать отзывы музейной аудитории о качестве своего собрания⁸.

Постоянными партнерами музея в области культурно-образовательной деятельности являются творческие союзы, общества и объединения (среди них союзы художников и архитекторов, объединения специалистов в области декоративно-прикладного искусства, краеведческие, военно-

⁸ Так, например, в Туапсинском историко-краеведческом музее им. Н. Г. Полетаева ежегодно в День космонавтики один из коллекционеров, темой собрания которого является отечественная космонавтика, предоставляет часть своих вещей для экспонирования, выступает с лекциями, работает экскурсоводом.

исторические, экологические, этнографические общества и пр.), которые участвуют в организации музейных праздников, в фестивалях, в деятельности студий, в мастер-классах. В последние годы список этих обществ постоянно пополняется — например, любителями искусства икебаны и оригами, чьи мастер-классы вызывают неизменный интерес аудитории всех возрастов.

Роль такого традиционного партнера музея как научно-исследовательские учреждения также может выражаться в их участии в образовательных программах. Информирование общественности о сенсационных научных открытиях, рассказы о неизвестных фактах из истории науки, изложение специальных научных сведений представителями исследовательских и академических институтов в понятной для непрофессионалов форме — в этом для музея заключается уникальная возможность стать местом притяжения для взрослой аудитории.

Помимо традиционных у музеев появляются и новые возможности партнерства. Так, осознавая свою ответственность перед обществом, музей все большее внимание уделяет работе с инвалидами, развивая адаптационные и арттерапевтические проекты. В этих случаях его партнерами становятся специалисты из центров социальной реабилитации населения, без профессиональной помощи которых развивать это направление образовательной деятельности было бы невозможно.

Партнерами в деле привлечения в залы музея пожилых людей, самой сложной и немногочисленной части аудитории, могут выступать Советы ветеранов, территориальные отделы социального обеспечения, Общества пенсионеров и инвалидов, профсоюзные организации. Встречи с ветеранами, «посиделки», «разговорные кафе», «конференции соседей» позволяют музею вовлечь пожилых людей в диалог со своими близкими, коллегами, представителями других поколений, побудить их по-новому оценить собственную жизнь, конкретные ситуации и события⁹.

⁹ Например, ветераны с. Коптелово (Свердловская обл.) традиционно участвуют не только в «Коптеловских посиделках», но и в подготовке и проведении выставок и праздников в местном Музее истории земледелия и быта крестьян. Фольклорный коллектив ветеранов дает в год до 20 концертов для туристических групп. А опыт работы немецкого Музея соседства в Нойкельне показывает, что вечера воспоминаний, получившие название «разговорных кафе», не только привлекают пожилых людей к диалогу, но и становятся эффективным средством сбора материалов для выставок.

Расширение социальных функций современного музея способствует включению в ряды его партнеров институтов сферы досуга, занимающихся организацией массовых зрелищных мероприятий, камерных вечеров, творческих встреч, салонов, гостиных. Важно, чтобы музей выступал не только местом проведения подобных мероприятий, но и стал постоянным партнером в процессе подготовки и проведения таких акций. В этом случае в его компетенцию войдет создание соответствующей предметной среды, которая максимально соответствовала бы содержанию и атмосфере праздничного действия.

Чрезвычайно перспективно включение в ряды партнеров музея представителей местного сообщества. Средствами организационного закрепления подобного партнерства могут служить *клубы друзей музея*, а также сообщества добровольных помощников (волонтеров): опыт зарубежных музеев и отечественная практика свидетельствуют, насколько важна для музея их бескорыстная поддержка и как она в свою очередь помогает людям (особенно, если речь идет о людях пожилых) ощутить свою полезность обществу.

Наиболее перспективными моделями партнерства являются проекты с широким составом участников. Чем больше организаций и специалистов объединяет музей вокруг себя, тем более разнообразными становятся его возможности. Объединение ресурсов многих партнерских организаций позволяет даже в условиях нестабильной социально-экономической ситуации, устаревшей материально-технической базы, недостаточного финансирования разнообразить формы культурно-образовательной деятельности музея, повысить интерес к нему, превратить его конкурентов в союзников.

Расширяя круг партнеров, современный музей берет на себя функции центра гражданских инициатив, который помогает решать острейшие социальные проблемы.

Литература

Детские музеи в России и за рубежом / Авторы-сост. Н. Г. Макарова-Таман, Е. Б. Медведева, М. Ю. Юхневич. М., 2001.

Музей для всех: Сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 4 / Сост. И. М. Коссова. М., 2003.

Музей и его партнеры: Сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 5 / Сост. И. М. Коссова. М., 2004.

Музей и общество. Проблемы взаимодействия: Сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 3 / Сост. И. М. Коссова. М., 2001.

Музей. Образование. Культура. Процессы интеграции: Сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 2 / Сост. И. М. Коссова. М., 1999.

Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998.

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре
и кинематографии
Проект № 32-13У29

**Основы музееведения: Учебное пособие / Отв. ред.
Э. А. Шулепова. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 504 с.**

ISBN 5-354-00857-3

На новом историческом этапе развития музееведения ученые вновь обращаются к основным понятиям этой научной дисциплины, предлагая студентам ее теоретические основы и разнообразную музейную практику, сложившуюся на начало XXI века. Впервые в учебном пособии представлен учебный материал по музейному источниковедению и разнообразным современным технологиям.

На базе территориального и тематического подходов раскрыта история музеев мира и России, а их экспозиции охарактеризованы как главные артерии музейной коммуникации. В совокупности учебное пособие представляет музеи как архив человеческой памяти, приобщающий посетителей к культурному наследию и служащий социокультурным потребностям современного человека.

ББК 71, 85.1

ОСНОВЫ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Учебное пособие

Технический редактор
Н. Гаранкина

Подписано в печать 09.03.2005.
Гарнитура FreeSet.
Формат 62×100/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 31,5.
Заказ № 1038

Издательство «Едиториал УРСС».
117312, г. Москва,
пр-т 60-летия Октября, 9.
Тел./факс: 7 (095) 135-42-46,
7 (095) 135-42-16,
e-mail: URSS@URSS.ru,
<http://URSS.ru>

2679 № 28389



Отпечатано в типографии
ППП «Типография «Наука»».
121099, г. Москва,
Шубинский пер., 6.

Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Наше издательство специализируется на выпуске научной и учебной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений. Мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.



Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

Серия «Учебники и учебные пособия по культуре и искусству»

Основы культурологии. Отв. ред. *Быховская И. М.*

Новые аудиовизуальные технологии. Отв. ред. *Разлогов К. Э.*

Преображенский П. Ф. **В мире античных образов.**

Преображенский П. Ф. **Тертуллиан и Рим.**

Преображенский П. Ф. **Курс этнологии.**

Дьяконов И. М. **Архаические мифы Востока и Запада.**

Старшая Эдда. **Песнь о богах.** Под ред. *Свириденко С.*

Афасижев М. Н. **Изображение и слово в эволюции художественной культуры.**

Крачковский И. Ю. **Над арабскими рукописями.**

Ганевская Э. В. и др. **Пять семей Будды. Металлическая скульптура северо-восточного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.**

Ольденбург С. Ф. **Культура Индии.**

Майданов А. С. **Тайны великой «Ригведы».**

Голоса индийского средневековья. Ред. *Серебряков И. Д., Ванина Е. Ю.*

Андрюшайтите Ю. В. И. П. Лаптев: **У истоков отечественного флиграноведения.**

Богданов А. П. **Основы флиграноведения. История, теория, практика.**

Щапова Ю. Л. **Археологическая эпоха (хронология, теория, модель).**

Пономарев А. Л. **Деньги Золотой Орды и Трапезундской империи.**

Гришин И. В., Клешинов В. Н. **Каталог русских средневековых монет.**

Фролова Н. А., Абрамзон М. Г. **Римские монеты в собрании ГИМ.**

Мазеев А. И. **Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.).**

Манин В. С. **Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг.**

Шукуров Ш. М. **Образ человека в искусстве ислама.**

Гамзатова П. Р. **Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве.**

Моль А. **Социодинамика культуры.**

Костина А. В. **Массовая культура как феномен постиндустриального общества.**

Хренов Н. А. **Культура в эпоху социального хаоса.**

Петров М. К. **Язык, знак, культура.**

Евин И. А. **Искусство и синергетика.**

Фриче В. М. **Социология искусства.**

Попадюк С. С. **Неизвестная провинция.**

Бодэ А. Б. **Поэзия Русского Севера: Иллюстрированный обзор существующих памятников деревянного культового зодчества.**

Анисимов А. В. **Венеция. Архитектурный путеводитель.**

Хан-Магомедов С. О. **100 шедевров советского архитектурного авангарда.**

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам: тел./факс (095) 135–42–16, 135–42–46 или электронной почтой URSS@URSS.ru
Полный каталог изданий представлен в Интернет-магазине: <http://URSS.ru>

Научная
и учебная
литература