

ВЛИЯТЕЛЬНЫЕ МУЗЕИ

Кеннет Хадсон



СОДЕРЖАНИЕ

5	Предисловие к русскому изданию
7	Предисловие
9	Глава I Взаимооплодотворение в мире музеев
24	Глава II Антиквары и археологи
43	Глава III Храмы искусства
64	Глава IV Человек, природа и окружающая среда
82	Глава V Наука, техника и промышленность
103	Глава VI История и обычаи родной страны
128	Глава VII История на месте ее действия
150	Глава VIII Ориентиры на будущее
170	Примечания
179	Использованная литература
183	Список иллюстраций
185	Алфавитный указатель

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

«...Музеи слишком важны, чтобы доверить их музеологам...»

Кеннет Хадсон

Так получается, что эта книга издается через год после того, как ее автор, профессионал высочайшего класса и просто редкий человек, ушел от нас в лучший мир, и через пять лет после того, как мы с коллегами поверили в возможность увидеть ее на русском языке и объявили об этом всей музейной России.

Кеннет Хадсон — фигура в музейном мире, пожалуй, уникальная. Сама природа музейных и околмузейных занятий, казалось бы, предполагает некоторый консерватизм и хорошо развитое качество, обычно деликатно именуемое «взвешенностью». Весь профессиональный и человеческий опыт Хадсона свидетельствует иное: некоторая революционность темперамента только способствует глубине, точности и результативности действий музейного профессионала. Более того, именно усилиями этого весьма решительного человека музеи сегодня открываются для такой немаловажной категории, как *здоровый смысл*.

Ему удалось сделать удивительно много. Он работал журналистом, социологом, но большую часть жизни посвящал музеологии. С 1971 года он являлся одним из инициаторов британского конкурса на лучший музей года, который в 1976 году приобрел европейский масштаб и стал работать под эгидой Совета Европы. Хадсон возглавил европейский конкурс, когда ему было за 60, и оставался его бессменным директором в течение 21 года. За это время в конкурс были вовлечены все европейские страны. В процессе развития он перерос в Европейский Музейный Форум (ЕМФ). На его встречах до сих пор сохраняется удивительная атмосфера искренней профессиональной и человеческой заинтересованности. Свою деятельность ЕМФ не ограничил одним конкурсом: была создана ассоциация друзей Форума, проводились мастерские, читались лекции, издавались журнал и информационный бюллетень, осуществлялась экспертиза и консультирование... И эта едва ли не самая эффективная в Европе международная организация имела штат из двух сотрудников. Быть может, оттого, что Хадсон терпеть не мог бюрократов.

Он издал свой знаменитый аннотированный «Указатель музеев мира» и переиздавал его каждые пять лет, едва ли не полностью обновляя. Опубликовал целый ряд основополагающих трудов: «Индустриальная археология», «Музеи на пороге 80-х», «Влиятельные музеи», «Социальная история музеев», «Новые музеи Европы»... Все эти книги (а их было 56!) дают прекрасный повод убедиться в том, что энциклопедическая полнота и точность знаний вовсе не означают академической сухости восприятия и изложения познанного. Надо сказать, что не один лишь только блистательный английский юмор тому причиной. Книги захватывают читателя, быть может, потому, что Хадсон имел профессиональное и человеческое мужество постоянно задавать себе вопросы: для чего ты нужен? Отвечают ли твои действия требованиям здравого смысла? Имеет ли музей как социальный институт право на существование?

Россия всегда интересовала его особо. Получив приглашение на первую в нашей стране музейную биеннале, готов был тут же принять его — помешали лишь очень преклонный возраст и дальность расстояния. Поэтому столь близкое ему по духу начинание благословил с видеозаписи: рассказал о европейском конкурсе, его ценностях и приоритетах, о своих взглядах на будущее музейного дела. Так началось сотрудничество Европейского Музейного Форума и Ассоциации Открытый Музей. На встречный шаг музеев из России Хадсон вновь ответил самым пристальным вниманием, пригласив сотрудничать в ЕМФ двоих российских корреспондентов. Целиком посвятил вступительную статью каталога европейского конкурса 1998 года участию в нем России.

Для него были важны музей-первопроходцы — те, что кардинально изменили музейный ландшафт, оказали принципиальное влияние на профессиональную и общественную ситуацию. Именно о них книга «Влиятельные музеи». В том памятном видеосюжете он среди прочего поведал связанный с нею случай:

...Едва книга вышла из печати, мне позвонила некая дама из Милана и сказала, что прочла книгу и собирается написать о ней статью для одного влиятельного итальянского журнала. В связи с чем хочет немедленно приехать в Лондон и задать мне несколько вопросов. Я спросил, что она собирается написать в статье, и она ответила: «Что Вы — клинический идиот». Я сказал: «Что ж, милости прошу». Она приехала буквально на следующий день в сопровождении фотографа, который сделал примерно тысячу снимков «клинического идиота» и исчез. Мы сели с ней разговаривать. «Я объясню, почему я считаю Вас идиотом, — сказала она. — Среди Ваших 37 музеев-первопроходцев нет ни одного итальянского музея. А между тем в Италии великолепные музеи. Только невежда может этого не знать. Почему Вы не упомянули ни одного?» «Потому, — ответил я, — что эта книга не о хороших музеях, а о музеях-первопроходцах. На мой взгляд, ни один итальянский музей не повлиял на развитие музейного дела в том смысле, в каком повлияли мои 37». Мы проговорили с ней два часа. Затем она исчезла и в конце концов опубликовала статью, в которой изложила свою позицию. Я рассказал эту историю, чтобы подчеркнуть, что «Влиятельные музеи» — это не книга о хороших музеях. И если бы я сегодня писал ее заново, я бы оставил список из 37 музеев без изменений. Правда, теперь я бы добавил к нему еще три...

В последние годы он уже не мог ездить. Но на многих значимых музейных встречах профессионалы сосредоточенно внимали его речи с экрана — острой, точной и провокационной в лучшем смысле этого слова. Он чувствовал, что уходит. Подводил итоги. Написал и опубликовал 20-летнюю аналитическую историю ЕМФ. Позаботился о преемнике, сложив с себя в ноябре 1999 года полномочия директора.

Он ушел. С нами остались его книги. Его команда. Его Форум.

*Ана Глинская,
директор Ассоциации Открытый музей,
российский национальный корреспондент
Европейского Музейного Форума*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Под влиятельными в настоящей книге понимаются те музеи, которые проложили новый путь и сделали это так оригинально и ярко, что многие другие музеи охотно или вынужденно двинулись за ними следом. Отбор был довольно жестким: музейную элиту последних двух столетий составили всего тридцать семь музеев. Оригинальности как таковой для включения в наш список было недостаточно. Требовалась оригинальность знаменательная и результативная, а не просто новизна. Это означает, что каждый включенный в список музей своим существованием, своим подходом и стилем удовлетворял некую реальную общественную потребность. Он отражал некий сдвиг в умонастроениях в национальном или международном масштабе и в то же время содействовал этому сдвигу. Отсюда, разумеется, следует, что эти музей-первопроходцы оказывали влияние не только на другие музеи, но и на посетителей, на широкую публику.

Решая, какие музеи включать в список и почему, я отчасти основывался на том, что лично слышал и видел в ходе моих поездок, но еще в большей степени я опирался на суждения немалого числа специалистов, с которыми обсуждал эту работу. Это позволило быть уверенным в том, что мой конечный выбор лишен произвольности и эксцентризма. Тем не менее единодушного согласия список не вызовет. Всякий, кто имеет богатый опыт в музейном деле, назовет своих кандидатов, которых, по его мнению, следовало предпочесть тем или иным моим избранникам. Если эта книга не породит споров, значит, она во многом не удалась.

По поводу одной из ее особенностей недоумение и критика представляются наиболее вероятными. Среди выбранных музеев нет ни одного этнографического в обычном понимании, хотя многие из тридцати семи предприняли большие усилия, чтобы отразить в своих экспозициях человеческие обычаи и ремесла. В частности, Музей народного творчества и традиций в Париже — выдающийся и чрезвычайно успешно работающий этнографический музей при любом разумном определении этого понятия. Парадоксальное, на первый взгляд, отсутствие этнографических музеев в списке легко объяснимо. В музейном мире существует великое множество коллекций, называемых обычно «этнографическими», то есть составленных из объектов, которые относятся к экзотическим культурам. Иные из этих коллекций весьма внушительны по размерам и, следовательно, на профессиональном жаргоне музейных работников могут быть названы «влиятельными»; но ни одно из собраний, которые я видел или о которых слышал, не передает коренных особенностей общества, которому оно посвящено, в такой же мере, в какой их передают многие кинофильмы и телевизионные передачи, даже многие лекции. Зрительню эти экспозиции зачастую чрезвычайно привлекательны, но, за немногими исключениями, они представляют нам лишь «поверхность общества». Слишком многое должно дорисовывать наше воображение. Человеческие стремления и страхи, бедность,

болезни, климат, жестокость и грубость, радости и страдания — все это вынесено за скобки, хотя ничто другое не способно наделить экспонаты жизнью, смыслом и связностью. В некоторых отношениях положение хуже, чем 50 или даже 70 лет назад: сейчас едва ли не запрещено не только говорить правду о странах, эвфемистически называемых «развивающимися», но даже намекать на то, что иные важные стороны тамошней действительности неудобны для обсуждения. Этнографические музеи порой проявляют широту в сборе объектов, но глубоко они не копают, опасаясь, видимо, — трудно сказать, насколько обоснованно, — политических последствий.

Таким образом, имеется немало технически совершенных, но, по приведенным выше причинам, анемичных этнографических экспозиций. Трехмерные картины, выставленные, например, в лондонском Музее человечества, в бременском Музее заморских стран и в амстердамском Музее тропиков, в визуальном отношении значительно превосходят то, что было полстолетия назад, и, появившись они до наступления эпохи телевидения, они, безусловно, взволновали бы воображение многих тысяч людей. Но я не могу сказать, что какой-либо из них сколько-нибудь существенно повлиял на другие. Они возникли одновременно и независимо друг от друга, вызванные к жизни развившимися в обществе вкусами и тенденциями.

Я считаю вполне возможным, что время этнографических музеев уже прошло и что в будущем человеческие дела и обычаи будут демонстрироваться в полностью воссозданной окружающей среде — во многом так же, как демонстрирует сейчас свой материал Северный зоопарк в Эммене, один из представляемых мною здесь тридцати семи влиятельных музеев. В этом смысле то, что мы видим в Эммене, возможно, является прообразом по крайней мере одной из разновидностей этнографического музея будущего. Возникнут, несомненно, и другие разновидности, и на страницах настоящей книги читатель встретит указания на их возможный характер.

Глава I

ВЗАИМООПЛОДОТВОРЕНИЕ В МИРЕ МУЗЕЕВ

В середине 70-х годов мне посчастливилось по заданию ЮНЕСКО совершить поездки по многим странам в поисках того, что я мог бы считать важнейшими новыми идеями в музейном мире. Накопив устрашающую массу впечатлений и сведений, я постарался выделить из нее самое существенное и изложил результаты в книге. Она вышла в 1977 г. под несколько претенциозным названием «Какими быть музеям в 80-е годы? Обзор мировых тенденций». Цель книги была выражена на клапане суперобложки следующим образом:

Эта книга писалась с надеждой, что она воодушевит тех, кто старается — часто при очень трудных обстоятельствах — преобразовать музеи в важные инструменты просвещения и воздействия на общественную жизнь, необходимые современному миру. Ее назначение не в том, чтобы служить энциклопедией или учебником, а в том, чтобы стимулировать эксперименты и дискуссии. Автор обращался ко многим экспертам и энтузиастам во многих странах, желая сделать книгу как можно более авторитетной и полной, но ни одно из ее положений, с какой бы степенью уверенности оно ни было высказано, не следует рассматривать как руководящее указание. Читатель найдет здесь ряд примеров наиболее оригинальных, передовых и конструктивных подходов и их воплощений, какие автор смог обнаружить за несколько лет поездок по всему миру и настойчивых стараний увидеть за музейными деревьями лес. Через десять лет картина, несомненно, будет во многом иной. Если музеи не сумеют отозваться на социальные перемены и отразить их, они, безусловно, перестанут оправдывать поддержку, которую оказывает им общество.

После выхода книги я по-прежнему немало разъезжал и, путешествуя и посещая сотни музеев, особенно часто задумывался о двух вещах. Во-первых, о скорости, с которой такое типично западноевропейское учреждение, как музей, распространилось (с хорошими или дурными последствиями — другой вопрос) по всему свету — всего за два столетия. Во-вторых, о том, как разные страны и разные культуры усваивали музей как институт и постепенно приспосабливали его к своим нуждам и обычаям. На этот процесс в огромной степени повлияла и ускорила его колониальная система. Британцы насаждали музеи британского типа в Индии, французы создавали свои специфические культурные цитадели во многих частях Африки. Музеи, оставшиеся от колониальных властей после распада империй, были зачастую плохо приспособлены к нуждам и условиям только что самоопределившихся наций, и усилия, которые предпринимались для индианизации или африканизации этих примечательных пережитков былого, являли собой любопытное, а нередко и грустное зрелище.



Достаточно характерный пример музея XVII—XVIII вв.: коллекция диковин, собранная датским ученым Оле Вормом (1588–1644)

У европейцев, однако, нет никаких оснований чувствовать здесь свое превосходство. Налицо необычайная близость между попытками индийцев найти способ ужиться с Музеем принца Уэльского в Бомбее и отношениями любви-ненависти между лондонским Музеем Виктории и Альберта и его архитектурным вместилищем на Бромптон-роуд. Если бы эти два музея могли сегодня начать с чистого листа, ни тот, ни другой, конечно, ни за что не обременил бы себя каменной громадой, находящейся в таком разительном противоречии с его нынешним предназначением. Трудности, создаваемые отжившими свое явлениями культуры, имеют всемирный характер.

Распространение и количественный рост музеев — факт достаточно очевидный. Мне, как одному из редакторов справочника по музеям мира, обновленное издание которого выходит раз в пять лет, хорошо известна величина прироста — десять процентов за каждое пятилетие. Очень часто я спрашивал себя о причинах столь необычайного социального явления — необычайного, ибо зачастую оно идет вразрез с экономической логикой и здравым смыслом. Все пять континентов хронически испытывают очень серьезные финансовые и политические трудности, а число

музеев продолжает неуклонно возрастать. Почему это так и почему, в частности, даже беднейшие страны мира, страдающие от голода и нищеты, чувствуют, что их национальное достоинство требует музеев?

Профессиональные исследователи музеев — а я, не нарушая требований скромности, могу, вероятно, отнести себя к их числу — сталкиваются и с другими загадочными обстоятельствами. Почему, к примеру, музеи, не финансируемые ни государством, ни местными властями, так называемые независимые музеи, столь многочисленны и пользуются столь доброй славой в Великобритании и Федеративной Республике Германии, а в Швеции, напротив, редки и стоят на грани исчезновения? Почему Финляндия намного опережает другие страны по соотношению количества музеев и численности населения? Почему Советский Союз, единственный среди крупных государств, ни разу не опубликовал полный список своих музеев?

Очевидный ответ на все подобные вопросы состоит в том, что музеи, подобно христианству, несут на себе отпечаток общества, в котором они существуют. Церковь в Соединенных Штатах — не то же самое, что церковь в Дании или Южно-Африканской Республике. Шведская школа не тождественна ирландской школе, почтовое отделение в Нидерландах отличается от канадского. Музей в Китае находится в ином социально-политическом контексте, нежели музей в Египте или Болгарии. Тот факт, что эти учреждения носят одинаковое название — церковь, школа, почтовое отделение, музей, — иной раз может ввести в глубокое заблуждение. Он способен рождать неправомерные ожидания, подталкивать к нелепым обобщениям.

Верно, однако, и то, что, как существует нечто общее для всех церквей — некая сущность церкви, так и в отношении музеев мы без большого труда можем выделить их сущность, некое центральное свойство, отличающее любую музей от любого цветочного магазина или авиакомпании. Это общее свойство позволяет создавать организации, подобные Международному совету церквей, Международному совету музеев и Международной ассоциации воздушного транспорта, не говоря уже о бесчисленных национальных организациях, действующих в этих многообразных областях. Музей во Франции имеет больше общего с музеем в Исландии, чем с бензозаправочной станцией или типографией в своей стране. Международный обмен в музеологии, разумеется, происходит иначе, нежели передача из страны в страну новых идей и технологий в печатном деле.

Однако пути, какими мысли, усовершенствования и привычки передаются из одной части мира в другую, изучены лишь в ничтожной мере. В XVIII в. Томас Коук, великий английский реформатор сельского хозяйства, заметил, что его усовершенствования распространяются со скоростью одна миля в год и что попытки менять старые обычаи быстрее почти всегда обречены на провал. Очень трудно было убедить фермеров в том, что переход от старых способов к новым сулит им выгоду, и они, естественно, предпочитали, чтобы экспериментировали, ошибались и терпели убытки не они, а соседи.

В сельском хозяйстве, как и в большинстве других видов человеческой деятельности, перемены чаще всего идут сверху вниз. Представление о великих людях как

главной движущей силе истории сегодня не в моде — предпочтение отдается силам и движениям, однако в этом представлении есть немалая доля истины. Смирненные и кроткие могут порой бунтовать, бастовать и протестовать, но эксперементируют они редко. Перемены обычно исходят от тех, кто имеет склонность к новшествам, а также деньги и твердое положение, чтобы проводить их в жизнь.

Чтобы общество восприняло влияние извне, чтобы изменения были приняты обществом, необходимы три условия. Во-первых, нужны люди, обладающие исключительной остротой видения и оригинальностью ума, — творцы новых идей. Во-вторых, эпоха и социальный климат должны быть благоприятными; и, в-третьих, необходимы средства для пропаганды нового мышления. Если отсутствует какой-либо из этих трех факторов, любое новое предложение — тем более предложение революционное — почти наверняка не будет поддержано, сколь бы блестящим и разумным оно ни было.

Проиллюстрируем это положение примерами из музейной сферы. Вполне уместно будет начать с Музея Наполеона, созданного в Лувре в 1803 г. и «произошедшего от трех родителей» — республиканизма, антиклерикализма и победоносной захватнической войны¹. Обстоятельства его рождения вполне можно назвать неблагоприятными, хотя во Франции об этом традиционно принято умалчивать. За революцией и казнью короля последовали широкомасштабные и планомерные конфискации произведений искусства, принадлежавших королевской семье и аристократии, а также церквям и монастырям. В 1793 г. Лувр был открыт для посетителей как огромная национальная «витрина с сокровищами», а в последующие двадцать лет его собрания пополнялись добычей, захваченной наполеоновскими армиями в их шествии по Европе. В 1803 г. это колоссальное собрание художественных трофеев получило почетное наименование Музея Наполеона.

Пока шли войны, посещать музей могли лишь немногие из иностранцев, но в 1802 г. Амьенский мирный договор обеспечил короткую передышку в военных действиях, и через Ла-Манш потянулись англичане-энтузиасты, чтобы насладиться видом тех ценностей, которые французские герои-завоеватели награбили в европейских картинных галереях и частных коллекциях. Среди тех, кто, испытывая порой существенные неудобства, приехал во Францию, были президент Королевской академии Бенджамин Уэст и несколько его коллег-художников, в том числе Хопшнер, Опи, Фюзели и молодой Тернер. Из архитекторов путешествие совершили Смерк и Флакман, из политических деятелей — Чарльз Джеймс Фокс, из писателей — Мария Эджуорт и Фанни Берни, из актеров — знаменитый Кембл. В большинстве своем они были ошеломлены самим количеством и великолепием увиденного. Тернер, однако, не пришел в восторг, считая, что неумеренные почести, оказываемые достижениям прошлого, отвлекают внимание от современных художников, которые, по его мнению, и должны быть в центре внимания публики.

Тернер, как выясняется, был прав. Первая половина XIX в. во всей Европе прошла под знаком всеобщего преклонения перед Старыми Мастерами, которому если не положили начало, то уж во всяком случае способствовали захватывающие луврские экспозиции. Развитие этого культа было сложным процессом и, на мой взгляд, явилось результатом союза (священного или нечестивого — сказать не

берусь) между торговцами произведениями искусства, националистами и теми художниками, которые в наибольшей степени ориентировались на господствующие вкусы. Торговцы играли важную посредническую роль, скупая награбленное наполеоновскими войсками, особенно в Италии и Испании; они же, хотя и с меньшим размахом, участвовали в возвращении имущества законным владельцам по окончании войн. За двадцать с лишним лет они утвердили себя как прослойка, с которой нельзя было не считаться; их познания в области искусства оказались бесценными в 1820-е гг., когда за пределами Франции начали открываться национальные художественные музеи. Возникновение Британского института в Лондоне, организовавшего знаменитую серию выставок Старых Masters в первые годы после битвы при Ватерлоо, было, по всей вероятности, прямым следствием сильнейшего впечатления, которое произвело на Бенджамина Уэста посещение Музея Наполеона.

Сказать, что берлинская Государственная галерея Пруссии и лондонская Национальная галерея были основаны потому, что французы создали Лувр, было бы, разумеется, грубым упрощением. Необходимы были благосклонное общественное мнение, подходящий политический климат и наличие влиятельных и целеустремленных людей, способных воплотить замысел. Однако надо учитывать, что в 1815 г., как и в 1945 г., поражение всесильного диктатора, завершившее многолетний период страданий и гнета, стимулировало в ряде стран патриотический подъем и ускорило социальные перемены. Попутно возникло и менее благородное стремление (не всегда подсознательное) переиграть поверженного тирана на его собственном поле. Подражание — это нередко сильнейшая из форм мести. Музей Наполеона поразил первое поколение посетителей главным образом своими масштабами. Такого числа картин и скульптур, свезенных в одно место из стольких стран, раньше не видывали. После того, как это было сделано, ничто не могло остаться в прежнем виде. Лувр с его громадным зданием и громадной коллекцией стал эталоном, с которым впоследствии сравнивали другие художественные собрания. Победив Францию при Ватерлоо, Англия и Пруссия считали своим долгом превзойти ее и на музейном фронте. Рост их картинных галерей не мог и не должен был сдерживаться ничем.

Но, как часто наблюдалось за последние 200 лет, крупный музей заслуживает уважение и зависть не только тем, что он собой являет, но и тем, что и как он делает. Работая над этой книгой, я спросил сэра Дэвида Уилсона, директора Британского музея, каким, по его мнению, было влияние его музея на другие. «Огромным», — ответил он, — и по большей части дурным». Я истолковал это так, что, к примеру, в подражание классической колоннаде Британского музея каждый крупный провинциальный город викторианской Англии считал своим долгом построить музей с подобной колоннадой, даже если это ставило город на грань разорения. Однако сэр Дэвид имел в виду прежде всего другое. Гораздо более пагубные и далеко идущие последствия имело, по его мнению, то, что музеи городов, подобных Бадфорду, Манчестеру и Бирмингему, копировали организационную структуру Британского музея, создавая «помпезные декорации» в виде отделений, хранителей, научных изысканий и печатных органов, тогда как ограниченный масштаб их деятельности требовал чего-то куда более гибкого, легче поддающегося адаптации.

До середины XX в. за пределами Европы и Соединенных Штатов музеев было очень мало. Всемирный музейный бум начался лишь после Второй мировой войны, хотя некоторое увеличение числа музеев наблюдалось и раньше на территориях, управляемых крупными колониальными державами — Англией, Францией, Португалией, Бельгией и Нидерландами. Это означало, что человеку, желающему быть в курсе интересных музейных событий и новшеств, не было нужды разъезжать по всему свету. Вполне достаточно было поездок по Европе и Америке, причем до 1920-х гг. в Соединенных Штатах можно было ограничиться восточной частью страны.

Я вряд ли погрешу против истины, если скажу, что до 1880-х гг. музейный мир состоял всего из четырех стран — Франции, Германии, Англии и Италии. Собрания, порой чрезвычайно ценные, были, конечно, и за их пределами, но именно в названных странах сосредоточилось почти все, что было в этой области новаторского. Там находились все влиятельные музеи, причем интерес с точки зрения развития музейного дела даже там представляли лишь немногие крупнейшие города. Но важно иметь в виду, что узнать о происходящем за границей и даже в других частях своей страны можно было только в поездках. Профессиональных журналов для музейных работников еще не существовало, а в общем потоке периодики лишь изредка сообщалось о событиях в мире музеев и картинных галерей.

Прилежный исследователь мог, конечно, извлечь немало сведений из публикуемых разными авторами описаний поездок и путешествий. Когда-нибудь, возможно, мы увидим антологию наиболее интересных из подобных отзывов под примерным названием «Музеи глазами путешественников». В эту книгу, несомненно, войдут впечатления не только специалистов, но и представителей широкой публики, к числу которых относился бирмингемский книгопродавец Уильям Хаттон, посетивший Британский музей в 1794 г. Вожделенный входной билет достался ему нелегко; найдя наконец человека, согласившегося расстаться со своим билетом за приличную сумму в два шиллинга, он погрузился в приятные мысли о предстоящих радостях:

Здесь я два часа буду тешить ум зрелищем изумительных предметов, которые всякий раз новы и всякий раз радуют. Я увижу то, что нельзя увидеть нигде больше. В этом обширнейшем собрании редкостей сосредоточены чудеса творения. Едва ли не каждая страна на земном шаре отдала этой великой сокровищнице богатейшую дань².

Действительность оказалась куда скромней. В составе группы из десяти человек мистер Хаттон был торопливо проведен по залам музея «высоким благовидным молодым человеком», который отказывался сообщать какие-либо сведения об экспонатах и не позволял нигде задерживаться более чем на несколько секунд. Все это было совершенно неудовлетворительно.

Приблизительно за *тридцать минут* мы завершили наше безмолвное путешествие по этому роскошному зданию — путешествие, которое вполне могло бы занять тридцать дней. Я вышел наружу не более сведущим, чем вошел внутрь, но с горькой мыслью о том, что из страха упустить представившуюся возможность я в то утро неучтиво прервал интересную беседу с

трем джентльменами, пожертвовал завтраком, вымок до нитки, уплатил полкроны за наемную карету и два шиллинга за билет — и все это только для того, чтобы меня грубо прогнали по залам и я, утратив ту малую толику хорошего расположения духа, с которой явился, покинул музей чрезвычайно раздосадованным³.

Эти воспоминания, без сомнения, важны как дополнительный штрих к истории Британского музея, однако вряд ли наблюдения мистера Хаттона оказали существенное влияние на развитие музеев, сколько людей ни узнало о его злоключениях из его книги и его устных рассказов. Он побывал в музее как частное лицо. Его занятием была торговля книгами, а не музейное дело.

А вот немец Густав Вааген был путешественником совершенно иного рода. Назначенный в 1821 г., в возрасте всего двадцати пяти лет, директором Королевской картинной галереи в Берлине, он в силу профессионального интереса стал усердным посетителем иностранных музеев. В 1830—40-е гг. он совершил ряд поездок в Британию, где посещал как государственные, так и частные художественные собрания. Одной его задачей было выяснить, где какие картины хранятся, и составить их перечень⁴, другой — посмотреть, как британцы выставляют произведения искусства. В Германии, как, вполне вероятно, и в Англии, в кругах музейных работников и ученых к его суждениям прислушивались. Он был, можно сказать, важным переносчиком информации, трудолюбивой пчелой музейного мира, возвращавшейся в свой берлинский улей с запасом зарубежной пылицы. Выражаясь менее образно, в эпоху, когда еще не было ни музейных журналов, ни музейных конференций, его деятельность являла пример того, как музеи могут оказывать влияние друг на друга.

Знатоки и коллекционеры были рады оказать ему гостеприимство. В Пансхангере он осмотрел собрание лорда Каупера, и большая часть увиденного в высшей степени удовлетворила его:

Жаркое летнее солнце изрядно опалило меня, но скоро я ожил в освежающей прохладе этих прекрасных покоев, где картины расположены с изысканным вкусом. Гостиную в особенности можно отнести к числу комнат, не только доставляющих великое удовольствие своей обширностью, удобством мебели и ее изяществом, но также возвышенно улаждающих дух благороднейшими произведениями искусства. Три светильника и большие окна в одной из стен освещают эту прекрасную комнату; картины итальянской школы великолепно смотрятся на фоне шелковых пурпурных драпировок. Я не могу удержаться от того, чтобы вновь не воздать хвалу утонченному вкусу англичан, украшающих таким образом комнаты, где проходит их повседневная жизнь, и потому испытывающих, часто с юных лет, тихое и неприметное, но верное воздействие творений искусства.

Здесь я провел в безмолвном одиночестве шесть счастливых часов. Торжественную тишину нарушало лишь жужжание бесчисленных пчел, что вились вокруг цветущих растений, роскошнейшим образом украшавших окна. Только так, предоставленный самому себе, человек способен исподволь проникнуть в душу произведений искусства, увидеть всю их неповторимую красоту. А вот если нетерпеливая экономка то и дело принимается звенеть

ключами, как это часто случается в Англии и как, несомненно, еще случится со мной, то привести себя в надлежащее расположение духа, конечно же, невозможно, и невольно смотришь на все поверхностно и с внутренним раздражением⁵.

Вааген испытывал бы еще большее разочарование, находясь в публичных картинных галереях, по крайней мере в те часы, когда они были открыты для посетителей. Но он, вероятно, выбирал для своих уединенных медитаций то время дня, когда статус уважаемого гостя позволял ему быть в галерее одному. Он мог быть и безжалостным критиком. Например, то, что он увидел в поместье лорда Метьюзна в Коршеме, графство Уилтшир, совершенно его не удовлетворило. Коллекция, заключил он,

вполне естественно отражает вкусы той эпохи, в течение которой она собиралась; соответственно этому преобладают картины поздних итальянских школ. Но она также содержит немалое число великолепных работ различных школ, созданных в более яркие периоды, — работ, ценность которых, судя по всему, не признана должным образом вследствие очень плохого состояния картин. Это состояние вызвано сыростью — злейшим врагом живописи; и можно с уверенностью предсказать, что, если картины не будут немедленно вывезены из Коршем-хауса, они через несколько лет полностью погибнут⁶.

Мне думается, стоит отметить, что Вааген, подобно почти каждому путешественнику вплоть до сравнительно недавних времен (в несколько лучшем положении находились разве что художники), мог запечатлеть увиденное только словами. Любой, кто оказался бы в его положении сегодня, мог бы воспользоваться фотоаппаратом или купить цветные слайды произведений, выставленных в картинных галереях. Так или иначе, большинство экспонатов теперь доступны широкой публике в форме репродукций. Но в 1820-е гг. необходимо было личное посещение, и лишь те, кто имел возможность путешествовать, могли испытать воздействие произведения искусства и даже просто узнать о его существовании.

В XIX в. музеи пытались бороться с этой трудностью в той ее части, что касалась скульптуры, заказывая гипсовые слепки важнейших работ, в особенности древнегреческих и древнеримских. Но мало кто считал, что слепок может быть равен оригиналу, хотя, разумеется, слепок был лучше, чем ничего. Об этом великолепно написал Вааген, увидев в 1837 г. в Британском музее детали фриза Парфенона («мраморы Элгина»):

Я никогда, возможно, не чувствовал такой огромной разницы между гипсовым слепком и мраморной скульптурой, как при осмотре этих барельефов Элгина. Пентелийский мрамор, из которого они изваяны, отличается теплым желтоватым оттенком и очень мелкой, но все же отчетливой зернистостью, придающей скульптурам необычайную живость и своеобразное единство. Например, камень, из которого высечена знаменитая лошадиная голова, производит полное впечатление кости, и его резкая, плоская обработка служит источником очарования, о котором гипсовый слепок не дает ни малейшего понятия⁷.

Но он крайне неодобительно отзывался об освещении. Находясь непосредственно над скульптурами, окна, «к сожалению, не дают никакого контраста света и тени»⁸;

в Национальной галерее, временно разместившейся на Пэлла-Мэлла, дело обстояло еще хуже: «Все четыре зала тускло освещены, при их огромной величине и столь слабом свете картины в большинстве своем видны неотчетливо»⁹.

Хочется спросить: какие полезные идеи мог он увезти с собой в Германию, где музеи рождались с невиданной прежде в Европе быстротой? Ответ, вероятно, будет: никаких. Вааген сполна мог оценить преимущества Германии перед Англией, и, видимо, он согласился бы с Кольриджем¹⁰, пессимистически написавшим в 1831 г.:

Наша страна не отличается всеобщим почтением к изящным искусствам; на всякое предложение о поощрении искусства в самом общем и широком смысле низкий дух философии накопительства готов ответить коммерческой максимой: *Laissez faire*^{**10}.

Вааген мог, однако, извлечь из увиденного уроки того, что следует избегать. Он мог решить, к примеру, что опасно оставлять ценные произведения в руках частных лиц, поскольку в этом случае они зачастую серьезно страдают от невежества и пренебрежения. Он, разумеется, видел, к чему приводит плохие условия хранения и теснота, а также недостаточное финансирование. Подобно Кольриджу, он понимал, что культурным учреждениям не суждено процветать там, где власть имущие направляют энергию и внимание исключительно в другие сферы.

Однако, посети он Англию чуть позже, он почти наверняка нашел бы там больше оснований для оптимизма. В 1840-е гг. промышленники, финансисты, дельцы — словом, верхи среднего класса начали приходить на смену ценителям-аристократам старого типа в качестве ведущих английских коллекционеров произведений искусства. У них находились деньги не только для того, чтобы приобретать работы, но и для того, чтобы о них заботиться, и наряду с изменением состава лиц, покупающих произведения искусства, стало меняться и отношение к художественным музеям.

Тем не менее вряд ли какой-либо британский музей изящных искусств оказал в XIX в. сильное влияние на развитие музеев в других странах. Если рассматривать всю совокупность музеев вообще, то до конца правления королевы Виктории лишь три музея на Британских островах были достойны такой характеристики. Это Музей Питт-Риверса в Фарнеме, Южно-Кенсингтонский музей (позднее — Музей Виктории и Альберта) и Музей естествознания. Были и другие музеи, хорошо известные за границей благодаря их коллекциям или выполненным их сотрудниками исследовательским работам, но это совсем иное дело. В нашем понимании Влиятельный Музей — это музей, открывающий новые горизонты, и три указанных выше музея, несомненно, таковы. В этом отношении у них не было в Англии серьезных соперников.

Необходимо, однако, заметить, что достижением британцев, повлиявшим на музеи сильнее, чем любое другое отдельно взятое начинание, стала Великая выставка

⁹ Сэмюэл Тейлор Кольридж (1772–1834) — английский поэт-романтик. (Здесь и далее, если не оговорено иное, звездочками обозначены примечания переводчика.)

^{**} Здесь: не стоит вмешиваться (фр.).

1851 г. Ни одна выставка не привлекала раньше такого количества людей из столь многих стран, не требовала таких больших финансовых вложений и такого детального планирования, во многих случаях носившего новаторский характер. Ни одно событие не значило так много для разрушения двух близких по духу мифов о простых людях: во-первых, они якобы не интересуются достижениями культуры и, безусловно, не готовы платить за их осмотр; во-вторых, они неуправляемы и при первой возможности готовы затеять пьяные бесчинства. Столь крупных акций пирочайшего международного масштаба никогда прежде не предпринималось.

Сэр Генри Коул, активно участвовавший в организации выставки и позднее ставший первым директором Южно-Кенсингтонского музея, так охарактеризовал значение Великой выставки:

История человечества, осмелюсь сказать, не знает события, сравнимого по своей роли в содействии развитию производства с Великой выставкой промышленности всех стран, состоявшейся в 1851 г. Великий народ пригласил все цивилизованные нации на празднество для того, чтобы сравнить между собой изделия рук человеческих. Выставка была организована на частные средства, без государственной поддержки, окупил себя и не зависела ни от налогов, ни от использования рабского труда, чего требовали великие достижения древности. Принц — человек выдающегося ума, философски мыслящий, проницательный, способный организатор, обладающий высокими деловыми качествами, — возглавил начинание и привел его к грандиозному успеху. Верховная правительница великого народа оказала супругу и подданным самую горячую поддержку, любовно следила за ходом предприятия и в присутствии 25 000 человек, собравшихся под одной стеклянной крышей длиной в 1 850 футов, стала свидетельницей триумфа — событие поистине небывалое¹¹.

Но, как указал тот же Коул, Великая выставка не могла бы состояться до тех пор, пока сэр Роберт Пиль¹² не провозгласил начало эпохи свободной торговли, «так что в интересах иностранцев было принять приглашение и показать нам достижения своей промышленности»¹². Выставке благоприятствовало все — политический климат, уверенность британских изобретателей и промышленников в своей способности выдержать конкуренцию с иностранцами, чрезвычайно деятельное монаршее покровительство и поощрение, готовность общества именно к такому сочетанию патриотизма, искусства и науки. Когда выяснилось, что на долю 6 861 британского участника пришлось 78 медалей, а на долю 7 076 участников из 30 других стран — 86 медалей, стало понятно, что предприятие удалось, и еще как.

Весьма сомнительно также, что выставка могла бы состояться без вдохновляющих и организующих усилий принца-консорта¹³, придавшего проекту особый стиль и высокий статус. Приехав из Германии в 1840 г., он вернулся с твердой верой в единство культуры и в необходимость сделать ее достижения доступными для всех,

¹¹ Роберт Пиль (1788–1850) — премьер-министр Великобритании в 1834–1835, 1841–1846 гг., основатель консервативной партии.

¹² Имеется в виду принц Альберт (1819–1861), супруг британской королевы Виктории.

так как каждый класс общества имеет в ней законную долю. Он думал о создании Национального музея, некоего национального культурного центра в Лондоне, поскольку видел, как немцы движутся к чему-то подобному в Мюнхене, Берлине и других городах. Он верил, что когда-нибудь такой национальный культурный центр будет создан в Южном Кенсингтоне. Музей Виктории и Альберта, Музей науки, Музей геологии и Музей естествознания, возникшие там далеко не сразу, представляют собой лишь неполное воплощение его чаяний, но не приходится сомневаться, что без грандиозного успеха Великой выставки, как истинно общенародного события, даже эта частичная реализация его замыслов вряд ли была бы возможна.

Важнейшее значение Великой выставки как предприятия состоит, пожалуй, и в том, что она доказала осуществимость крупных начинаний. После нее вырос масштаб денежных вложений и организационных усилий в музейно-выставочном деле. Сама грандиозность выставки и явная дерзость ее проекта привлекли великое множество посетителей — более шести миллионов, приехавших за свой счет, во многих случаях из-за границы: в частности, большие массы туристов прибыли из Соединенных Штатов, Франции и Нидерландов. Останься они дома, они не получили бы тех впечатлений. Но, поскольку они приехали и увидели то, что было выставлено в громадном стеклянном здании, возведенном Пакстоном*, их образ мыслей изменился. Они узрели чудеса, и мир для них стал другим¹³.

Одной из главных заслуг принца-консорта было то, что он способствовал обмену идеями между странами. Когда не было еще ни радио, ни телевидения, ни международных конференций, ни самолетов, ни массового увлечения туризмом, существование горстки целеустремленных путешественников-энтузиастов было главным, помимо войн, фактором предотвращения застоя общества. Всегда интересно спрашивать людей, создавших нечто новое: «Где вы почерпнули эту идею? Можете ли вы назвать кого-то или что-то, чьему влиянию вы обязаны?» Работая над этой книгой, я часто задавал такие вопросы, и с весьма полезными для себя результатами. Фрэнк Аткинсон, создатель замечательного музея под открытым небом «Бимиш» на северо-востоке Англии, ответил мне, что источником вдохновения для него послужил музей в норвежском городе Лиллехаммере. Директор Музея истории Амстердама сказал, что многим обязан посещению Музея истории Варшавы. Кеннет Робинсон, давший Национальному автомобильному музею и другим достопримечательностям в Бьюли, графство Гэмпшир, импульс к росту и процветанию, ответил без малейших колебаний: «Диснейуорлд, Флорида»; он впервые посетил этот парк в 1970 г., сразу после его открытия. Когда я попросил собеседника немного развернуть свой ответ, он объяснил, что Диснейуорлд дал ему три крайне важных урока: в сфере менеджмента нет ничего невозможного; высокое качество обходится дорого, но, предлагая людям нечто лучшее, мы возбуждаем их аппетит; чем выше уровень обслуживания, тем больше люди тратят в сувенирном магазине¹⁴. Живи Кеннет Робинсон в XIX в., он, возможно, сказал бы примерно то же самое после посещения Великой выставки.

* Джозеф Пакстон (1803–1865) — английский архитектор. Построил в лондонском Гайд-парке «Хрустальный дворец», в котором проходила выставка 1851 г.

Журналы, посвященные в первую очередь музейному делу, появились только в XX в. Они были и остаются важным инструментом обмена идеями и распространения информации обо всем новом. Прежде всего в них нуждается младшее поколение сотрудников. Руководители, как правило, имеют возможность регулярно ездить в командировки и посещать конференции; их более молодые коллеги находятся в худшем положении и должны расширять свой кругозор иными способами. Нам сейчас трудно себе представить, как скудны были средства коммуникации в XIX в., когда профессиональные новости можно было узнать лишь от случая к случаю.

«Museums Journal», печатный орган Ассоциации музеев Великобритании, начал выходить в 1902 г. как ежемесячник. У журнала были корреспонденты в Германии, Соединенных Штатах, Австралии, Южной Африке и Новой Зеландии, но, как ни странно, их не было во Франции, Нидерландах и Скандинавии, где, с точки зрения музейного работника, также происходили интересные события. За короткое время читатели журнала получили основанные на личных впечатлениях авторитетные статьи о Зоологическом музее в Берлине, о Музее штата Нью-Йорк, о Музее науки и искусства в Эдинбурге и о Музее национальной промышленности в Штутгарте.

В Германии ежеквартальный журнал «Museumskunde» выполнял сходные функции, но в несколько более узкоспециальной манере. Его первый номер вышел в 1905 г., и тематика журнала с самого начала была международной. Америка получила подобный орган лишь после окончания Первой мировой войны. Журнал «Museum Work», издаваемый Американской ассоциацией музеев, начал выходить дважды в год в 1919 г. Он уступал по качеству как немецкому, так и британскому журналу и был ориентирован в основном на местную проблематику. Американцы, которых интересовало, что происходит за пределами их страны, почти ничего не могли узнать об этом из «Museum Work»; однако для неамериканцев это был богатый источник сведений об особенностях американской жизни. К примеру, в 1924 г. статья под названием «Кампания за новый музей»¹⁵ в красочных подробностях описывала, как жителей города Буффало речами, плакатами и митингами убеждали покупать облигации, выпущенные для постройки нового здания городского Общества естественных наук. В 1926 г. «Museum Work» превратился в «Papers and Reports» («Статьи и доклады») Американской ассоциации музеев — издание, отражающее главным образом внутренние проблемы и поэтому малоинтересное для иностранца.

Только после 1946 г., когда был создан МСМ — Международный совет музеев, идейное сотрудничество музейных работников всего мира приобрело организованные формы и обмен мнениями стал систематическим¹⁶. С самого начала тесно связанный с ЮНЕСКО, совет называл себя «профессиональной организацией, имеющей целью развитие музеев во всем мире» и заявил, что он «представляет музейных работников разных стран и является техническим партнером по выполнению программ ЮНЕСКО в области развития музеев»¹⁷. Первая конференция МСМ состоялась в 1948 г. в Мехико. Ничего подобного прежде в музейном мире не было. До Второй мировой войны зарубежные делегаты порой присутствовали на ежегодных конференциях национальных музейных ассоциаций, но

встреча такого масштаба, имеющая целью собрать в одном месте представителей всех стран мира, была событием беспрецедентным. До создания всемирной сети авиалиний, сколь несовершенна она ни была в 1948 г., такое было невозможно. В музейной сфере, как и в других областях человеческой деятельности, авиация изменила характер распространения идей.

Первый номер журнала «ICOM News» («Новости МСМ») появился в 1946 г., и вот уже 40 лет это издание служит для музейных работников неоценимым источником информации. В этот же период парижский Центр документации МСМ собирал библиотеку специальной литературы и давал консультации по поводу книг, периодических изданий, каталогов и отчетов, во множестве публикуемых из года в год. Что бы ни говорили о ЮНЕСКО — а эта организация подвергалась широкой критике, — МСМ представляет собой культурное достижение, которым послевоенный мир по праву может гордиться.

Внимание МСМ не ограничивалось деятельностью и интересами профессионалов-музейщиков. В 1951 г. ЮНЕСКО и МСМ совместно организовали «Крестовый поход в поддержку музеев» — международную кампанию, направленную на привлечение внимания общественности к просветительской роли музеев. Отдаленным последствием этой кампании было учреждение в 1977 г. Международного дня музеев, который ежегодно отмечается во многих странах 18 мая.

Сто и даже пятьдесят лет назад было совершенно естественным не знать, что делается в музеях за границей. Сегодня, после создания ЮНЕСКО и МСМ, после того как был достигнут впечатляющий прогресс в области телевидения и музейной периодики, невежество уже непростительно.

Главным международным органом, публикующим подробные, хорошо иллюстрированные статьи о музеях, является ежеквартальный журнал ЮНЕСКО «Museum», начавший выходить в 1948 г. Содержание двух типичных номеров дает представление об их информационном разнообразии, которое теперь считается нормой, а до Второй мировой войны показалось бы необычным. Один из номеров за 1980 г. посвящен главным образом музеям Китая, но также содержит длинную статью, описывающую и оценивающую первые десять лет работы новаторского индустриально-экологического музея «Ле-Крёзо — Монсо-ле-Мин» в Центральной Франции¹⁸. В другом номере — за 1982 г. — читателям были предложены следующие статьи: «Музеи Киева», «„Скансен“ — что сделано за девяносто лет», «Проектирование музея под открытым небом и обучение людей истории города: Соединенные Штаты в мировом контексте», «Ботсвана: наведение мостов через пропасть незнания»¹⁹.

Даже национальные периодические издания, посвященные музеям, существенно расширили свою тематику. «Museums Journal», главное издание Ассоциации музеев Великобритании, теперь трудно отличить по оглавлению от журнала ЮНЕСКО «Museum». Вот, например, перечень основных статей в одном из номеров за 1979 г.: «Музей естествознания (филиал Британского музея): новое отношение к посетителям», «Центр изобразительных искусств Сейнсберии», «Национальный музей народного творчества и традиций, Париж», «Должность разъездного куратора в Шотландии», «Национальный музей и художественная галерея Ботсваны».

В таком общепланетарном подходе, конечно, кроется опасность: путешествовать ныне не составляет труда и информация стала настолько доступна, что музеи во всем мире могут в конце концов сделаться неотличимыми по внешнему облику и внутренней атмосфере. Организованные по единому стандарту, размещенные в похожих друг на друга зданиях, стремящиеся приблизиться к некой общей международной норме, они уподобятся отелям «Хилтон», которые возводятся и функционируют по универсальному образцу и в Каире, и в Далласе, различаясь лишь элементами национального стиля в оформлении интерьера. Если подобное случится, а это вполне возможно, тогда то, что началось как плодотворная передача опыта, выродится в мертвящее единообразие.

Однако сколь бы благоприятны ни были обстоятельства, взаимоплодотворение в музейном саду нельзя считать автоматически обеспеченным. Возьмем классический пример из английской действительности. За долгие годы англичанам так и не удалось создать свой Музей народной культуры, свой Национальный музей народного творчества и традиций. В президентском обращении к ежегодному съезду Ассоциации музеев Великобритании в 1909 г. Генри Балфур, куратор Музея Питт-Риверса в Оксфорде, изложил свои требования к подобному музею:

Необходим Национальный музей народной культуры, целиком и полностью посвященный истории культуры Британии в исторический период, иллюстрирующий развитие идей, развитие отличительных особенностей нации. Пока такое учреждение не возникнет, в перечне наших музеев будет оставаться серьезный пробел и иностранцы будут подвергать нас справедливой критике за то, что мы не делаем усердие, какое наши этнологи демонстрируют при исследовании и освещении жизни других рас и народов, пренебрегая жизнью своего собственного народа. Заграничные специалисты поистине имеют полное право критиковать нас — ведь сравнительное невнимание к национальной этнологии, от которого мы до сих пор не излечились, во многих странах преодолено; у большинства европейских народов национальная гордость выразилась в создании национальных коллекций, и музеи народной культуры являют собой важную и поднимающую патриотический дух достопримечательность многих больших и малых городов континентальной Европы. Достаточно вспомнить музеи Берлина, Будапешта, Сараева, Москвы, Парижа, Гельсингфорса, Копенгагена, Бергена, Христиании и, наконец, Стокгольма, чей пример особенно важен. В каждом из этих городов (а есть и другие, которые сейчас не пришли мне на память или где я не побывал лично) имеется музей народной культуры, действующий либо как самостоятельное учреждение, либо как филиал музея более широкого профиля. Эти музеи и филиалы служат хранилищами культурных ценностей нации, где можно не только видеть и изучать домашнюю и иную утварь давно прошедших веков, не только знакомиться с разнообразными вещественными памятниками старины, но и получать представление о характерных особенностях культуры более близких нам эпох и социальном положении крестьянства, этого столпого хребта любого народа²⁰.

Образец для подражания, заявил Балфур, имеется: это «знаменитый Северный музей в Стокгольме, являющий собой не просто великолепное достижение, но еще

и замечательный памятник его основателю и организатору — покойному доктору Артуру Хаселиусу»²¹. Однако почти восемьдесят лет, что прошли после призыва Балфура, ничего не изменили. Драгоценный материал преспокойно гнил, бесследно пропадал и вывозился за границу, а Британского музея народного творчества и традиций по-прежнему нет как нет. Возможно, его вообще никогда не будет. Возможно, что-то в климате Британии мешает его появлению. Мораль, видимо, такова: можно подвести музейную лошадь к воде, но нельзя заставить ее пить.

Глава II

АНТИКВАРЫ И АРХЕОЛОГИ

Британский музей, Лондон:

«Полезнейшее в мире учреждение для ученых людей»

Национальный музей, Копенгаген:

«Первый шаг к тому, чтобы разогнать туман»

Музей Питт-Риверса, Фарнем:

«Они должны научиться связывать прошлое с настоящим»

*Музей «Дворец римской эпохи»,
Фишборн:*

*«Оставлять находки там, где они были
обнаружены»*

«Антиквар, если он антиквар, и только, — писал доктор Джонсон Босуэлу* в 1778 г., — существо неотесанное (rugged)»²². Из восьми значений слова rugged, которые Джонсон привел в своем словаре, он, скорее всего, имел в виду следующее: «свирепый нравом; дикий; грубый» — иными словами, видимо, «некультурный, невоспитанный, недооформившийся как личность». Непосредственным поводом для письма Джонсона было вполне понятное негодование, которым доктор Томас Перси, знаменитый антиквар и собиратель баллад²³, ответил на высказанное за обедом обвинение Джонсона в узости мысли и неспособности увидеть свои специфические интересы в более широком контексте. Босуэлл сумел убедить Джонсона в том, что его замечание было несправедливым, и Джонсон, раскаявшись, взял его назад, чем положил конец ссоре. В процитированном письме, написанном после примирения, Джонсон признал, что «интерес Перси к поэзии сообщил его занятиям древностями изящество и благородство». Жаль, что Джонсона уже нет в живых и он не может сегодня повторить свое замечание, ведь сколько вреда продолжают приносить нам люди, которых с полным правом можно назвать «антикварами, и только», чей интерес к прошлому начисто лишен поэтического воображения, необходимого, чтобы оживить и наделить значением неодоушевленные объекты! Стремление столь многих современных археологов во что бы то ни стало выглядеть деятелями науки не идет на пользу ни обществу, ни им самим. Нередко, посещая музеи или их отделы, посвященные археологии, я тосковал по горячему энтузиазму первопроходцев, которые знали так мало и чувствовали так много. Но положение в музейном мире сейчас меняется с такой быстротой, что я не удивлюсь, если еще до конца текущего столетия произойдет полная переориентация археологических музеев и мы увидим экспозиции нового типа, организаторы которых, рассчитывая

* Сэмюэл Джонсон (1709—1784) — английский писатель и лексикограф, автор «Словаря английского языка». Джеймс Босуэлл (1740—1795) — его друг и биограф.

на отклик публики, обратятся не только к уму, но и к сердцу посетителя. Я был бы счастлив включить в мой список Влиятельных Музеев учреждение подобного рода — музей, рожденный от гармоничного союза лирики с научной строгостью; но такого музея еще нет, и мне придется ограничиться указанием на некоторые подходы к его созданию.

Странно, что грандиозный джонсоновский словарь, опубликованный в 1755 г., не содержит ни слова «антиквар», ни слова «археология», хотя оба они употреблялись еще в XVII в. Слово «археолог», однако, появилось лишь в XIX в. благодаря возникшему тогда желанию упорядочить изучение свидетельств прошлого. Полностью быть в курсе того, что происходит с понятиями, конечно, невозможно; определения — материя зыбкая, слова на наших глазах постоянно меняют значения. Однако в 1973 г. Глин Дэниел счел возможным написать, что слово «археология» имеет два значения: «изучение вещественных памятников, относящихся к прошлому человечества, и изучение вещественных памятников, относящихся к доисторическому прошлому человечества»²⁴. В этих словах отразилось представление о том, что археолог сильнее всего в области, где у него нет конкурентов, — в изучении того периода истории, от которого не осталось письменных свидетельств. Там он полный хозяин положения, единственный источник версий прошедших событий. Что же касается, например, Древней Греции, Древнего Рима, саксонского периода британской истории и средневековья, тут ему неизбежно приходится делить сферу влияния с историками.

Но ключевое слово в определении Глина Дэниела — это, несомненно, «изучение». «Изучать» — значит неизмеримо больше, чем «обнаруживать» или «собирать». Обнаруживать и собирать — дело антиквара, археолог же изучает, анализирует и классифицирует. По этой причине слово «антиквар» давно уже употребляется, по крайней мере среди археологов, с оттенком снисходительности, словно речь идет о некоем досужем любительстве. Археологу трудно побороть в себе пренебрежительное отношение к «антиквару, и только», хотя причины такого отношения у него совершенно иные, нежели у доктора Джонсона. Для Джонсона «и только» означало «без повитической, очеловечивающей жилки», тогда как для археолога, напротив, «антиквар, и только» — это недотепа, в котором чересчур много «человечности». Есть некая тонкая ирония в том, что профессиональное объединение английских археологов, к которому я имею честь принадлежать, называется Обществом антикваров²⁵.

Выбирая Влиятельные Музеи для этой главы, я, согласно сказанному, должен был рассматривать их в свете двух различных традиций — антикварно-коллекционерской и систематизаторско-научно-археологической. Конечно, эти традиции не могут быть разделены полностью. В XVIII в. было много вдумчивых антикваров, склонных к систематизированию; с другой стороны, во многих нынешних археологических музеях «антиквары, и только» джонсоновских времен чувствовали бы себя как дома. Возможно, я буду справедливее к обеим сторонам, если скажу, что археолог и антиквар различаются, в сущности, лишь по темпераменту. Археолога можно, вероятно, назвать хладнокровным антикваром, антиквара — пылким археологом. Но, поскольку холод и жар имеют свои градации, имеется ряд промежуточных ступеней между антикваром и археологом; на одном краю будут те, кто свой

главный интерес заключает в коллекционировании, на другом — те, кто свою цель видит в построении теорий и систем.

В любом случае выявление мотивов человеческого поведения — дело чрезвычайно трудное. Честный историк обязан признать, что наиболее вероятный источник его ошибок — неверное определение мотивов, которыми руководствовались те или иные деятели прошлого, пусть даже совсем недавнего. В XVI–XVIII вв. повсеместно в Западной Европе состоятельные люди, у которых было свободное время и страсть к коллекционированию, собирали всяческие любопытные вещи, произведения искусства и предметы старины; но почему они этим занимались? Что ими двигало прежде всего — жадность, желание не отстать от моды, тяга к знаниям, любопытство или стремление приобрести некий специфический общественный статус? Или, может быть, они привозили с собой что-то из заграничных путешествий в качестве сувениров, как это делают современные туристы?

Ученые эпохи Ренессанса, возродившие интерес к античным авторам; итальянские *dilettanti* (то есть «восторгающиеся искусством») XV–XVI вв.; ценители скульптуры, наполнявшие свои жилища древнегреческими и древнеримскими статуями, найденными при раскопках; любители античности, устремлявшиеся в Италию и Грецию с севера и запада, чтобы вывезти в свои края как можно больше предметов старины для украшения собственных домов и садов, — все эти антиквары действовали, каждый на своем уровне, в рамках достаточно надежной и устоявшейся системы понятий. Им было вполне по силам хотя бы приблизительно датировать и связать с известными событиями прошлого то, что они находили, покупали, вывозили и, возможно, иногда изучали (в формальном смысле этого слова). Смотрел ли такой коллекционер на бюст исторического лица или на фрагмент скульптурного фриза лишь как на произведение искусства, или же эта вещь подталкивала его еще и к размышлениям на археологические или исторические темы? Мы не можем этого знать. Разглядывая в своем лондонском доме римскую статую или греческую вазу, говорил ли он себе просто: «Красное изделие» или «Ценное изделие», или же она рождала в нем вопросы о создавшем ее обществе — вопросы, на которые он хотел получить ответы?

Это не праздный вопрос, он затрагивает самую суть того, что можно назвать «музейной проблемой». Музейные работники попросту не знают, не в силах предвидеть, какое впечатление тот или иной экспонат может произвести на посетителей. Сколь тщательно ни разрабатывался бы проект экспозиции организаторами и оформителями, реакция публики на результат их усилий не может быть предсказана в полной мере. Поэтому если кто-то говорит, что данный набор объектов, размещенных и выставленных определенным образом, непременно вызовет или уже вызвал в людях тот или иной отклик, он проявляет этим немалое высокомерие и глупость. Мы не можем знать мыслей других людей, разве что в самом общем виде.

Я повидал немало «хаотических» музеев, экспозиции которых представляют собой мешанину разнородных объектов, причем публику этот хаос явно устраивает, видимо, потому, что она чувствует себя в нем уютно. Люди свободно могут потакать своим прихотям и выбирать то, что их интересует. Никто не пытается направлять их

мысли в некое русло, делать за них выбор. Здесь они сами себе вожатые в мире культуры. С другой стороны, бывал я в музеях с жестко упорядоченной, тщательно продуманной экспозицией, отпугивающих посетителей сухим педантизмом, излишней сдержанностью стиля. Музей промышленности и техники может оказаться занятным и для тех, кого нисколько не интересует ни промышленность, ни техника, но кого завораживает размер и сложность машины или технического приспособления. Музей одежды может значить одно для модельера и совершенно другое для человека, который видит в этом параде мод всего лишь очередное свидетельство глупости и социальной безответственности имущих классов.

Возможно, главная услуга, которую музей может оказать посетителям, состоит в развитии их любознательности (*curiosity*). Парадокс заключается в том, что для достижения этой цели не всегда нужен музей, который назвали бы «хорошим» профессионалы. Кунсткамеры XVIII в. большей частью были с современной точки зрения очень плохими музеями. Их владельцы особенно не стремились ни располагать экспонаты привлекательным образом, ни хоть как-нибудь их пояснять. Того, что они существуют и собраны воедино, уже было достаточно, чтобы вызвать изумление, чтобы заволновать людей соприкосновением с неведомым.

Интересно проследить, как слова «*curious*» и «*curiosity*», игравшие важную роль в английском языке XVII–XVIII вв., в течение XIX в. постепенно вышли под влиянием новых представлений о респектабельности и научности. Прилагательное «*curious*» до сдачи своих позиций выражало широкий спектр положительных свойств и имело три различных значения: «аккуратный, скрупулезный, внимательный к подробностям, стремящийся безупречно исполнить работу»; «прилежный в учении и жадный до сведений»; «возбуждающий интерес своими качествами или новизной». Существительное «*curiosity*» означало и «усердие», и «странность», и «тонкое понимание, умение разбираться в чем-либо». Почти невозможно было представить себе умного и сведущего человека, который не был бы *curious*. Тот факт, что сегодня «*curious*» почти всегда означает «странный, чудной, курьезный», красноречиво говорит о культуре нынешней эпохи. Стремление разобраться в чем-то самостоятельно стало признаком личности едва ли не маргинальной.

То, что коллекционеры и антиквары былых времен не получают ныне должной высокой оценки, во многом, как часто бывает, объясняется чисто языковыми причинами. Томас Херн, издавая в 1720 г. книгу «*A Collection of Curious Discoveries by Eminent Antiquaries*» («Собрание сведений о любопытных открытиях, совершенных выдающимися антикварами»), самым ее заглавием воздал высочайшую хвалу антикварам — авторам опубликованных в ней отчетов о своих собственных изысканиях. Использование в названии книги прилагательного «*curious*» указывало на усердие этих людей, на их аккуратность и на их тягу к познанию неизведанного. Точно так же в факте создания «Палаты диковин» (*Closet of Curiosities*) Джона Трейдсканта, также называемой «Ковчегом Трейдсканта» и ставшей ядром Ашмольевского музея в Оксфорде, отразилось распространенное в XVII в. представление о том, что любой предмет потенциально интересен и полезен. Подобное коллекционирование «разных разностей» было существенно для приобретения знаний. Такая деятельность ни в коей мере не считалась ни эксцентричной, ни маргинальной.

Ашмоловский музей, начало которому положило наследство семьи Трейдскантов, много лет, по существу, был расширенной «Палатой диковин». Знакомство с его первым каталогом, выпущенным в 1656 г., не оставляет в этом сомнений. Однако после переезда в новое здание, строительство которого завершилось в 1683 г., он стал также первым музеем современного типа, специально спроектированным для показа коллекций, организованным так, чтобы Оксфордский университет мог использовать его в учебных целях, и регулярно открытым для посетителей. Он состоял из трех отделов: первый был посвящен естествознанию, второй — предметам старины, третий — неизбежным диковинам; при музее также имелись библиотека, лекционный зал и химическая лаборатория. Кураторы его отделов были профессорами университета, и почти двести лет Ашмоловский музей был главным центром научных исследований в Оксфорде²⁶.

Все музеи, возникавшие в конце XVIII в. в Америке, создавались по типу «Палаты диковин». Чарлстонский музей в Южной Каролине²⁷ начал собирать экспонаты в 1770-е гг., и уже через несколько лет он располагал «обширной коллекцией животных, птиц, рептилий, рыб, боевого оружия, платяев и прочих диковин». Далеко не все экспонаты музея были хоть как-нибудь связаны с Южной Каролиной. К примеру, в нем имелись «голова новозеландского вождя», египетская мумия, скелет страуса, чучело утконоса и «обувь китайских дам в 4 дюйма длиной». Музей Пила в Филадельфии был примерно таким же. Он открылся в 1782 г. как музей художественный, но очень скоро в его экспозицию был включен раздел, посвященный естествознанию, и, кроме того, в его коллекции появились всевозможные чудеса и редкости, в том числе цыпленок о четырех ногах и четырех крыльях, репа весом в 80 фунтов, указательный палец казненного преступника, которым он спускал курок, и щепка, якобы отколотая от Коронационного кресла в Вестминстерском аббатстве²⁸.

То была эпоха, когда и в Англии, и в Америке все старинное, экзотическое, необычное могло представлять интерес для широкой публики. Музей, обладавший большим запасом экспонатов такого рода, мог рассчитывать на успех. Специализация не имела смысла отчасти потому, что для нее не хватало материала, отчасти потому, что большинство посетителей, как и большинство коллекционеров, составляли люди самых разнообразных интересов. Систематический подход к коллекционированию, изучению и экспонированию объектов возник позже и поначалу применялся лишь в единичных случаях. А в то время любая старая вещь была интересна уже тем, что она старая.

Глин Дэниел справедливо назвал ученые занятия антикваров XVIII в. «юношескими»²⁹. В атмосфере эпохи явственно чувствуются свежесть, энтузиазм и обольщение новизной, а ведь эти свойства — приметы молодости, к которым старость относится скептически. Но викторианской Англии, в отличие от тогдашней Америки, юношеский задор был чужд, и если естественным и органическим выражением духа XVIII в. стал антикварианизм, то археология, уделяющая куда больше внимания упорядоченности, систематизации и стройному единообразию, явилась подлинным детищем века девятнадцатого. Можно с полным правом сказать, что на раннем этапе своего существования Британский музей отдавал главную дань антикварианизму и лишь очень маленькую — археологии; это не

слишком подходящее для учреждения национального масштаба положение дел объясняет многие споры по его поводу. Не чувствуя себя вправе назвать Британский музей влиятельным, то есть оригинальным по замыслу и оказавшим в идейном плане существенное воздействие на современные ему и более поздние музеи, я тем не менее считаю, что он очень много сделал для изменения отношения британской публики (по крайней мере, лондонской ее части) к музеям и древностям. Его общественное значение было немалым, хотя серьезной обновляющей роли он не сыграл. Его громадные размеры и неизменно главенствующее положение в музейном сообществе Британии затрудняют для нас объективную оценку его достижений. Как и Лувр, это гигантский универсальный магазин, в котором одни отделы радуют покупателя намного больше, чем другие.

Главные факты истории Британского музея достаточно просты. Решение о его создании было принято парламентом в 1753 г. Открылся музей в 1759 г. в специально купленном и перестроенном для музейных нужд Монтегю-хаусе в Блумсбери. Основу его собраний составила огромная коллекция сэра Хэнса Слоуна наряду с рукописями, ранее принадлежавшими сэру Роберту Коттону и Роберту Харли, графу Оксфордскому. Слоун хотел, чтобы после его смерти коллекция оставалась в целостности и демонстрировалась в Лондоне, «где благодаря большому стечению народа она будет более всего полезна». Деньги на все эти приобретения были взяты не из государственной казны, а из доходов от специальной лотереи. После создания музея чрезвычайно скромные средства, ежегодно выделяемые парламентом на его содержание, не позволяли обслуживать посетителей на удовлетворительном уровне. Вход был строго ограничен. В течение многих лет в музей пускали не более шестидесяти человек в день. К 1808 г. эта цифра увеличилась вдвое (людей водили группами по пятнадцать человек по понедельникам, вторникам, средам и четвергам); в 1810 г. «любая персона приличной наружности» имела право посетить музей в понедельник, среду или пятницу между десятью утра и четырьмя дня и «находиться в помещениях Галереи античных древностей без ограничения времени вплоть до ее закрытия в четыре часа».

Ежедневно пускать посетителей начали лишь в 1879 г., однако еще в 1836 г. главный библиотекарь (то есть директор) музея сэр Генри Эллис без труда отстоял свое решение не открывать дверей Британского музея по субботам, воскресеньям и праздничным дням, ссылаясь на необходимость преграждать доступ в залы «простонародью», в частности «матросам с корабельных верфей и девицам, которых они могли бы с собой приводить».

Собрания музея вряд ли вообще могли бы пополняться без частных пожертвований, хотя время от времени удавалось добиться от парламента разовых субсидий на особенно важные приобретения. Так, в 1772 г. были куплены греческие и римские вазы, принадлежавшие сэру Уильяму Гамильтону; в 1804 и 1814 гг. — «мраморы Тауни»; в 1807 г. — рукописи из собрания Лэнсдауна; в 1810 г. — коллекция минералов Гревилла; в 1814–1815 гг. — «мраморы Элгина». Именно приобретение «мраморов Элгина» в наибольшей мере способствовало выдвижению музея в ряд крупнейших в мире хранилищ античных древностей, хотя некоторое время эти мраморы за неимением места в музейных залах ютились во дворе, во временном помещении.

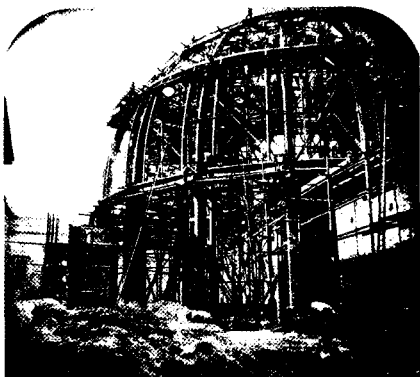
Расположенный в фешенебельной части Лондона, Британский музей отнюдь не был общенародным увеселительным заведением. Немалую часть его экспонатов составляли рукописи, книги, монеты и медали, хотя кое-где экспозицию оживляли такие объекты, как египетские мумии, заспиртованная голова грифа, свинья-циклоп и один из рогов, выросших на голове у некоей Мэри Дэвис, чей портрет, изображавший ее с двумя рогами, висел на стене чуть выше. Все-таки во многом Британский музей был палатой редкостей и диковин.

До середины XIX в. тем ограниченным влиянием, которое Британский музей оказывал, он, вероятно, в равной степени был обязан своему новому зданию (первый этап его постройки завершился в 1823 г.), своим коллекциям и способу их показа. Новое здание было, конечно, необходимо. Монтегю-хаус стал для музея невыносимо тесен, и как в классификации, так и в расположении экспонатов там царил, мягко говоря, хаос. По этой части миру нечему было учиться у Британского музея. Что касается состава коллекций, сила музея заключалась не в произведениях искусства и не в древностях, а в рукописях и книгах, а также в экспонатах по естествознанию. Однако и в области естествознания Британский музей справлялся с классификацией и показом объектов отнюдь не лучше всех прочих. Первенствовали здесь два других британских музея — Хантеровский музей в Глазго, перепланированный и переселенный в новое здание Уильямом Старком в 1804 г., и Хантеровская галерея в Королевском хирургическом колледже на Линкольн-инн-филдс в Лондоне, которой в 1806—1813 гг. умело и творчески руководил Джордж Данс.

В облике нового здания Британского музея, которое сэр Роберт Смерк вполне предсказуемым образом выстроил в стиле неоклассицизма, ничего особенно дерзкого не было. Этот стиль музейной архитектуры тогда входил в моду повсеместно, и не только в Англии. Почему — понять нетрудно. Музеи стали рассматривать как своего рода храмы, предназначение которых — создавать благоговейное отношение к экспонатам. Поскольку цель была такова, нет ничего удивительного в том, что архитекторы строили музеи в виде храмов. Один современный историк Британского музея заметил, что «чуть ли не в любом столичном городе мира имеется подобие античного портика Британского музея, пусть и уступающее ему по числу колонн»³⁰. На протяжении XIX в. в Европе и Америке были построены сотни музеев, картинных галерей и библиотек в классическом стиле, неизменно иллюстрировавших представление властей, архитекторов и общественности о том, что проектировать музейное здание можно только одним способом: так, чтобы оно само стало частью музея, архитектурным воплощением музейной идеи.

В континентальной Европе два самых влиятельных ранних образца возникли в Германии. Это мюнхенская Глиптотека (1816—1830 гг.) и берлинский Старый музей (1825—1828 гг.). Британский музей — всего лишь самый известный из большого числа «храмов искусства», возникших на протяжении XIX в. по всей Британии. Не он положил начало этой моде, но он, безусловно, утвердил и поощрил ее. Даже если ограничиться самыми известными зданиями храмового типа в Британии, список выйдет длинный: Хантеровский музей в Глазго (1804 г.); Городская картинная галерея в Манчестере (1823 г.); Ашмольевский музей в Оксфорде (1841—1845 гг.); Шотландская королевская академия (1822—1826, 1932—1935 гг.); Национальная галерея (1832—1838 гг.); Музей Фицуильяма в Кем-

*Каркас читального зала
библиотеки Британского
музея в процессе
строительства
(1855 г.)*



бридже (1837–1875 гг.); Шотландская национальная галерея (1850–1857 гг.); Харрисовская публичная библиотека и картинная галерея в Престоне (1882–1893 гг.); Галерея Тейт (1897 г.).

Новаторством музейной архитектуры отличаются не фасад Британского музея и не интерьеры залов, где размещаются его коллекции, а библиотека и читальный зал — те части здания, что предназначены не для широкой публики, а для специалистов. Завершенный в 1857 г. Круглый читальный зал с его железным каркасом стен и потолка стал шедевром Сидни Смерка³¹. Благодаря своей практичности и огромной славе это сооружение сильно повлияло на проектирование библиотек во всем мире. Библиотека конгресса в Вашингтоне (1897) и Прусская государственная библиотека в Берлине (1914) — вот самые знаменитые из его потомков.

Здание библиотеки нельзя, конечно, отделить от собранных в нем книг, и вряд ли можно сомневаться в том, что развитие библиотеки Британского музея в середине XIX в. имело не меньшее значение для его международной репутации, чем его собственно музейная деятельность. Своим ростом библиотека была всецело обязана твердости, настойчивости и прозорливости сэра Антонио Паницци³², назначенного в 1837 г. хранителем Отдела печатных книг, а в 1856 г. — главным библиотечкарем, кем он оставался до своей отставки в 1866 г. Паницци получил диплом юриста в Италии и приехал в Англию в 1823 г. в возрасте 26 лет. В 1831 г., когда он начал работать в Отделе печатных книг, библиотека содержала всего 240 000 томов — гораздо меньше, чем Королевская библиотека в Париже, чем главные библиотеки Берлина, Дрездена, Мюнхена, Копенгагена и Вены. Прави-

тельство не принимало библиотеку всерьез. В 1820—1824 гг. суммы, ежегодно выделяемые на покупку книг, не превышали 300 фунтов. Паницци решил воздействовать на парламент, пристыдить его, чтобы тот начал вести себя как подобает парламенту богатейшей и влиятельнейшей европейской державы. Выступая в 1836 г. перед специальным парламентским комитетом по Британскому музею, он заявил: «Я хочу, чтобы в отношении книг любой бедный студент имел такие же возможности для удовлетворения своей любознательности, для следования своим умственным побуждениям, для изучения авторитетных источников, для ведения сложнейших изысканий, что и богатейший человек королевства, и я настоятельно требую, чтобы правительство оказывало ему в этом щедрую и ничем не ограниченную помощь»³³. Несмотря на постоянные распри, противодействие и огромные трудности, главный библиотекарь дожил до исполнения своих чаяний. За время его руководства музеем общие фонды библиотеки неизмеримо выросли, организация и каталогизирование были усовершенствованы, приобретение новых карт, нот, газет, английских и зарубежных официальных изданий было поставлено на прочную постоянную основу, важные отделы иностранной литературы получили должное развитие.

В 1861 г. Томас Уоттс, помощник Паницци, представил обзор принципов библиотечной деятельности музея за прошедшую четверть века. Эти принципы заключались в том, чтобы «отовсюду собирать полезную, изысканную и пробуждающую интерес литературу на всех языках; стать лучшей англоязычной библиотекой в Англии и в мире, лучшей русскоязычной библиотекой за пределами России, лучшей немецкоязычной библиотекой за пределами Германии... и так с каждым



Витрины, витрины... Один из залов Британского музея, посвященных этнографии, около 1900 г. Если Британский музей экспонировал свои собрания таким образом, то чего иного можно было ждать от музеев более скромных размеров?

языком, от итальянского до исландского, от польского до португальского. ...Мне доставляет удовольствие думать, что всякий исследователь менее известных европейских литератур найдет богатство там, где я нашел нищету»³⁴. Особые усилия были предприняты для сбора американских книг, и к 1873 г. было признано, что их коллекция в Британском музее превосходит любую в самой Америке.

Мы обсуждаем то, что на сегодняшнем языке можно было бы назвать образом, имиджем Британского музея. Когда его возглавлял предшественник Паницци сэр Генри Эллис, этот образ, безусловно, складывался из неэффективности, бедности, хаоса и элитизма. Штрихами к этому образу могут служить, в частности, слова Уильяма Коббетта*, произнесенные в палате общин, в которых он выразил свое отношение к Британскому музею, назвав его «учреждением, предназначенным лишь для забавы любопытствующих и богачей», и замечание самого сэра Генри о том, что «библиотека музея используется не слишком мало, а слишком много».

Тем не менее общее развитие музея шло крайне медленно. До 1860-х гг. там царил атмосфера почти постоянного кризиса. Денег все время отчаянно не хватало, а здание, как вскоре стало ясно, было не только слишком мало, но и неудачно спланировано для своего предназначения. Несклько легче дышать стало лишь в 1875 г., когда коллекции по естествознанию были переведены в новое здание в Южном Кенсингтоне. Именно там второй директор Музея естествознания сэр Уильям Флауэр сумел ввести у себя то, чего Британский музей в Блумсбери никогда не имел, — логическое подразделение функций на реставрационные, исследовательские и демонстрационные.

Можно утверждать со всей определенностью: образ Британского музея долго и усиленно лакировался и приукрашивался. Во многом это похоже на ситуацию с Лувром. Поскольку музей так велик, поскольку его собрания так обширны и так чудесны, возникла легенда о том, что он якобы всегда был передовым, хорошо организованным, эффективным и полезным для общества учреждением. Если бы это было так! Нет сомнений, что теперь Британский музей стал намного лучше, чем он был сто или пятьдесят лет назад, но факт остается фактом: с музееведческой и музеографической точки зрения самые существенные изменения и усовершенствования возникали не в Британском музее и не в подобных ему музеях-гигантах, а в более скромных по размерам учреждениях.

Это, безусловно, относится и к археологическим музеям. Вероятно, самым значительным событием в археологии XIX в. стало разделение доисторических времен на три периода — каменный век, медный (бронзовый) век и железный век. Эта периодизация, разработанная в Дании в первой половине XIX в., устранила путаницу, царившую прежде в исследованиях любых вещественных памятников доримской эпохи. До ее создания люди, производившие раскопки во Франции и Британии, во множестве извлекая из земли доисторические изделия человеческих рук, не были в состоянии ни понять их значение, ни расположить их в сколько-нибудь осмысленном хронологическом порядке. Необоснованное употребление таких слов,

* Уильям Коббетт (1763—1835) — английский журналист, публицист и историк.

как «кельтский», «галльский», «древнебританский» и «друидический», свидетельствовало об отчаянности положения, в котором пребывали даже образованные антиквары на рубеже веков, когда плоды их раскопок приобретались и выставлялись музеями без малейшего понятия о возрасте объектов. Британский музей был в этом отношении не лучше и не хуже других.

В 1806 г. библиотекарь Копенгагенского университета профессор Расмус Нируп опубликовал книгу «Обзор национальных памятников древности»³⁵. К тому времени профессор Нируп уже создал при университете маленький музей датских древностей, и в своей книге он рекомендовал учредить датский Национальный музей древностей, причем такого высокого уровня, что усилий одного частного лица было бы явно недостаточно — требовалась государственная поддержка. Правительство согласилось, и в 1807 г. для создания такого музея была сформирована Королевская комиссия, секретарем которой назначили Нирупа. Возраставшие в объеме коллекции нового Национального музея пристально исследовались учеными, одним из которых был Ведель-Симонсен, первым опубликовавший в 1813 г. новую теорию о трех веках доисторической жизни человечества³⁶; его определение стало классическим.

«Вначале, — писал он, — оружие и орудия труда первобытных людей Скандинавии изготовлялись из камня и дерева. Позднее им на смену пришла медь, еще позднее — железо. На этом основании развитие их культуры можно разбить на три периода — каменный век, медный век и железный век. Эти периоды не отделены друг от друга с полной определенностью. Они частично наложались друг на друга: более бедным членам общины, несомненно, по-прежнему приходилось использовать каменные орудия после освоения меди и, соответственно, медные орудия после введения в обиход железа».

В 1816 г. Кристиан Юргенсен Томсен сменил Нирупа на должности секретаря комиссии, став одновременно первым куратором Национального музея; на этом посту он прослужил до самой своей смерти — без малого пятьдесят лет. Он упорядочил коллекции, которые крайне неуместным образом располагались в университетской библиотеке, на основе теории о каменном, бронзовом и железном веках. Музей, ставший первым в мире систематически организованным археологическим музеем, открылся для публики в 1819 г. В те часы, когда в музей пускали посетителей, Томсен неизменно находился в его залах; он посвящал много времени тому, чтобы водить людей по музею и рассказывать им об экспонатах.

За несколько лет коллекции расширились настолько, что музею понадобилось новое помещение, и его перевели в королевский дворец Кристиансбург, где каждый из трех веков получил отдельный зал. Открытие Национального музея — особенно в том виде, какой он обрел в Кристиансбурге, — было, как совершенно справедливо пишет Глин Дэниел, «первым шагом к тому, чтобы разогнать туман, первым шагом от невежества антикварианства к осведомленности археологии»³⁷. Профессор Дэниел проявил себя как ревностный защитник приоритета датчан — главным образом Томсена и Енса Якоба Ворсо³⁸, занимавшего некоторое время должность его ассистента, — в разработке теории трех веков. Он не сомневался в том, что «Путеводитель по северным древностям», выпущенный копенгагенским

музеем в 1836 г., и „Датская старина по материалам древних саг и раскопок курганов“ Ворсо являются, вероятно, важнейшими трудами по археологии, опубликованными в первой половине XIX в.»³⁹. Выход вскоре после оригинальных публикаций обеих работ их английского и немецкого переводов наверняка намного облегчил распространение новой теории, ведь датский язык не был широко распространен⁴⁰.

С самого начала Томсен в Национальном музее уделял особое внимание посетителям из сельской местности (тогда еще было в ходу слово «крестьяне») по той достаточно веской причине, что они имели больше всего шансов обнаружить доисторические объекты во время работы на своих полях. Поэтому представлялось разумным воодушевить и наставить возможно большее их число, рассказать им о важности тех открытий, которые они могут сделать на своих фермах и хуторах. Истины ради, однако, отметим, что главной задачей своего музея Томсен считал развитие научных знаний и что просвещение широкой публики было для него делом второстепенным.

Первым, кто основал музей археологии и этнографии, задуманный с единственной целью — дать людям понятие о развитии человеческой культуры во всем мире, музей, преследующий главным образом просветительские цели, был генерал-лейтенант Питт-Риверс. Он родился в 1827 г. и немалую часть жизни отдал военной службе, за время которой стал знатоком винтовок и написал армейское руководство по стрелковой подготовке. Технический прогресс в области огнестрельного оружия интересовал его сам по себе, и он собрал коллекцию ружей, иллюстрирующую процесс их совершенствования. Постепенно расширяя коллекцию, он включал в нее сначала другие виды оружия, затем орудия труда и, наконец, немалое количество самого разнообразного этнографического материала. По мере роста своего собрания он начал развивать теорию, которую назвал теорией культурной эволюции; в 1875 г. он прочел знаменитую лекцию на эту тему. Он испытал сильное влияние вышедшей в 1859 г. книги Дарвина «Происхождение видов» и подружился как с самим Дарвином, так и с его великим последователем Томасом Гексли.

К середине 1870-х гг. помещения, которые он мог предоставить в своем доме, стали тесны для его коллекции экспонатов по этнографии и антропологии. И она отправилась вначале в лондонский район Ветнал-грин, где располагался филиал Южно-Кенсингтонского музея, а затем, в 1883 г., в Оксфордский университет, где в Музее Питт-Риверса 14 000 экспонатов были расположены в соответствии с принципами эволюции, которые он считал основой научного мышления в указанных областях.

С 1864 г. его интересы начали распространяться на изучение древностей. Это вовлекло его в активные раскопки, в первую очередь ради усовершенствования типологии материальной культуры (слово «типология» в данном контексте впервые употребил именно он) и ради пополнения коллекции новыми важными экспонатами. Очень скоро, однако, он понял, что объекты, извлекаемые из земли, могут — и должны — быть использованы для того, чтобы пролить свет на культуру людей, создавших некогда поселения, которые он раскапывал. Как только это было

осознано, граница, отделявшая археологию от этнологии и антропологии, перестала существовать.

В 1880 г. он унаследовал поместье Рашмор в Кранборн-чейзе на границе графств Дорсет и Уилтшир; оставшиеся двадцать лет жизни он провел на раскопках и в изучении богатого археологического наследия этих мест. Наше внимание будет уделено созданному в поместье музею, а не питавшим этот музей находкам и исследованиям; однако, поскольку музей имеет смысла лишь в общем контексте археологических изысканий Питт-Риверса, необходимо кратко пояснить, в чем они состояли.

Он был новатором в четырех отношениях. Во-первых, в отличие от предшественников и большинства современников, он главным образом стремился к получению информации, а не к отысканию красивых и ценных старинных объектов. Этот взгляд на задачи археолога сконцентрирован в его знаменитом высказывании о том, что «ценность памятника как свидетельства о прошлом обратно пропорциональна его ценности как товара»⁴¹. Здесь имеется в виду, что наибольшее значение имеют любые, пусть даже мелкие, сведения, позволяющие лучше понять повседневную жизнь тех, кто некогда населял район раскопок. Во-вторых, он вел аккуратные и подробные записи о находках, точно привязывая их к пунктам на плане местности. В-третьих, он изучал и анализировал найденные объекты с единственной целью — выработать более адекватное представление о жизни наших предков. Для этого он провел немало практических экспериментов: изготавливал топоры из кремня, копал землю орудиями из кости и оленьего рога, метал бумеранги. Он измерял современных животных и их кости для того, чтобы сравнить их с костями животных, найденными во время раскопок. И в-четвертых, он сделал свои открытия и выводы всеобщим достоянием. Он сообщал о них в издававшихся им за свой счет внушительного вида книжных томах, а также посредством музея, который он создал в Фарнеме, графство Дорсет.

Ничего подобного фарнемскому музею и окружавшему его парковому комплексу прежде не было видано. В музее были выставлены экспонаты по антропологии и истории общества, а также археологические находки из Кранборн-чейза и других мест; в парке Лармер-граундз, где располагался музей, посетителям был предложен богатый выбор средств для времяпрепровождения — картинная галерея, эстрада, где играл оркестр, индейские жилища, купленные на Великой выставке после ее завершения, поле для гольфа, ипподром, театр под открытым небом, места для пикника и загон с экзотическими дикими животными. Все это служило привлечению в музей как можно большего числа людей, многие из которых приезжали издалека с целью просвещения.

Питт-Риверс проводил резкое различие между своим музеем и Британским. Нелегко было бы точнее, чем он, сказать о том, какого рода учреждением стал Британский музей. Вначале, писал он, Британский музей был «во многом схож с теми пестрыми собраниями всевозможных древностей, какими были и являются сейчас провинциальные музеи»; затем его коллекции были «расширены и классифицированы по крупным историческим периодам или географическим районам». Однако всегда музей пополнялся хаотически, приобретая «что подвернет-

ся», и демонстрировал свои экспонаты «в помещениях, плохо приспособленных к показу по историческому принципу, созданных на основе чисто архитектурных соображений». Вместо того, чтобы просвещать широкую публику, музей «просто-напросто сбивает ее с толку»; но «как обширное собрание древностей это, вероятно, полезнейшее в мире учреждение для ученых людей, знающих, что искать и где, способных самостоятельно разрабатывать классификации и делать умозаключения»⁴². С этими выводами трудно не согласиться.

Питт-Риверс дал Британскому музею четкое определение. «Я называю такой музей справочным музеем, — писал он, — или, что, возможно, будет точнее, исследовательским музеем». В своем поместье он стремился создать нечто совершенно другое — «просветительский музей, где посетители могли бы чему-то учиться». Главное, чем он при этом руководствовался, были политические соображения, которые он не считал нужным скрывать. «Мы сочли, что надлежит передать массам политическую власть. Однако массы невежественны; знание тонет в море незнания. Соотношение численности образованных и необразованных людей говорит само за себя. Важнейшей областью, где массам не хватает знаний, является история. Это делает их беззащитными перед кознями демагогов и агитаторов, толкающих их к разрыву с прошлым, к поискам лекарств от существующих зол и средств усовершенствования общества в скачкообразных переменах, не санкционированных опытом. Источником такого опыта может быть лишь знание истории»⁴³.

Чтобы пресечь революцию в зародыше, простого человека надо познакомить с принципами эволюции, «с законом, согласно которому Природа не делает скачков». Ему необходимо объяснить, что рукотворные объекты сменяли друг друга в определенной последовательности, все время понемногу совершенствуясь. Этому, и только этому должен подчинить способы показа экспонатов любой музей. В Музее Питт-Риверса в Фарнеме, открывшемся в 1885 г. в помещении бывшей школы для цыган, экспонаты были размещены в восьми залах, пять из которых были совсем маленькими — примерно 20 на 18 футов*, — зато остальные три намного больше. В четырех залах располагался разнообразный этнографический материал, главным образом гончарные изделия, орудия труда и предметы домашнего обихода. В пятом и шестом были выставлены «макеты раскопок, произведенных мною в этой местности, и сами находки, размещенные здесь же на витринах»; кроме того, «макеты древних памятников, общим числом 95, изготовленные под моим наблюдением моими сотрудниками-археологами». Эти макеты, писал генерал, «безусловно, важнее всего прочего, что есть в музее, и они поистине уникальны». В шестом зале находились также различные предметы быта — доисторические, древнеримские, египетские и средневековые.

Седьмой зал продолжал демонстрацию археологических находок; в восьмом можно было видеть сельскохозяйственные орудия и приспособления, замки и ключи в их развитии от простого к сложному, а также «коллекцию корзин, которые женщины разных стран носили на плечах, собранную ради того, чтобы показать женщинам из близлежащих мест, как мало они напоминают выюнных животных, которыми они, возможно, были бы, родись они где-нибудь еще».

* То есть примерно 6×5,4 м.

Музей был открыт семь дней в неделю, и вход был бесплатный. За 1890—1891 гг. площадку для отдыха, «где в летние месяцы каждое воскресенье с трех до пяти играет мой частный оркестр», посетило 16 839 человек. Охотничий домик короля Иоанна, «где за умеренную плату можно в любом количестве получить хлеб, масло, чай и булочки», привлек 4 346 посетителей, а сам музей — 7 000. «Люди, — отметил генерал, — приходят из разных мест в радиусе 20 миль; многие приезжают на велосипедах, так что «благодаря широкому распространению велосипедов население сельских районов стало приобретать невиданную доселе подвижность, в особенности по воскресным дням».

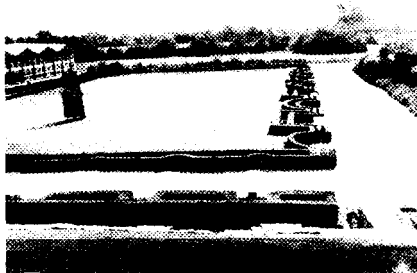
В музейном мире было не так уж много гениев. Генерал Питт-Риверс, несомненно, принадлежит к их числу. Он намного опередил свое время в понимании той истины, что для привлечения широкой публики музей должен предложить ей не только интересную коллекцию, но и нечто сверх того. Он должен идти навстречу рядовому человеку, уделяя особенное внимание пробуждению в нем интереса к практическим сторонам жизни людей в былые времена и в других культурах. Кроме того, необходимы, как выражался генерал, «приманки». Музейное «лекарство» нужно подсластить. «Прогулка как таковая, — с убежденностью писал он, — является важной составной частью посещения сельского музея. Привлекательная местность, приятная поездка в сельской повозке, удобная площадка для развлечений, хороший оркестр и, наконец, музей — вот набор средств, который, как я выяснил, приносит успех». Коммерческий потенциал «приятного дня на свежем воздухе для всей семьи» ныне оценен миром музеев в полной мере — «Бимиш» и «Айронбридж» делают ставку именно на это, но в 1880-е гг. это было новое слово.

Как я попытался показать, для включения Фарнема в наш список Влиятельных Музеев имеется несколько веских причин; а вот для включения в этот список гораздо более современного музея «Дворец римской эпохи» в Фишборне близ Чичестера, графство Суссекс, такая причина только одна. Он создал новое представление о том, чем может и должен быть археологический музей, расположенный на месте раскопок, — чрезвычайно популярным музеем, основанным на научных исследованиях высочайшего уровня, который не разговаривает с посетителями свысока, но создает у них полное впечатление, что их интересы у него на первом месте.

На месте нынешнего Фишборна располагался когда-то важный порт римлян, первоначально (в 43—75 гг. н. э.) развивавшийся как база для снабжения войск. Римляне находились там до конца III в. Между 75 и 100 гг. н. э. вблизи от порта был возведен большой и роскошный дворец. Барри Канлиф, производивший там раскопки в 1960-е гг., предполагает, что дворец был выстроен для местного правителя, чье имя (в романизированной форме) звучало как Тиберий Клавдий Когидуми; он помог римлянам во время их вторжения в Британию, вследствие чего ему была сохранена власть над его подданными в рамках провинции Римской империи.

Раскопки, длившиеся семь лет, велись под эгидой не центрального правительства, а Городского общества Чичестера при финансовой поддержке ряда организаций, в том числе Британской академии, Общества антикваров, а также Министерства

Реконструированная часть
римско-британского
сада в Фишборне



общественного строительства и общественных работ. Это были очень скудно финансируемые раскопки, которые не состоялись бы вовсе, если бы не широкая помощь добровольцев. Доля профессионалов среди участников была очень мала.

Ныне все северное крыло дворца защищено современным сооружением, возведение которого было в немалой степени оплачено частным лицом — Айвенком Маргари; под крышей нового здания демонстрируются оригинальные мозаичные полы и нижняя часть стен, причем специальные мостки позволяют посетителям рассмотреть все в деталях. В крайнем помещении защитного сооружения находится музей, где выставлено все, что было найдено при раскопках, и объясняется история этого места и его значение. Первоначально, в 1968 г., разработку плана экспозиции и ее финансирование взяла на себя газета «Санди таймс»⁴⁴. Десять лет спустя экспозиция была обновлена и модернизирована исполнительным комитетом Фишборна, который управляет музеем и прилегающей территорией от имени владельца — Археологического общества графства Суссекс.

Двигаясь по защищенной новым зданием территории раскопок, посетители могут читать объяснения на английском, французском и немецком языках, касающиеся всего самого значительного, что они видят. Большое внимание было уделено тому, чтобы сделать эти тексты ясными и доходчивыми, но без ущерба для содержащейся в них информации. Вот пример:

Мозаичный пол был выложен в начале II в. поверх более ранней черно-белой мозаики, которая местами из-под него проглядывает. Примерно так в наши дни иной раз кладут новый линолеум поверх старого. В центре верхнего слоя изображена голова Медузы, которую окружает замысловатое скопление геометрических узоров, выложенных не слишком искусными мастерами. Неправильность фигур говорит о том, что мастера допускали много ошибок. Пересекающие пол продолговатые углубления процарапаны пугами средневековых пахарей.

За первый год существования музея (в 1968—1969 гг.) Фишборн посетило 250 000 человек, что свидетельствует как о новизне музея, так и о его достоинствах. В последнее время ежегодное число посетителей составляло примерно половину первоначального, что все равно более чем достаточно для столь специализированного музея. Впрочем, возможно, так много людей приезжает в Фишборн именно потому, что здешний музей специализирован и компактен, что тема его сразу ясна. За последнее время то, что можно назвать рецептом Фишборна — осмыслять историю на месте ее действия и ради привлечения посетителей оставлять находки там, где они обнаружены, — доказало свою чрезвычайную привлекательность. Тот же метод был с успехом применен, например, в музее «Брюгген» в Бергене (Норвегия), где демонстрируется и интерпретируется фрагмент средневекового города; в Роскилле (Дания), где выставлены корабли викингов; в Пиншельдорфе близ Клагенfurта (Австрия), где на месте крупного города, некогда располагавшегося на склоне горы, теперь открыто несколько мини-музеев. Сейчас, в середине 1980-х гг., мы уже считаем музей такого рода чем-то почти обычным, неблагодарно забывая о международном влиянии, оказанном в 60-е гг. новаторским подходом Фишборна. Достигнутый Фишборном успех определяется тремя факторами: возможностью увидеть раскопки; хранением на месте всего найденного; интерпретацией экспонатов привлекательным и доступным для широкого круга людей способом. Соединение этих трех элементов и составило новизну Фишборна. Ранее считалось, что все обнаруженное при раскопках следует доставлять в некий «центральный музей» ради сохранности и удобства, для реставрации и научных исследований. Поэтому, если ограничиться лишь британскими примерами, найденное в Мир-Лейк-Виллидж находится сейчас в Тонтоне, в музее графства Сомерсет; материал из Мейден-Касл выставлен в музее Дорчестера; наконец, то, что известно широкой публике под названием «сокровище из Саттон-Ху», экспонируется в Британском музее. Но что если в каждом из этих случаев был бы применен фишборнский подход? Нет сомнений, что три прекрасных «сайт-музея», привязанные к конкретным местам, будили бы воображение посетителей и привлекали бы множество туристов. Объяснить, почему этого не произошло, можно



Одна из комнат дворца, реконструированная на основе данных, которые были получены в ходе раскопок

крайне просто. Раскопки в этих трех местах были проведены и находки вывезены до того, как возникло представление о сайт-музее фишборнского типа. С тех пор, однако, положение коренным образом изменилось.

Теперь наконец осознано, что больше нельзя автоматически приравнивать размер музея к его качеству (это верно и в отношении других учреждений). В викторианскую эпоху и после нее, вплоть до совсем недавнего времени, считалось, что крупные музеи от Бога наделены правом поглощать все больше и больше мировых культурных ценностей и непрерывно разбухать. Фактически они были и остаются колоссальными складами, при которых имеются демонстрационные залы, где посетителям показывают некоторые образчики. В такой атмосфере сайт-музеи практически не имели шансов. Перемещение ценностей в музеи-склады шло неумолимо и без каких-либо возражений.

Главным из факторов, вызвавших революцию в мышлении, был подъем индустриальной археологии, начавшийся в середине 1960-х гг. Мы подробнее обсудим это явление в одной из последующих глав; сейчас ограничимся замечанием, что, по мнению специалистов в этой области, исторические объекты и их окружение следует по возможности сохранять как единое целое, поскольку для полного понимания событий прошлого необходимо и то, и другое. Эти представления постепенно проникали и в другие отрасли археологии. Фишборнский мозаичный пол не производил бы такого впечатления и потерял бы смысл, если бы его разобрали, упаковали и перевезли в Лондон. Бенинская бронза, оказавшись она за пределами Нигерии, сделалась бы анемичной и выхолощенной, превратилась бы всего-навсего в скопление бездушных изделий. «Мраморы Элгина» в Британском музее — это одно, если бы их вернули в Парфенон, это было бы нечто совершенно другое.

Удивительно высокий процент музеев мира заслуживает ныне наименования «сайт-музей». Ничего подобного не было даже пятьдесят лет назад. Это могут быть дома-музеи знаменитых людей или музеи в угольных шахтах, сокровищницы при соборах или водокачки — но каждый из них по-своему представляет собой то, что я называю «музеем истории на месте ее действия». По моим последним подсчетам, на Британских островах имеется около 2 200 музеев. Из них примерно 20% могут претендовать на зачисление в разряд сайт-музеев. Это немало, однако в других странах наблюдается сходная статистика, и я уверен, что в ближайшие лет двадцать их число будет расти. Сайт-музей — детище легкового автомобиля и экскурсионного автобуса. Посещение такого музея, как правило, требует специальной поездки. Чтобы в него попасть, необходимо осознанное усилие. Люди оказываются там не волей случая, не для того, чтобы укрыться от дождя, и не от нечего делать; поэтому можно ожидать, что если не уровень их умственного развития и образования, то уж точно уровень их любопытства и заинтересованности будет выше среднего. Сайт-музеи, как правило, добиваются наибольшего успеха, когда их окружает живописная местность, привлекающая людей сама по себе, и когда их тема проста и ясна. Фишборн, Музей кораблей викингов в Роскилле и музей «Брюнген» в Бергене этим требованиям удовлетворяют.

Однако следует проводить четкое различие между сайт-музеем и интерпретационным центром. Первый, чтобы по-настоящему оправдывать свое название, должен

строиться на основе объектов, обнаруженных на данном месте или очень тесно с ним связанных. От второго требуется немногим больше, чем от книги, разорванной и развешанной по листочку на стенах зала, не оживленной присутствием оригинальных объектов, которые могли бы сполна наделить ее смыслом. Ныне существует множество интерпретационных центров, маскирующихся под сайт-музеи. Фишборн, однако, — подлинный сайт-музей. Фарнем был наполовину сайт-музеем, наполовину чем-то еще. Его реальные достоинства, которые были воистину огромны, определялись устремлениями его создателя.

Глава III

ХРАМЫ ИСКУССТВА

<i>Центральный музей искусств, Париж:</i>	<i>«Каждое произведение было снабжено объяснительным текстом для сведения посетителей»</i>
<i>Старый музей, Берлин:</i>	<i>«Возвеличить искусство в музее-дворце»</i>
<i>Музей Виктории и Альберта, Лондон:</i>	<i>«Расположенный в музейном здании, которое само стало одним из экспонатов»</i>
<i>Метрополитен-музей, Нью-Йорк:</i>	<i>«Мы на любом рынке мира сможем перебить любую цену»</i>
<i>Музей современного искусства, Нью-Йорк:</i>	<i>«Мало кому из американцев придет в голову спорить с сотней миллионов долларов»</i>

Всегда существовали две причины, которые побуждали людей к частному коллекционированию: любовь к самим коллекционным объектам и общественный престиж, сопутствующий обладанию ими. Эти мотивы обычно тесно переплетались, но в случаях сомнений, думаю, следует считать, что второй все же преобладал. Безусловно, если бы мы назвали подлинными ценителями всех (или большинство) самых известных собирателей произведений искусства, живших в XVI–XIX вв., мы проявили бы великодушие на грани лести. Многие из них, несомненно, занимались коллекционированием потому, что в кругах общества, к которым они принадлежали, это считалось модным. Другие унаследовали коллекции от отцов, разборчивых и проявлявших больше подлинного интереса, чем их наследники. Но только очень малая их часть, да и то лишь в XIX в., недвусмысленно рассматривала произведения искусства главным образом как средство вложения капитала, считая рыночную цену картины или скульптуры ее важнейшим свойством.

Большая часть публичных картинных галерей выросла из частных собраний, однако, разумеется, далеко не все коллекционеры произведений искусства были такими его любителями, как Томас Хауард, 2-й граф Арундельский. Он родился в 1585 г. и женился на дочери Гилберта, 7-го графа Шрусберийского, одного из самых выдающихся покровителей искусств елизаветинской эпохи. В молодости Томас Хауард выучил итальянский язык и проникся великой любовью к Италии и ее культуре. Он собрал превосходную коллекцию картин и рисунков и, согласно замечанию Дэвида Хауарта, «лучше, чем любой англичанин до него, усвоил ту истину, что любовь к искусству и ученость увеличивают достоинство великого человека»⁴⁵. Он, продолжает Дэвид Хауарт, «был первым из великих английских коллекционеров произведений искусства, увидевшим связь между жизнью и искусством, между манерами и поступками, между коллекционированием и этикой». К

тому времени это соотношение было уже замечено в некоторых других странах — в особенности в Италии, в меньшей степени во Франции, Нидерландах и ряде немецкоязычных государств, — однако мы бы грубо преувеличили, если бы сказали, что в богатых домах владение произведениями искусства непременно сочеталось с высоким уровнем личной культуры. В такой же степени оно было приметой общественного положения.

И в любом случае правомерен вопрос: какими именно произведениями искусства? Эпоха Возрождения, стараясь сбросить оковы средних веков, обращалась в поисках вдохновения к Греции и Риму, и коллекционирование античной скульптуры было свидетельством нового мышления и новых устремлений. Парадоксально, но факт: восхищаться древностями означало быть современным, и нет ничего удивительного в том, что, заново открывая искусство Древнего Рима и знакомясь с древнеримскими коллекциями, включавшими также работы греческих мастеров, люди в той или иной степени усваивали и древнеримское отношение к искусству, которое отнюдь не было чисто эстетическим. Как заметил Жермен Базен, «отношение римлян к произведениям искусства можно сравнить с отношением современных американцев к шедеврам, созданным западной цивилизацией. Скупать их за огромные деньги означало утверждать свой престиж, связанный с богатством и властью»⁴⁶.

Иными словами, искусство было зримым признаком богатства, вследствие чего в XVII–XVIII вв. в аристократических домах Западной Европы, а также в городских и загородных жилищах все более преуспевающего среднего класса неуклонно создавались крупные коллекции произведений искусства. Количество было так же важно, как качество. Зрителя старались ошеломить сверхизобилием — в этом состоял главный принцип показа. Сверхизобилие повышало ценность объектов.

Однако до начала XX в. можно было собрать впечатляющую художественную коллекцию и не будучи сверхбогатым. Главная причина этого состояла в том, что у людей имелось не так уж много свободных денег. «Обладатели крупнейших состояний доиндустриальной Европы, — напоминает нам Роберт Хьюз, — были богаты землями, но относительно бедны наличностью»⁴⁷. Резкий рост денежной массы, готовый к немедленному выбросу на рынок, произошел после окончания Второй мировой войны, и тогда богатые люди начали скупать произведения искусства в беспрецедентных масштабах — отчасти для того, чтобы истратить деньги хоть на что-то, отчасти ради выгодного вложения, защищающего средства от инфляции. Запас старых картин и скульптур очень быстро истощился, что вызвало дальнейшее взвинчивание цен, и дефицит стал возмещаться произведениями современных художников, из которых иные были подлинно талантами, иные — бездарны, но превознесены совместными усилиями критиков и дельцов от искусства.

«В сорок пять лет, — сетует Роберт Хьюз, — я принадлежу к последнему поколению, изучавшему основы искусства в безлюдных музейных залах и не помывавшему о стоимости экспонатов. И, хоть я отдаю должное объему научного внимания, обращаемого сейчас на произведения искусства благодаря рынку, я порой испытываю сожаление, а бывает, и отвращение, доходящее до тошноты, из-за того, что денежная стоимость музейного искусства выдвинулась на первый план человеческого восприятия. Двадцать пять лет назад легче было оценивать произве-

дения искусства по их подлинным достоинствам; шедевр, несущий на себе фетишистский груз цены, стал ныне менее доступным, утратил жизнерадостную легкость и готовность открыться глазу и разуму. Он приобрел фальшивый авторитет банковского фасада»⁴⁸.

Таким образом, история художественных музеев прошла, как представляется, через следующие стадии. Первоначально коллекции формировались как частные, собираемые ради престижа или из подлинного интереса, впоследствии они стали доступны для публики. В начале XIX в. музеи приступили к систематизации коллекций и начали приобщать широкую публику к искусству, как его видело и понимало вновь возникшее сословие искусствоведов. Постепенно, примерно с середины XIX в., удачливые коммерсанты и промышленники принялись оказывать искусству финансовую поддержку и при участии дельцов от искусства влиять на рынок произведений таким образом, что приобретение шедевров мировой культуры сделалось прерогативой очень богатых людей и очень богатых учреждений. На этой же стадии отдельные современные художники начали превращаться в культовые фигуры с соответствующими финансовыми последствиями, вызывавшими дальнейшее искажение рынка и затруднявшими реальную оценку культурных достижений. Наконец, в настоящее время возникло обратное движение и музейные кураторы нового поколения стараются демонстрировать художественные экспонаты так, чтобы уйти от навязчивой идеи денежной стоимости и вновь сделать возможным размышление о произведении в терминах личности художника и общества, в котором он живет и работает. На протяжении 200 лет, которые занял этот процесс, Влиятельными Музеями были те, что хорошо или плохо играли главную роль в ускорении перемен. Разумеется, не они одни ответственны за сдвиги в мире художественных музеев. Справедливее будет назвать их представителями или слугами общества той или иной эпохи. Подобно политике или драматургу, музей отзывается на существующее в обществе настроение, однако в его власти усилить это настроение и придать ему респектабельность.

О Французском музее, позднее переименованном в Центральный музей искусств, или Музей Наполеона, а еще позднее — в Луврский музей, уже говорилось в гл. 1. Сам факт его существования был следствием революции, национализировавшей имущество церкви и церковных учреждений, а также наполеоновских войн, в ходе которых художественные сокровища Европы сгребались в обозы завоевателей. Картины, как правило, были предпочтительнее скульптур, поскольку они легче, удобнее для перевозки и в дороге их легче уберечь от повреждений. Трофеи, однако, нуждались в легитимации и оправдании, которых пытались достичь, подчеркивая просветительские функции музея. Первым делом картины были расклассифицированы по так называемым «школам». «Школа» — неплохой термин, если речь идет об учениках и последователях конкретного художника (с полным правом можно, к примеру, говорить о школе Рубенса); однако это слово практически бессодержательно в применении к художникам целой страны — «испанская школа», «французская школа». Валишь таким манером всех испанских художников в одну кучу — занятие столь же странное, как делать вид, будто все испанские писатели имеют некую общую особенность, некую черту, которая позволяет безошибочно отличить их от всех французских или болгарских писателей. Однако Лувр — мы будем использовать это краткое и популярное современное название музея

— решил систематизировать и выставлять картины в соответствии с теорией четырех «школ»: итальянской, фламандской, голландской и французской. Поскольку Наполеон не смог пересечь Ла-Манш, никакой английской школы, конечно, не существовало. С точки зрения Лувра, английской живописи не было вовсе.

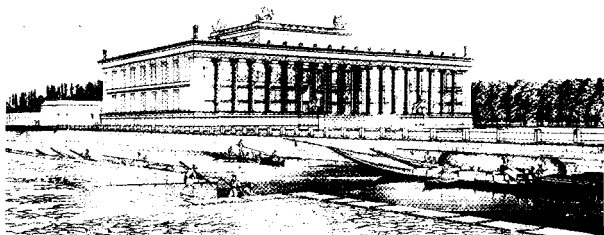
При Директории (1795—1799 гг.) возобладал более систематический подход, но по-прежнему в рамках четырех «школ». Каждое произведение было снабжено объяснительным текстом, дававшим сведения о художнике и теме картины. Это было новшество в полном смысле слова. Ранее ни один музей не пытался представлять и интерпретировать живопись таким образом, поскольку предполагалось, что посетители хорошо осведомлены или готовы таковыми притвориться, а также поскольку самым важным считалось впечатление от картины — самой по себе или как части большой экспозиции⁴⁹.

Другая новация состояла в выпуске и продаже дешевого каталога-путеводителя, помогавшего посетителям ориентироваться в музее и привлекавшего их внимание к самым важным и интересным экспонатам⁵⁰. Лувр относился к своим новым задачам очень серьезно. Он должен был стать «народным музеем», посетить который, причем бесплатно, мог каждый, что шло вразрез с господствовавшей прежде практикой допуска лишь образованных людей, на чью заинтересованность и хорошее поведение можно было рассчитывать. Было сделано все возможное, чтобы подчеркнуть: новый музей — не частное собрание, а общественное учреждение. Административно и юридически он принадлежал к системе государственного образования.

Следует иметь в виду, что новые принципы были поначалу достоянием одного Парижа. В Лионе, Бордо и Марселе не возникло своих мини-лувров. Но объем и многообразие луврских коллекций, как и сознательный, усердно проводившийся в жизнь просвещенчески-демократический подход, на время, пожалуй до 1820-х гг., сделали Париж музейной столицей мира. Лувр был революционным учреждением как по обстоятельствам создания, так и по своей роли.

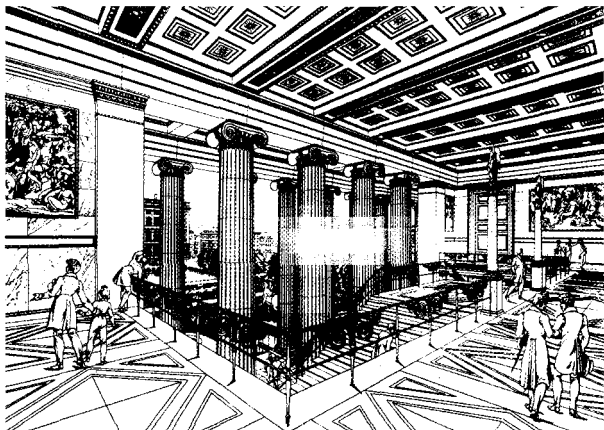
По иронии судьбы, одна из самых выдающихся и широко распространившихся идей, возникших вследствие Великой французской революции, так и не была воплощена в жизнь. Между 1790 и 1820 гг. французские архитекторы посвятили очень много внимания разработке стиля и конструкции музейных зданий. Было подготовлено и опубликовано немало проектов⁵¹. Ни один из них не осуществился — все это была чистейшая теория, тем не менее проекты приобрели известность и широко обсуждались архитекторами других стран, особенно Германии; они, несомненно, повлияли на строительство музейных зданий за пределами Франции. Проекты имели некоторые общие черты. Все здания были одноэтажными, имели крестообразную форму и по фасаду были лишены окон. В них можно было разместить как произведения искусства, так и научные экспонаты.

Воздействие немецкоязычных государств на развитие художественных музеев в XIX в. было весьма значительным и в некоторых отношениях отрицательным. В XVIII в. немецкие и австрийские художественные собрания были сосредоточены в монарших резиденциях автономных королевств и княжеств, главным образом в Берлине и Вене. В картинных галереях произведения экспонировались так, чтобы



Музеи как храмы.

Два проекта-фантазии, созданные в начале XIX в. Карлом Фридрихом Шинкелем



каждая стена производила приятное впечатление. Ближе к концу столетия началась реорганизация в соответствии с теорией «школ», однако декоративный принцип не был отброшен.

В 1780—90-е гг. Пруссии пришлось на время позабыть о планах музейного строительства, поскольку финансы страны были всерьез подорваны войной. Тем временем романтики начинали смотреть на искусство как на религию или, по крайней мере, как на составную часть религии. Типичное выражение этого подхода можно найти у Вакенродера и Тика в работе, опубликованной в 1797 г. «Картинную галерею, — писали они, — представляют себе некой ярмаркой, тогда как она должна быть храмом, где в тихом и безмолвном смирении, во вдохновительном одиночестве человек будет восхищаться высочайшими из смертных — художниками»⁵².

Словосочетание «храм искусства» — «Tempel der Kunst» — было у сторонников нового движения постоянно в ходу. Оно не имело никакого отношения к «церкви» — «Kirche», — воплощавшей старое, консервативное представление о религии. Оно выражало более светский подход, в котором благоговение перед искусством сочеталось с новым ощущением святости национального прошлого, — подход, предвосхищавший возвеличивание национализма в Европе в конце XIX в. и в конечном итоге приведший к трагическому ужасу Первой мировой войны — к катаклизму, репетициями которого, как теперь понятно, послужили Франко-прусская и Англо-бурская войны.

Небезынтересно отметить, что немецкие названия, дававшиеся центрам искусств нового типа, были лишены христианских и вообще каких-либо религиозных ассоциаций. Романтики разработали для этих сооружений свой собственный словарь: глиптотека (хранилище скульптур), пинакотекa (хранилище картин), Kunsthalle (зал искусств), Kunstgebäude (здание искусств), Neue Eremitage (новый эрмитаж), Gemäldegalerie (картинная галерея). В ходу было и слово «музей», по крайней мере в континентальной Европе. В Англии на протяжении XIX в. и позднее проводилось четкое различие между картинной галереей и музеем. Английское словопотребление не позволяло музею иметь в числе экспонатов картины, рисунки или современную скульптуру, однако в Германии и Франции подобных ограничений не было.

Можно спорить о том, какая страна — Германия или Франция — внесла больший вклад в создание философии, утверждавшей, что национальная гордость и благоговение перед искусством неразделимы, что они могут и должны усиливать, способствовать развитию друг друга. «Музей французских памятников», созданный Лепуаром в первые годы Великой французской революции, неотличим по духу от немецких начинаний той же эпохи — от музеев, посвященных отчасти искусству, отчасти национальной истории. Искусство, можно сказать, использовалось для того, чтобы повысить эмоциональный эффект музея, наделить национализм некоей новой духовностью. Исторические аспекты этого слияния мы обсудим в одной из последующих глав; пока отметим лишь, что в Германии начала XIX в. национализм был иным, нежели во Франции или в Англии. В Германии, как и в Италии, политической единицей было независимое королевство или княжество, тогда как в

Англии и Франции это была страна в целом. Для тех, кто жил в немецкоязычном мире, «немецкая история» существовала поверх политических барьеров. «Английская история» и «французская история» значимым образом от нее отличались.

Важным следствием этого обстоятельства была серьезная разница в соотношении национального прошлого и национального будущего. Идея *Deutschtum* — немецкости, «немецкой души в немецком теле» — была связана с чаянием грядущего объединения всех немецкоязычных земель, национального самоопределения и обретения национальной политической мощи, достойной подобного колосса. Эта мечта прямой дорогой вела к Гитлеру и Второй мировой войне. Напротив, Франция в годы, когда Наполеон властвовал в Европе, наслаждалась плодами преходящего военного успеха, контролируя континент силой оружия. А после Ватерлоо можно было утешаться и воодушевляться, оглядываясь назад. *La Gloire* — «слава» — уже почти два столетия служит важным фактором поддержания французского духа. Франция до сих пор почитает свою армию так, как никакая другая западноевропейская страна.

В Британии патриотизм развивался иным путем. Несмотря на явную посредственность, отличавшую ее монархов в XVIII в., стране удалось сохранить королевскую власть и предотвратить революцию; в XIX в. усилиями популярной королевы-долгожительницы, целеустремленных строителей заморских колоний, удачливых промышленников и коммерсантов она сумела в политическом и военном отношении утвердить себя как ведущая держава не только Европы, но и всего мира. Понятие «Великобритания», вначале подразумевавшее политический союз Англии, Шотландии и Уэльса, и не более того, приобрело теперь явственную патриотическую окраску, совершенно отличную, однако, от окраски словосочетания «*Groß Deutschland*» — «Великая Германия». Удивительно, что наименование «*Grande France*» — «Великая Франция» — так и не появилось.

Но, хотя в викторианский период неизменно считалось, что Бог находится на стороне британцев и предпочитает их всем прочим народам мира, религия и музеи в Англии были строго отделены друг от друга. Рёскин и Уильям Моррис могли говорить и писать об одухотворяющей роли искусства в манере, напоминающей Вакенродера и Тика, но Нельсон и Веллингтон в своих победных битвах воодушевлялись отнюдь не мыслями о Британском музее, и не Национальной галерее была обязана своим успехом Выставка 1851 г., и не благодаря ей такая большая часть карты мира была окрашена в красный цвет Британской империи.

В Германии дело обстояло иначе. Вдохновляясь примером Лемуара, в Нюрнберге открыли Германский национальный музей. Первым из монументальных музеев в новом архитектурном стиле стала мюнхенская Глиптотека, построенная в 1816—1830 гг. на деньги Людовика I Баварского. Баварский король заказал три музея-дворца — все в классическом стиле — по сторонам новой площади Кенигсплац, чтобы всем стало ясно: Мюнхен отныне следует считать культурной столицей Европы. Ради вящего почтения к искусству и древностям музейных служителей наряжали в пышные ливреи. И король, и его архитектор Лео фон Кленце постарались избежать обвинений в адрес Глиптотеки — первого из трех музеев, посвященного скульптуре, — в излишней дидактичности и учености. Считалось, что

атмосфера важнее фактов, поэтому здесь не было ни табличек, ни каталогов. Порой король угощал именитых гостей прямо в музее и лично водил их по залам при свете факелов.

Прусский король Фридрих Вильгельм III придерживался сходных взглядов. В 1815 г., перед началом строительства берлинского музея, который впоследствии стали называть Старым музеем, он заявил, что желает «возвеличить искусство». Коллекции картин и статуй надлежало разместить и представить публике так, чтобы люди испытывали «торжественное благоговение». Для этого были приняты практические меры. Например, в Круглом зале музея классические статуи были поставлены на очень высокие pedestals, так что посетителям, чтобы рассмотреть скульптуры, приходилось изрядно задира́ть головы; подобный прием был ранее взят на вооружение парижским Музеем Наполеона.

Итак, главным, для чего нужна коллекция произведений искусства, считалось создание благоговейно-возвышенного настроения. Музеи были храмами, их служащие — священниками. В эпоху, когда влияние и притягательность официальной религии уменьшались, искусство должно было занять ее место. Но была у Старого музея и другая особенность, находившаяся одно время в тени его культовых притязаний, однако в дальнейшем ее значение стало более существенным. С самого начала музей придерживался определенной системы при покупке вещей и их размещении, целью которой было создать вполне репрезентативную коллекцию произведений искусства и просветить публику по части истории искусств, как ее понимали немецкие ученые искусствоведы. Другие музеи-дворцы в Европе XIX в.⁵³ последовали берлинскому примеру, вследствие чего представление о том, что художественными музеями должны руководить не художники, а искусствоведы, и о том, что посетителей таких музеев следует рассматривать как студентов, готовящихся к некоему экзамену по истории искусств, стало общепринятым и широко распространилось. До самого последнего времени это автоматическое подчинение художественных музеев академическому образу мышления очень редко ставилось под сомнение. Оно так глубоко укоренилось, что люди в большинстве своем неспособны представить себе возможность альтернативы, возможность совершенно иного подхода. И в немалой степени этому способствовало прусское влияние, олицетворением и проводником которого стал Старый музей в Берлине.

В сфере прикладного искусства, однако, искусствоведы никогда не имели такой власти, какой они обладали в области изящных искусств, во многом, несомненно, потому, что чайник или стул труднее облечь в мистические одеяния, нежели картину. Тот факт, что объекты, относящиеся к изящным искусствам, обычно представляют собой гораздо большие раритеты, конечно, имеет значение. И снобизм тоже. Вот уже по крайней мере двести лет люди склонны считать красивое и бесполезное более престижным, чем красивое и практичное. Одним из величайших «преступлений» XIX и XX вв. было то, что они вбили клин между художником и мастером-ремесленником, с успехом распространяя миф, согласно которому первый — существо высшего порядка по отношению ко второму, или, как опасно выразились Вакенродер и Тик, художники — «высочайшие из смертных». На самом же деле всякий художник, каков бы ни был уровень его мастерства, — прежде всего ремесленник. В этом отношении нет существенной разницы между живописцем и

плотником или слесарем. И тот, и другой работают руками, искусно используя инструменты и материалы. Это прекрасно понимали в доиндустриальную эпоху, но развитие машинной техники, а затем и массового производства товаров повседневного пользования оставило художника в гордом одиночестве.

В этих условиях создание Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне можно рассматривать как героический шаг, как попытку во все более и более уродливом окружении привлечь внимание к хорошему дизайну как к чему-то возможному и нормальному, навести мосты между художником и новой технологией. Печальной, хоть, может быть, и неизбежной антитезой, пришедшей на смену этому дерзкому и творческому начинанию, стало к концу XIX в. угасание великой идеи, в результате чего единый всеобъемлющий культурный центр в Южном Кенсингтоне в конце концов превратился в группу независимых учреждений. Ее составляют Музей Виктории и Альберта, Музей науки, Музей геологии и Музей естествознания с близлежащими Имперским колледжем науки, техники и медицины, Альберт-холлом и Королевским музыкальным колледжем, а также Национальная галерея, находящаяся в другой части Лондона.

Принц Альберт, ставший движущей силой всего предприятия, скорее всего, понимал: то, что осуществлялось в Берлине, Мюнхене и других городах Германии, вряд ли возможно в Британии. Культурные центры, которые, как он видел, создавались в немецких городах, были связаны с историей и с изящными искусствами, а не с промышленным дизайном. Их созданию активно способствовал правящий класс, глубоко веривший в ценность культуры и значимость искусства. Но в Британии дело обстояло совершенно иначе. «В XIX в., — пишет лорд Кларк в одном из своих самых профранцузских и антибританских пассажей, — единственным верившим в это человеком был иностранец — принц-консорт, и верхи общества считали его чудачком. Власть принадлежала людям, подобным лорду Пальмерстону, видевшему в искусстве и просвещении лишь досадную помеху делам политическим. Даже лорд Солсбери отказался предоставить субсидию Южно-Кенсингтонскому музею, мотивируя отказ тем, что правительство Ее Величества не должно отпускать деньги на роскошества»⁵⁴.

Возможно, главным результатом Великой выставки 1851 г. было следующее: она доказала если не британскому правительству, то британскому обществу, что искусство, облеченное в форму промышленной эстетики, может быть хорошим бизнесом. Великая выставка была выставкой промышленников, и проходила она с таким размахом и в таком стиле, что привлекла громадное число посетителей как из Британии, так и из-за границы. Не имей Выставка такого успеха, Южно-Кенсингтонский музей не был бы создан. Но Выставка принесла доход в 186 000 фунтов стерлингов, что было немало для того времени, и эти деньги были использованы для покупки земельного участка в Южном Кенсингтоне, где и поныне располагаются музей и другие культурно-просветительские учреждения.

Интерес властей к промышленному дизайну, хоть и сравнительно вялый, возник задолго до Выставки 1851 г. В 1835 г. парламент образовал специальный комитет по искусству и промышленности, с тем чтобы «выявить наилучшие пути к распространению познаний об искусстве и о принципах изящества в изготовлении товаров среди жителей страны, в особенности тех, кто занят в производстве». В одной из

рекомендаций комитета говорилось, что «следует, насколько возможно, поощрять создание публичных галерей». Для претворения этого пожелания в жизнь, однако, ничего не предпринималось до 1852 г., когда, находясь под впечатлением от несомненного успеха Великой выставки, правительство учредило Департамент прикладного искусства (в следующем году переименованный в Департамент науки и искусства), подчиненный Министерству торговли. Вновь созданный департамент должен был оказывать покровительство современному искусству и содействовать образованию «музеев, которые побуждали бы все классы общества постигать общие принципы хорошего вкуса, усматриваемые в лучших произведениях всех времен». С согласия Министерства финансов было выделено 5 000 фунтов на покупку объектов из числа экспонатов Великой выставки, которые должны были отбираться «независимо от стиля исполнения, исходя исключительно из совершенства работы художника или мастера». Это позволило составить небольшую коллекцию современных вещей, которая со временем могла пополняться новыми экспонатами.

Новый Музей мануфактур открылся в Мальборо-хаусе в 1852 г. Его коллекции увеличивались посредством покупок и заимствований, и экспонаты группировались по материалам, из которых они были сделаны, — дерево, металл, керамика и т. д. Вскоре музей переименовали в Музей искусства, затем — в Музей декоративного искусства.

В 1857 г. музей перевели на то место, где он находится и сейчас; он дал начало музейному комплексу, получившему название «Южно-Кенсингтонский музей». В его распоряжении были «коллекция разнообразных британских скульптур, слепки знаменитых сооружений, изделия животноводства, продукты питания, модели и запатентованные изобретения, средства обучения, ядро будущей Национальной библиотеки по искусству, библиотека по искусству с выдачей книг на дом, образцы строительных материалов»⁵⁵.

Важной достопримечательностью временного здания музея был ресторан, охарактеризованный тогда как «дерзкое нововведение». Южно-Кенсингтонский первым из музеев мира решился на такое. Ресторан работал до 1868 г., когда в главном здании открыли столовые.

Южно-Кенсингтонскому музею быстро стали тесны первоначальные помещения; их постоянно расширяли до 1884 г., когда музей решил отказаться от ряда коллекций, в частности научной, и эти коллекции перевели в другие места. Тем не менее неуклонный рост числа произведений искусства настоятельно требовал нового здания. В 1899 г. королева Виктория заложила первый камень здания на Бромптон-роуд (это была последняя важная публичная церемония, в которой она участвовала); тогда же она милостиво разрешила переименовать музей в Музей Виктории и Альберта, заявив, что он «для многих поколений будет оставаться памятником проникательной щедрости, источником утонченности и прогресса».

Чтобы попытаться оценить степень влияния этого музея, прежде всего необходимо решить, на какой стадии развития мы его рассматриваем. В своем старом тесном здании в Южном Кенсингтоне он пользовался огромной популярностью у широкой публики, которая толпами валила посмотреть объединенную

Гипсовый слепок с римской колонны Траяна, изготовленный в 1864 г. для Южно-Кенсингтонского музея и ныне установленный в Викторианском дворике гипсовых слепков



научно-художественную экспозицию, включавшую недавно полученную в дар коллекцию Шипшенкса из 233 картин британских художников⁵⁶. Во многом это была та же публика, что наводняла Хрустальный дворец во время Выставки 1851 г. Южно-Кенсингтонский музей, можно сказать, принял эстафету у Великой выставки. Он убедительно доказал, что, каковы бы ни были настроения в верхах британского общества, простые люди и средний класс испытывают колоссальный интерес к изобретениям и образцам мастерской работы. Как и Великая выставка, он продемонстрировал, что путь к сердцу рядового человека лежит через практические материи; странным образом, этот нехитрый и очевидный урок упорно не желало усвоить большинство директоров художественных музеев в XX в.

Во-вторых, следует отметить (и это можно с уверенностью отнести к периоду еще до переезда в новое здание в 1909 г.), что коллекции музея и проходившие в нем уроки изящного и прикладного искусства принесли громадную пользу многим поколениям учащихся. По крайней мере в этом отношении сбылась мечта принца-консорта и проникнутого воодушевлением первого директора музея — сэра Генри

Коула. Гораздо больше сомнений, увы, вызывает вопрос: повлияли ли хоть сколько-нибудь на вкусы широкой публики образцы, выставленные в музее?

Третьим из возможных факторов влияния был сам по себе размер коллекций и их качество. Они были разбиты на отделы, посвященные металлу, керамике и стеклу; скульптуре, мебели и изделиям из дерева; тканям и одежде; гравюрам, эстампам, рисункам, фотографиям и живописи. Особо были выделены индийская секция и отдел Дальнего Востока⁵⁷. Без сомнений, Музей Виктории и Альберта и его предшественники более столетия играли важную роль в убеждении общественности, британского и других правительств, а также местных властей Британии в том, что коллекционирование предметов декоративного и прикладного искусства — занятие столь же почетное и многообещающее, как и «чистого» искусства; по любым меркам это следует считать огромным достижением музея. Таков ли был бы результат, если бы торговцы произведениями искусства и устроители аукционов не стали считать то, что мы условно назовем материалом Музея Виктории и Альберта, столь же выгодным товаром, как материал Национальной галереи или Галереи Тейт, — вопрос сложный. Бесспорно, однако, что, имея дело с теми ценностями и снобистскими представлениями, какие господствовали уже около ста лет, Музей Виктории и Альберта непременно должен был внушать почтение самими своими размерами — иначе его влияние было бы неизмеримо менее существенным.

Четвертым источником влияния явилось само новое здание; его неудобства проклинали многие поколения работавших в нем сотрудников, однако его значение как постоянного наглядного примера высочайшего уровня строительного мастерства поистине огромно. Гениальным ходом Коула было создание Музея зодчества со своим отдельным каталогом; в посетителях таким образом пробуждали интерес к новым строящимся музейным помещениям. Каталог сообщал о том, какие экспонаты содержатся в Музее зодчества: «образцы строительного камня и мрамора; образцы всех лучших цементов и асфальтов; многочисленные примеры употребления керамики в строительных целях, особенно в нашей стране и во Франции, как-то: черепица для кровель и плитка для полов, новейшие и наилучшие в отношении формы и материала; кирпич разнообразных сортов, пустотелый, сплошной и фасонный; изготовленные во Франции образцы многих искуснейших способов применения этих материалов: притолоки, косяки, внешние и внутренние карнизы, багеты, оконные орнаменты и т. д.; образцы французских огнеупорных полов для частных домов. К этому перечню можно прибавить декоративные плитки для внутренней отделки стен из Англии, Франции и Испании, а также великое разнообразие коньковых черепиц и орнаментов, главным образом предназначенных для построек в готическом стиле. К той же категории материала относится кирпич, изготовленный в манере майолики, образцы декоративного сланца и иные имитации мрамора»⁵⁸.

На строительных площадках и вокруг них царил кипучая деятельность. «Компании „Минтона“⁵⁹ пришлось соорудить фабрику поблизости от Альберт-холла; учащиеся расписывали потолки, изготавливали майолику, наносили слои цветного цемента на необъятную восточную стену Генри-Коул-билдинга. Коул открыл курсы мозаики для дам, чтобы было кому одолеть весь объем работы в здании

музея и в Альберт-холле⁶⁰, и заставил своих родственников их посещать; мозаичные полы выкладывали даже женщины-заключенные из Уокинга⁶¹.

К сожалению, большую часть этих самостоятельных работ в Южном Кенсингтоне пришлось прекратить в 1870 г., когда главный уполномоченный по общественным работам решил, что строительство нового Музея науки должно находиться в ведении не Департамента науки и искусства, а Управления общественных работ. Тем не менее многие поколения студентов и будущих мастеров с восхищением изучали потом в Музее Виктории и Альберта и близлежащем Музее естествознания особенности конструкции и отделки этих зданий. Вплоть до начала Второй мировой войны учеников каменщиков регулярно приводили в четырехугольный двор Музея Виктории и Альберта, чтобы они оценили качество фасада помещения, в котором расположен музейный лекционный зал.

Страсть к отделке, проявившаяся при возведении Южно-Кенсингтонского музея, была обычным явлением в строительстве общественных зданий в XIX в.⁶² Церкви, театры, банки, здания суда получали художественную отделку соответственно типу строения. Потолок построенной в 1827–1833 гг. секции Лувра, известной под названием «Музей Карла X», расписан изображениями, представлявшими различные цивилизации древности; в берлинском Новом музее (1843–1855 гг.) были сделаны росписи на темы тевтонских мифов. Фрески с внешней стороны стен Новой пинакотeki в Мюнхене содержали изображения художников, скульпторов, архитекторов — современников строительства; более ранняя Старая пинакотeka (1826–1836 гг.) демонстрировала внушительную серию фресок, иллюстрирующих развитие европейского искусства в средние века и в эпоху Возрождения.

Важно, чтобы мы отдавали Музею Виктории и Альберта дань уважения за его действительные, а не мнимые достижения. Он не был ни единственным, ни ведущим европейским музеем XIX в., посвященным тому, что называлось промышленным искусством. Во второй половине столетия в немецкоязычном мире такие музеи возникали один за другим. Влияние архитектора Готфрида Земпера на их строительство и организацию было очень сильным⁶³. Первым появился Музей искусства и промышленности в Вене (1863 г.). За ним последовал Музей прикладного искусства в Берлине (1867 г.); за пределами Германии открылись музеи в Брно (1873 г.) и Будапеште (1874 г.). В течение 1870-х гг. музеями промышленного искусства обзавелись Дрезден, Франкфурт, Гамбург, Кассель, Киль и Лейпциг — единственное в своем роде явление в Европе, и к концу столетия почти каждый крупный город в Германии имел такой музей или соответствующий отдел в музее более широкого профиля⁶⁴.

Эти новые музеи предназначались главным образом для того, чтобы наставлять и воодушевлять мастеров различных профессий, показывая им примеры хорошего дизайна и иллюстрируя технические процессы. Почти все музеи промышленного искусства следовали принципам, изложенным Земпером⁶⁵, согласно которым их экспонаты следовало классифицировать и размещать не в хронологической последовательности, а по материалам и способам их обработки. К концу XIX в., однако, этот подход исчерпал себя. С каждым годом музеи посещало все меньше и меньше мастеров-профессионалов; интерес к ним широкой публики также падал.

Впоследствии новая концепция, с которой связывались надежды на оживление интереса к музеям, постаралась представить ремесла как часть общей истории культуры, что означало отказ от принципов практической целесообразности, которые были очень важны для Земпера и его последователей.

По прошествии времени стало видно, что привлекательность Южно-Кенсингтонского музея и родственных ему немецких музеев в ранний период и окружавшее их тогда воодушевление во многом объясняются любительством их основателей и администраторов в наилучшем смысле этого слова — любительством, легко находившим общий язык с широкой публикой. В 1851 г. и еще, возможно, на протяжении лет тридцати было совсем нетрудно представлять достижения науки, техники и искусства в одном и том же музее и одному и тому же кругу посетителей. К 1900 г., однако, растущая специализация внутри как науки, так и искусства и существенное увеличение объема накопленных знаний сделали неизбежным разделение коллекций Южно-Кенсингтонского музея. В 1899 г., когда королева Виктория переименовала музей в память об участии ее покойного мужа в создании этого учреждения, от мечты Альберта о целостном взгляде на культуру уже мало что осталось. Вместе с этой мечтой ушло в небытие и великое объединяющее понятие промышленного искусства, на смену которому в нашем столетии пришли понятия прикладного искусства и декоративного искусства, сильно различающихся по своим особенностям, характеру воздействия и кругу любителей.

Если искать американский эквивалент Музея Виктории и Альберта, то таковым может считаться только нью-йоркский Метрополитен-музей, хотя эту громадную империю, созданную в то время, когда Музей Виктории и Альберта испытывал тяжелые трудности роста, скорее уж можно назвать «хорошо взболтанной музейной смесью», составленной из Британского музея, лондонской Национальной галереи и Музея Виктории и Альберта. Его влияние было колоссальным и чувствовалось во всем мире, хотя, увы, не всегда оно было благотворным.

История создания Метрополитен-музея весьма важна для понимания его достоинств и недостатков. В 1860-е гг. немалое число людей извлекало из войны Севера и Юга крупные прибыли. Нью-Йорк был, по яркому выражению Лео Лермана, «суматошно богат»⁶⁶. Нуворишам было что тратить, и в их среде быстро возрастал интерес к искусству. Явно пришла пора учреждать новые хранилища картин и скульптур, и среди городов первым претендентом на получение галереи был, несомненно, Нью-Йорк. Инициатором создания художественного музея, который должен был стать гордостью важнейшего города страны, был Джон Джей, американский посланник в Германии и президент клуба «Юнион лиг». Он поручил разработку идеи музея комитету по искусству этого клуба. На организационном собрании, состоявшемся в 1869 г., председательствовал влиятельный Уильям Каллен Брайант, поэт и главный редактор газеты «Нью-Йорк ивнинг пост». В ходе собрания доктор Генри У. Беллоуз, пастор нью-йоркской церкви Всех Душ, адресовал сидевшим в зале видным нью-йоркцам следующий риторический вопрос: «Кто скажет мне, когда, пустив в ход тот избыток богатства, что, оставаясь в нашем владении, грозит закабалить нас, мы на любом рынке мира сможем перебить любую цену на те великие произведения искусства, что столь необходимы для культурного развития каждого народа, но прозябают ныне в безвестности?»⁶⁷

Ужасно, но факт: эти слова доктора Беллоуза, как мы теперь знаем, оказались, увы, пророческими.

Собрание решило учредить Ассоциацию столичного музея искусств (Метрополитен-музея). В поисках прообразов для будущего нью-йоркского музея обсуждались достоинства уже существующих музеев в Нюрнберге, Лейпциге, Берлине, Париже и Лондоне (в британской столице, как было отмечено, «всяческих похвал удостоился» Музей Виктории и Альберта). Были назначены члены попечительского совета, и в 1870 г. Метрополитен-музей получил от законодательного собрания штата Нью-Йорк акт о регистрации⁶⁸. Задачами создаваемой в Нью-Йорке корпорации должны были стать «учреждение и обеспечение деятельности в указанном городе художественного музея и библиотеки по искусству, поощрение и развитие как исследований в области изящных искусств, так и использования искусств в производстве и практической жизни, расширение общих познаний лиц, имеющих склонность к восприятию искусства, и с этой целью создание средств для обучения и отдыха публики».

Столь общие формулировки предоставляли попечительскому совету почти неограниченную свободу действий, и первое годовое собрание, состоявшееся несколько недель спустя⁶⁹, одобрило рекомендацию комитета по политике, согласно которой в основе музея «должна лежать идея более или менее полного собрания объектов, иллюстрирующих историю искусства от самых его истоков до наших дней». «Полное собрание» — перспектива довольно-таки устрашающая, и остается только догадываться, что же именно имел в виду комитет. Возможно, то, что в конечном итоге музей должен располагать произведениями всех жанров и школ изобразительного искусства, существовавших где бы то ни было и когда бы то ни было, хотя и это представляется довольно трудной задачей. Явно требовались крупные денежные суммы, и поэтому выпустили воззвание, главной целью которого было привлечь средства для покупки экспонатов на европейском рынке, где только и можно было приобрести вещи, представлявшие наибольший интерес. Момент для покупки сейчас удачный, напоминали авторы воззвания потенциальным желающим избавиться от того, что доктор Беллоуз назвал «избытком богатства». Воззвание было выдержано в выражениях, понятных бизнесмену. «Сейчас имеется возможность, — говорилось в нем, — обусловленная политическими и социальными переменами в Европе, приобретать произведения искусства всех жанров по низким ценам». Под «политическими и социальными переменами» имелись в виду последствия войн и революций, из-за которых обеднели многие аристократы и землевладельцы.

Так была собрана первоначальная коллекция музея, и часть ее в начале 1872 г. выставили на обозрение публики в арендованном доме № 681 по Пятой авеню, который стал первым помещением Метрополитен-музея. В следующем году музей переехал в дом № 128 по Западной 14-й улице, где вскоре за вход начали брать по 50 центов. Посещаемость существенно уменьшилась, и, следуя принципам бизнеса, администрация снизила тариф до 25 центов, а в понедельник и четверг — дни, когда приходило меньше всего людей, — перестала взимать плату вообще. Это принесло великолепные результаты. В 1874–1875 гг. средняя посещаемость в

бесплатные дни составила 577 человек, что в то время считалось очень хорошим показателем для художественного музея.

Следует помнить, что Метрополитен-музей, как большинство американских музеев во все времена, полностью зависел в своей деятельности от денежных поступлений из частных источников. Чтобы развиваться, ему за все необходимо было платить, постоянно изыскивая для этого средства. Следовательно, он должен был всеми силами стремиться привлечь посетителей и понравиться им, в то же время убеждая богатых людей поддерживать музей дарами, денежными пожертвованиями и завещаниями. Фактически Метрополитен-музей был деловым предприятием, и методы, посредством которых он столь успешно решал свои задачи, стали источником идей для многих других музеев как в Соединенных Штатах, так и за их пределами. К примеру, Метрополитен-музей первым увидел возможность брать с людей плату за право пользоваться определенными привилегиями. Уже на раннем этапе своего существования Музей учредил титулы «почетных членов» и «покровителей» для лиц, способных раскошелиться на сотни тысяч долларов; наряду с этим несколько позже была введена система годичного членства. За десять долларов человек получал годовой входной билет на два лица и приглашения на все приемы. Это была великолепная взаимовыгодная сделка, обеспечивавшая музею постоянный приток крайне необходимой ему наличности. В 1876 г. было 600 годичных членов, и с каждым годом их число неуклонно росло.

Другим полезным нововведением был показ экспонатов, временно предоставлявшихся музею для выставок частными владельцами. Польза для музея с точки зрения «публик рилейнз» была немалая, поскольку это позволяло ему устанавливать новые связи с состоятельными людьми, увеличивая в то же время массив доступных публике экспонатов без всяких затрат со своей стороны, ведь в первые несколько лет существования музей мог предложить посетителям, заплатившим за вход и ожидающим чего-то существенного, мало что своего. Первая подобная выставка прошла в 1873 г.: было показано 112 экспонатов из 32 частных коллекций.

В 1880 г. Метрополитен-музей смог наконец переехать в новое здание, которое стало его постоянным обиталищем. Это тоже была великолепная сделка. Город Нью-Йорк дал музею в аренду помещение, оставаясь его владельцем (он является таковым и сейчас) и продолжая заботиться о его освещении, отоплении и т. п. Это было новаторское решение, оказавшее значительное влияние на всю Америку. Новое здание пришлось очень кстати, поскольку и размер коллекций, и их ценность росли очень быстро, главным образом благодаря пожертвованиям.

Несмотря на яростное сопротивление религиозных организаций и традиционалистов, с 1891 г. музей стал доступен для посетителей и по воскресеньям, поначалу лишь во второй половине дня. В 1894 г. музей сделал очередные шаги навстречу потребностям публики, открыв ресторан и камеру хранения для велосипедов. Одновременно начало работать северное крыло музея. После этого Метрополитен-музей по площади помещений сравнялся с Британским музеем.

Говоря о Метрополитен-музее, невольно вновь и вновь возвращаешься к определению «большой». Это не случайно: с самого начала музей поставил перед собой

задачу переиграть Европу на ее поле и, насколько эту задачу могли решить деньги, решил ее великолепно. Денег в Америке действительно было много, и музей постарался взять свою долю. Два раза ему очень сильно повезло. Умерший в 1901 г. Джейкоб С. Роджерс, владелец паровозостроительного завода в Патерсоне, штат Нью-Джерси, оставил музею пять с половиной миллионов долларов. Согласно его завещанию, музей не имел права трогать основной капитал, но доход от него мог использовать для приобретений. Затем в 1904 г. президентом музея стал Джон Пирпонт Морган. Одного за другим он вводил в попечительский совет таких же, как он, магнатов, задавшись чрезвычайно ясной целью. «Он намеревался собрать для Америки неслыханную коллекцию произведений искусства — коллекцию столь огромную и столь полную, что ездить в Европу стало бы незачем. И хозяином всего этого грандиозного великолепия должен был стать Метрополитен-музей»⁷⁰. Неудивительно, что Дж. Дж. Роример, директор музея в 1955–1966 гг., счел возможным заявить незадолго до ухода на пенсию, что он был удостоен привилегии управлять «величайшей сокровищницей западного полушария».

Возникает неизбежный вопрос: был ли когда-либо Метрополитен-музей чем-то большим? Есть немало причин для того, чтобы дать утвердительный ответ, и главная из них — то, что в первую четверть века своего существования он показал Америке, как много можно сделать для развития музея с помощью хорошего управления и широкого спектра остроумных приемов, обеспечивающих финансовую поддержку из негосударственных источников. Вследствие этого Метрополитен-музей сыграл важную роль в определении способов, какими американские музеи утвердили себя в XX в. Можно, конечно, уйти от серьезного разговора, указав на значительные успехи музея в периферийных областях, на его могучую, поразжающую воображение предприимчивость (свести коммерческую сторону работы музея к «сувенирному магазину» было бы оскорбительным преуменьшением), на репродукции, каталоги, показ фильмов, лекции, экскурсии. Однако все это следует считать вспомогательной деятельностью, хоть и прозвучало мнение, что успех коммерческих начинаний Метрополитен-музея позволяет теперь с полным правом рассматривать его лишь как придаток к тому, что, набравшись дерзости, мы все-таки назовем «Магазином сувениров».

По-прежнему, однако, требует ответа главный вопрос. Какой существенный вклад внес Метрополитен-музей в науку и искусство музеологии? Как он обогатил наше представление о назначении и роли искусства? С тем, что это величайшая сокровищница западного полушария, мы, пожалуй, согласимся, хотя музейная империя Дж. Пола Гетти в Калифорнии наступает Метрополитен-музею на пятки. Также можно согласиться с тем, что благодаря ему американцам, желающим изучать мировую историю искусства, нет нужды выезжать за пределы Нью-Йорка. Но когда столетие спустя будущий историк вновь сядет за написание истории музеев, не скажет ли он, что основным, благодаря чему Метрополитен-музей достоин упоминания, является то, что в XX в. он по всем статьям победил европейские музеи в старинной, принадлежащей XIX в., игре — кто больше добудет итальянских картин, греческих ваз, французской мебели? Достаточно ли этого? Стоило ли это таких усилий? Так или иначе, в одном наверняка расхождений не будет: Метрополитен-музей всегда был и остается самым настоящим американским музеем.



Новый просторный зал в перестроенном восточном крыле нью-йоркского Музея современного искусства. Здесь представлены картины и скульптуры последних десятилетий

Представляется естественным обратиться теперь к другому нью-йоркскому гиганту нынешнего столетия — к Музею современного искусства. Основанный в 1929 г., он был в 1953 г. охарактеризован журналом «Нью-Йоркер» как «мировой организационный центр развития изящного и прикладного искусства»⁷¹. Лишь в 1977 г. созданием Бобура (Центра имени Ж. Помпиду) французы бросили вызов лидерству нью-йоркского музея. Первым его директором стал Альфред Х. Бэrr, назначенный на эту должность в 27 лет и проработавший на ней 14 лет, после чего он стал директором коллекций. Бэrr во многом определил характер деятельности музея и его стиль. Бэrrа называли душой музея в период его формирования, гипофизом, стимулирующим его развитие и работу; сам он однажды определил свою задачу и задачу всего музея как «добросовестное, непрерывное и решительное размежевание качества и посредственности». Безусловно, именно от него берет начало традиция увлеченной, лихорадочной деятельности. В том, что музей имел огромный успех в удивительно широких кругах, нет никаких сомнений. Отчасти это обусловлено восхитительным зданием; отчасти — самой атмосферой, которая ассоциируется с бесклассовым племенем художников, а не с искусствоведами, чье пезимное присутствие обладает замечательной способностью внушать рядовому человеку отвращение; отчасти — тем, что «это место воистину представляет собой оазис посреди серого, унылого города». Здесь можно отдохнуть и душой и телом.

Много лет элегантный и прекрасно оформленный кафетерий, выходящий в сад скульптур, сам по себе был достаточным основанием для посещения музея.

Ныне музей обладает значительным достоянием — участком земли, зданием и коллекцией произведений искусства, ценность которой за годы его существования значительно возросла. В попечительский совет музея входили представители многих влиятельных американских династий — Крейнов, Филдов, Фордов, Гуттенхеймов, Рокфеллеров, Уорбергов, Уитни; любопытно, что в нем ни разу не участвовал художник, хотя одно время членом совета был лорд Дювееен, знаменитый торговец произведениями искусства и коллекционер. В делах Музея современного искусства попечительский совет всегда играл более важную роль, чем это обычно бывает, даже в музеях Америки. Многие его члены сами были рьяными коллекционерами, и их увлечение современным искусством в целом и личные предпочтения, несомненно, сильно повлияли на формирование рынка как в США, так и в международных кругах богатых ценителей. «Мало кому из американцев, — как всегда, мудро заметил «Нью-Йоркер», — придет в голову спорить с сотней миллионов долларов».

Помимо субсидии от совета по искусству штата Нью-Йорк, выделенной на выставочную деятельность, музей не получал средств от казны и должен был своими силами изыскивать деньги, в том числе на постройку и содержание собственного здания. Пожертвования покрыли лишь малую часть издержек, и поэтому музей сильно зависел от финансовой поддержки со стороны попечителей. Они оплатили строительство здания на участке, подаренном семейством Рокфеллеров; они же дали крупные суммы на текущие расходы и подарили музею большинство картин. Момент для создания музея был самый подходящий. Интерес американцев к новому искусству стремительно возрастал — не в последнюю очередь потому, что современная живопись росла в цене быстрее, чем любая другая, — но, странным образом, в Нью-Йорке, да и вообще в США, было мало возможности увидеть произведения современного искусства (Метрополитен-музей их почти не имел и гордился этим). В начале 1930-х гг. в четырнадцать европейских городах были музеи, целиком посвященные современному искусству, а в Соединенных Штатах имелся лишь один нью-йоркский Музей современного искусства. В шестидесяти шести европейских музеях, более тридцати из которых находились в Германии, работали отделы современного искусства. В Америке таких отделов было всего двенадцать.

На протяжении пятидесяти семи лет своего существования Музей современного искусства оказывал огромное влияние — не только в Америке, но и повсеместно — на вкусы и пристрастия публики, на преподавание искусства и на музейную практику. Он стал лидером движения за приобретение художественными музеями большей значимости; во многом благодаря ему они давно уже перестали быть такими тихими, смиренными уголками, какими были в двадцатые годы. Этот музей немало сделал, чтобы утвердилось представление о том, что музей вправе быть не только хранилищем коллекций, но и общественным центром, средоточием деятельности. Поистине он стал лучшим клубом Нью-Йорка, и притом самым многочисленным. В силу финансовых обстоятельств он также стал первым музеем, взявшим на вооружение необычное в музейном мире представление о коллекциях как

о капитале, на котором администрация должна зарабатывать дивиденды. То признание, которое он получил как картинная галерея, сопоставимо с признанием его деятельности в качестве центра музейного дизайна: он решительно порвал с традицией, согласно которой если уж картина висит, она всегда висит на одном и том же месте. Здесь непрерывно меняются экспозиции, чему немало способствует само здание. Стены убираются и воздвигаются вновь, планировка залов меняется, интерьер выстраивается в зависимости от конкретного замысла. Открыв в 1984 г. западное крыло, музей удвоил площадь экспозиции и значительно расширил свои возможности. Он принимает сейчас более миллиона посетителей в год, до 7 000 в день.

Завершив работы по расширению и обновлению помещений, музей 7 мая 1984 г. опубликовал обзор того, что было им достигнуто на протяжении его насыщенной событиями жизни. «За время, прошедшее со дня основания музея, — говорилось в обзоре, — он собрал единственную в своем роде коллекцию искусства XX в. — живописи, скульптуры, рисунков, гравюр, эстампов, фотографий, фильмов, произведений архитектуры, достижений промышленного и графического дизайна. Эти собрания рассказывают историю современного искусства. Они сыграли важную роль во внедрении искусства нашего времени в центр культурной жизни. И действительно они наделили Нью-Йорк величайшим в мире музеем современного искусства».

Возможно, самое существенное, что можно записать в актив Музею современного искусства, — то, что он произвел на свет ряд очень сильных и умных «детей». Метрополитен-музей, сколь бы ни был впечатляющ этот монолит, не имеет потомства, если не считать Музея Гетти, который, можно сказать, продолжает традицию Метрополитен-музея, пытаясь скупить все, что есть на свете. Кое-кто назвал бы, и небезосновательно, главным результатом влияния Метрополитен-музея и Музея Гетти на музейный мир взвинчивание цен на произведения искусства до такой степени, что ни один из прочих музеев, по крайней мере за пределами Америки, теперь не в состоянии ничего купить; а быть причиной величайшей после наполеоновских времен миграции произведений искусства — слава довольно-таки сомнительная.

С Музеем современного искусства дело обстоит иначе. Его влияние связано не столько с коллекционированием работ, сколько с их умелым обыгрыванием, с той деятельностью, что вокруг них разворачивается. Было бы, конечно, превеликим, если бы я сказал, что всякий музей современного искусства в мире пытался утвердить себя как уменьшенный вариант того, чем нью-йоркцы наслаждаются вот уже пятьдесят с лишним лет; однако с полным правом можно утверждать, что каждому такому музею волей-неволей приходится помнить о великом новаторском примере Нью-Йорка. В большинстве своем эти музеи готовы и даже рады признать родство. Нью-йоркский Музей современного искусства — такой родитель, которого не надо стыдиться, и свидетельства силы и живучести его духа видны повсеместно: в Луизиане близ Копенгагена, в музее Ж. Миро в Барселоне, в Музее современного искусства в Дюнkerке, в парижском Центре имени Ж. Помпиду. Все эти музеи имеют одно общее свойство: они смогли создать внутри себя атмосферу, в которой искусствовед играет лишь подчиненную роль, тогда как в традиционных картинных галереях всего мира он присутствует постоянно, поучая

и дисциплинируя как публику, так и сами картины. Нью-Йоркский Музей современного искусства имеет полное право гордиться тем, что он сумел обойти искусствоведа, решительно отдав пальму первенства людям творческим — художникам, архитекторам, дизайнерам. Как и перечисленные выше европейские музеи, он использовал этот подход для привлечения новой публики — публики бесклассовой и ни перед кем не желающей держать экзамен, публики, которая понимает, что искусство дает тебе больше всего, когда ты воспринимаешь его чуточку несерьезно, когда ты пытаешься проникнуться духом, владевшим художником во время работы. Помню, лет двадцать назад, еще до того как «Гернику» вернули в Испанию, я стоял в нью-йоркском Музее современного искусства среди картин Пикассо. Поблизости от меня находились четыре симпатичные женщины средних лет из разряда ревностных посетительниц музеев. «Прошу прощения, сэр,— обратилась ко мне одна из них от имени всей группы,— не могли бы вы нам помочь? Мы понимаем смысл „Герники“, но в чем смысл других вещей Пикассо?» — «Мадам,— ответил я,— они лишены какого-либо смысла. Просто господин Пикассо получал удовольствие и хотел, чтобы это удовольствие разделили с ним другие. Так почему бы вам не попытаться? Современное искусство — это во многом шалость. Да и любое искусство в любую эпоху». Я чувствовал, что сам музей подтолкнул меня к этому высказыванию, ведь нечто подобное он говорит нам всем на своем языке.

Глава IV

ЧЕЛОВЕК, ПРИРОДА И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

Музей естествознания, Лондон:

«Ни один музей не может решать своих существенных задач без серьезных исследовательских усилий»

Северный зоопарк, Эммен:

«Зоопарк имеет право на существование лишь постольку, поскольку он выполняет просветительские функции»

Музей имени Зенкенберга, Франкфурт:

«Научный музей, пытающийся воздействовать не только на интеллект посетителя, но и на его эмоции»

*Музей естествознания Гуландрис,
Кифисья:*

*«Пробуждение интереса
к естествознанию в Греции»*

Английский помещик сэр Аштон Ливер родился в 1729 г. и окончил Оксфордский университет. Его поместье Алкингтон-холл располагалось недалеко от Манчестера. Молодым человеком он увлекся коллекционированием живых птиц, и в 1760 г. его собрание было названо лучшим в Британии. Позднее он распространил свои интересы на раковины, окаменелости, этнографический материал и неизбежные curiosities (диковины). Он радушно принимал посетителей, приезжавших для осмотра его коллекции, которая к 1774 г. так разрослась, что стала мешать семейной жизни в Алкингтон-холле. Поэтому сэр Аштон перевез экспонаты, живая часть которых превратилась к тому времени в чучела, в свой лондонский дом, называвшийся Лестер-хаус, где он открыл музей для публики, сделав вход платным, чтобы окупить хотя бы часть расходов на содержание музея, ограничить численность посетителей и преградить доступ простонародью.

Сюзан Берни, посетившая музей, в письме к сестре Фанни⁷² делилась впечатлениями:

Мы превосходно провели утро субботы в музее сэра Аштона Ливера. Я бы желала быть хорошим естествоиспытателем, тогда я смогла бы дать тебе некоторое понятие о нашем удовольствии от вида птиц, животных, раковин, окаменелостей и проч., но я с трудом могу припомнить и дюжину названий из тысячи услышанных и новых для меня. Райские птицы и колибри были, думаю мне, в числе красивейших. Там выставлены несколько пеликанов, фламинго, павлины (один совсем белый), пингвин. В числе зверей — гиппопотам (морская лошадь) огромного размера, слон, тигр из Тауара⁷³, гренландский медведь с медвежонком, волк, два или три леопарда, тайтская

собака (существо крайне грубого, уродливого вида), молодой крокодил и целая комната обезьян: одна услаждает слух публики итальянскою песней, другая читает книгу (воистину они кажутся живыми), третья, ужаснейшая из всех, поставлена в позу Венеры Медицейской, и вид ее почти непристойен. Там в изобилии представлены ящерицы, летучие мыши, жабы, лягушки, скорпионы и прочие гнусные твари.

Коллекция сэра Аштона Ливера никоим образом не была научной. Лучше всего ее, пожалуй, можно охарактеризовать как пестрое собрание объектов, в основном принадлежащих к сфере естествознания и привезенных в Англию моряками и путешественниками. Для сэра Аштона это были экзотические диковины, а не материал для изучения, и ему явно нравилось придавать чучелам недеятельные позы, подобные описанным Сюзан Берни. Да, для частной коллекции его собрание было необычно большим, однако и некоторые другие его современники включали объекты такого рода в свои неспециализированные коллекции диковин и редкостей. Назвать этих людей, пользуясь выражением Сюзан Берни, «естествоиспытателями» было бы ошибкой и явной лестью, поскольку в большинстве своем они не были знакомы даже с разработанными к тому времени принципами классификации. Ими двигало любопытство и прихоть, а не тяга к знаниям.

В 1774 г., когда сэр Алтон Ливер учредил в Лондоне свой музей, открытия великого шведского ботаника Линнея были доступны для ученых уже около сорока лет благодаря опубликованным им трудам. Линней начал собирать свою коллекцию на систематической основе в 1732 г., в возрасте двадцати пяти лет, и в течение последующих двадцати лет публиковались его книги, в которых были изложены основы современной классификации растений и животных⁷⁴.

В 1741 г. он стал профессором — сначала медицины, а затем и ботаники — университета Упсалы. После смерти Линнея его книги, рукописи и коллекции купил сэр Дж. Э. Смит, основавший в 1783 г. Линнеевское общество, где они и хранятся в помещении общества в лондонском Берлингтон-хаусе.

Британский музей, располагавший в XIX в. крупнейшей в мире коллекцией по естествознанию, в посленаполеоновский период неуклонно увеличивал число своих экспонатов и систематизировал их в основном согласно линнеевским принципам. Этому в огромной мере способствовало его местонахождение: торговые и военные интересы Британии охватывали весь земной шар, и корабли британского флота в изобилии привозили отовсюду как археологические находки, так и важные для науки экспонаты по естествознанию и этнологии. Голландцы имели сходные возможности, хоть и более ограниченные, а вот в Германии положение было совершенно иным. В важной статье, опубликованной в 1907 г., немецкий музеевед Ф. Рёмер указал на то, что идея *Schausammlung* (коллекции, предназначенной для показа) по естествознанию возникла в Германии совсем недавно. Два крупнейших музея — берлинский и гамбургский — располагали такими коллекциями не более двадцати лет, девять провинциальных городов — на протяжении еще меньшего срока. Большая часть музеев всех типов возникла на немецкой земле в начале XIX в., «когда Германия была бедна». Многие коллекции формировались обществными естествознания, «чьи возможности также были ограничены». Даже госу-

дарственные музеи могли выделять на покупку животных лишь крайне скудные средства, и в музеях было очень мало должностей для зоологов. Торговые связи с заморскими странами были слабы, а путешествия с целью сбора экспонатов, которые научные общества или частные лица могли бы предпринять по своей инициативе, были чрезвычайно дороги и трудны с точки зрения организации⁷⁵.

Итоги Франко-прусской войны и стремительный рост немецкого военно-морского флота принесли радикальные перемены.

Великий скачок немецкой экономики после 1870 г., который сопровождался быстрым ростом уровня жизни, не только обеспечил поступление денежных средств для новых начинаний, но и пробудил энтузиазм в отношении научной работы, особенно в естественных науках.

Большое число имеющихся ныне у нас торговых судов и военных кораблей ежегодно дает тысячам людей возможность путешествовать по свету; многие наши государственные служащие теперь работают за границей, и наши колонии в немалом количестве привлекают в тропики молодых людей, которые благодаря этому могут близко соприкоснуться с удивительной природой этих частей света. Перед отъездом из Германии колониальных чиновников и армейских офицеров специально инструктируют в отношении нужд наших музеев, и от них по долгу службы требуют исполнения связанных с этим задач. Германская империя финансирует и снаряжает крупные экспедиции. Военные суда часто получают научные задания, а частным лицам теперь по силам предпринимать за свой счет заграничные путешествия для исследований и сбора материала⁷⁶.

Но, как мы уже видели, британцы были здесь первыми, а в музейной сфере, как и в других областях, те, кто позже начинает, могут извлекать полезные уроки из ошибок и опыта первооткрывателей. На протяжении большей части своего существования в XIX в. лондонский Музей естествознания (являющийся филиалом Британского музея) страдал от трех существенных отрицательных факторов — устрашающе тесного помещения, упрямого и реакционного директора и неадекватной теоретической основы. Второй и третий факторы были тесно связаны между собой и оба имели отношение к теории Чарльза Дарвина.

До того, как Дарвин в 1859 г. опубликовал свой труд, широко известный под сокращенным названием «Происхождение видов»⁷⁷, не существовало динамичной теории, которая объясняла бы изменения и развитие в природе. Ботаники, зоологи, палеонтологи и геологи, а вслед за ними и работники музеев могли классифицировать и описывать объекты, но они не в состоянии были понять сами и объяснить широкой публике, почему происходили изменения. Не было понимания того, что одна форма жизни рождает другую, что материал нужно располагать и осмысливать как некую последовательность. Выдвинув теорию последовательных изменений, Дарвин сослужил естествознанию во многом такую же службу, как Питт-Риверс — этнологии и археологии, хотя взгляды Питт-Риверса никогда не подвергались таким яростным нападкам, как взгляды Дарвина. Причина этого очевидна. Питт-Риверсу не пришлось бороться с обвинениями в подрыве многовековых устоев христианства. Противники Дарвина утверждали, что, согласно Библии, Бог создал человека в готовом, вполне человеческом виде. Адам и Ева во всем существенном

были такими же, как люди викторианской эпохи. Они были людьми с самого начала. Неверно, заявил Дарвин. У викторианцев и обезьян были очень давние общие предки, и тому есть много доказательств.

В ходе острых публичных споров, последовавших за выходом «Происхождения видов», теорию Дарвина горячо и успешно поддержал профессор Т. Г. Гексли. Но ее упорно критиковал и высмеивал сэр Ричард Оуэн — президент Королевского общества и директор Музея естествознания. Пока он держал в руках бразды правления (а он ушел в отставку лишь в 1884 г., в возрасте восьмидесяти лет), шансы дарвинизма иметь сколько-нибудь значительное влияние на жизнь музея были крайне малы.

Его преемник сэр Уильям Генри Флауэр был человеком совершенно иного склада. Он родился в 1831 г.⁷⁸, получил медицинское образование и в качестве врача участвовал в Крымской кампании. В 1861 г. он был назначен хранителем-реставратором Хангеровского музея в Королевском хирургическом колледже. На этой должности он оставался до 1884 г. и к этому времени полностью перестроил музей согласно научным принципам. В 1884 г. он сменил сэра Ричарда Оуэна на посту директора Музея естествознания, который тремя годами раньше переехал в новое здание в Южном Кенсингтоне. Оуэн заведовал его коллекциями с 1856 г., когда они еще находились в старом тесном здании Британского музея в Блумсбери.

Наделенный острым, оригинальным умом и выдающимися организаторскими способностями, Флауэр, несомненно, был величайшим музеологом Британии в викторианский период. Сэр Генри Коул, чья работа обсуждалась в предыдущей главе, был, возможно, более талантливым менеджером, но он был до мозга костей практиком и уступал Флауэру в отношении теории. Выступая с президентским обращением к Британской ассоциации на ее собрании в 1889 г.⁷⁹ — через пять лет после того, как он возглавил Музей естествознания, — Флауэр описал положение, которое он там застал, и рассказал слушателям, что он предпринял для создания научного музея, обещавшего стать гордостью страны.

Прежде всего, сказал он, необходимо было решить: что такое естествознание? Каковы его границы? И попутно — что такое естествоиспытатель? Значения обоих слов на протяжении его жизни, несомненно, существенно сузились. В прошлом естествознанием называлось «изучение всех явлений во Вселенной, независимых от деятельности человека». Однако с распространением терминов «астрономия», «химия», «геология» применительно к новым специализированным наукам понятие естествознания в представлении большинства людей мало-помалу свелось к «той частной дисциплине, которая имеет дело с историей всего, что наделено жизнью». Более того, от естествознания в немалой степени отделилась ботаника, так что слова «естествоиспытатель» и «зоолог» стали почти синонимами. А с введением нового и более научнообразного термина «биология» слово «естествознание», заявил Флауэр, «было практически изгнано» из научного словаря. Не следует, однако, позволять ему умереть. Оно служило полезным соединительным звеном между учеными и широкой публикой. «Поскольку это слово, несомненно, сохранилось в обиходном языке, осмелюсь высказаться в пользу возвращения к его первоначальному, воистину ясно очерченному значению, противопоставлявшему

естествознание изучению человека и его деятельности, а также тех изменений, что произошли во Вселенной вследствие его вмешательства».

Именно этот принцип был взят за основу ранее, когда коллекции по естествознанию перевозились в Южный Кенсингтон. Все сделанное руками человека осталось в Блумсбери, все прочее уехало. Но это был очень примитивный подход, и в том, что касалось антропологии, он потерпел полное фиаско. Человек в чисто физическом, животном понимании, несомненно, был достоянием Южного Кенсингтона, но антропология — наука о человеке — отнюдь к этому не сводится: «Она исследует также его умственное развитие, его поведение, его обычаи, его традиции, его язык. Для постижения этой науки весьма важны наглядные примеры — произведения искусства, домашняя утварь, оружие». Сказать, что антропология занимается лишь «дикими и первобытными» людьми, стоящими ближе всего к животным, и, следовательно, ее экспонаты по праву должны находиться в Музее естествознания, — это не ответ. Такой подход Флауэр назвал «совершенно ненаучным».

Единственным решением всех подобных проблем могло стать создание «одного большого учреждения — идеального учреждения, еще не виданного в мире, в которое мог в свое время развиваться старый Британский музей». Однако мечта о всеобъемлющем музее, которую пытался воплотить в жизнь принц Альберт в Южном Кенсингтоне, не сбылась — отчасти из-за денег, отчасти из-за отраслевых эгоистических интересов и строительства «локальных мирков» в академическом мире.

«В тех или иных отраслях науки создаются и распределяются профессорские и кураторские должности, — заявил Флауэр, — и занимающие их люди обычно стремятся к захвату чужих владений или к возможно большему расширению границ дисциплины, которую они преподают или освещают; это главное, из-за чего преходящие фазы научного познания кристаллизуются и окаменевают именно в тех учреждениях, где этого меньше всего можно ожидать. Я могу назвать немало европейских университетов и крупнейших музеев, где зоология и сравнительная анатомия все еще считаются отдельными дисциплинами, преподавать которые должны разные профессора, и где вследствие разделения находящихся в их ведении коллекций шкура животного, иллюстрирующая принципы зоологии, его скелет и зубы, относящиеся к области анатомии, находятся в разных и порой далеко расположенных друг от друга зданиях».

Этим замечаниям нельзя отказать в прозорливости: во многих отношениях дела сейчас обстоят намного хуже, чем в 1889 г. Развивая свой анализ ситуации, сэр Генри затем сказал, что музеи по большей части не справляются со своими общественными задачами, поскольку смешивают две совершенно разные функции — обеспечивать условия для исследований, очень часто требующих высокой степени специализации, и демонстрировать экспонаты широкой публике, для чего их необходимо помещать в куда более обширный контекст. То, что он называл экспозициями, — не для специалистов; научные коллекции — не для широкой публики. Глупо пытаться соединить одно с другим, и тем не менее большинство музеев занимается именно этим.

Сэр Генри Флауэр, ставший
в 1884 г. директором
лондонского Музея
естествознания
и покончивший
с засильем
антидарвинизма
в этом музее



Флауэр возвращался к этой мысли вновь и вновь. Дело огромной важности, каким является «просвещение людей», приносится в жертву интересам ученых, а они при всем том не получают средств, в которых реально нуждаются. Суть того, что он назвал «новой музейной идеей», состояла в создании благоприятных условий и для публики, и для специалистов, но, как он с сожалением констатировал в президентском обращении к Ассоциации музеев Великобритании в 1893 г., он почти не увидел ее признаков в деятельности Музея естествознания, когда в 1884 г. стал его директором. Эта идея получила мощную поддержку от многих выдающихся личностей, в том числе от Т. Г. Гексли, «но Оуэн, по своему официальному положению бывший главным научным советником при создании нового Национального музея естествознания, так никогда и не примирился с ней и, к сожалению, бросил всю тяжесть своего огромного авторитета на противоположную чашу весов»⁶⁰.



*Восточная галерея
динозавров в лондонском
Музее естествознания.
Снимок сделан между
1905 и 1910 гг.
Система показа
была для того
времени передовой*

Главной задачей музейного куратора Флауэр назвал создание экспозиций, способных привлечь «всех, кто жаждет получить знания в объеме, соответствующем устремлениям многих культурных людей, не намеренных, однако, становиться специалистами или экспертами в данной области»⁸¹. Для музея естествознания, как, вероятно, и для музея иного профиля, это требовало соблюдения некоторых ясных принципов. Флауэр сформулировал их так: «Число образцов должно быть строго ограничено сообразно существу освещаемой темы и наличному пространству. Ни один из них не следует помещать выше или ниже уровня, диктуемого необходимостью легкого обзора. Не следует располагать образцы один позади другого или слишком тесно; вокруг каждого должно быть свободное место. Если предмет достоин находиться в зале, он достоин и нем положения, где его хорошо видно. Каждый выставленный образец должен быть из числа лучших в своем роде, и следует употребить все наличное мастерство и тщание на его сохранение и на то, чтобы из него можно было извлечь тот урок, для которого он предназначен. Каждый образец должен иметь свое определенное предназначение, ни в коем случае не следует без необходимости выставлять копии предметов. И, самое главное, цель, ради которой тот или иной образец демонстрируется, и основной урок, который из него следует извлечь, должны быть отчетливо обозначены на табличках — тех, что служат заглавиями различных подразделений экспозиции, и тех, которыми снабжены отдельные образцы»⁸².

Все это может показаться довольно-таки очевидным, но для того времени это были революционные мысли — ведь тогда почти все музеи выглядели скорее как склады. Печальней всего то, что в последней четверти XIX в. деньги на строительство больших научных музеев и желание их строить появились чуть раньше, нежели теории, согласно которым эти музеи можно было бы разумно использовать. В крупнейших столичных городах Европы — Лондоне, Париже, Берлине,

Вене — для размещения коллекций, которым давно стали тесны прежние пристанища, почти одновременно возводились новые большие здания, которые, как быстро становилось ясно владельцам и пользователям, успевали существенно устареть к моменту своего открытия. Если бы было возможно задержать их строительство на несколько лет, результаты были бы куда более удовлетворительными. Вышло, однако, так, что история этих величественных и дорогостоящих сооружений викторианской поры стала историей нескончаемых компромиссов. В Соединенных Штатах дело обстояло намного лучше, отчасти из-за большей свободы от всевозможных традиций и ограничений, отчасти из-за того, что там новые здания появились на те самые критические пять-десять лет позже, чем в Европе. Например, Национальный музей естествознания в Вашингтоне с самого начала был спроектирован с учетом разделения, говоря словами Флауэра, на «научную часть» и «выставочную часть».

Проектов музейных зданий, учитывающих требования Флауэра, было создано много. Питт-Риверс пропагандировал систему концентрических кругов⁸³. План самого Флауэра был линейным: в прямоугольном здании доступные публике залы должны были идти вдоль фасада; непосредственно за ними — пространство без окон, где расположены запасники или научные коллекции; наконец, в задней, освещаемой окнами части музея — рабочие и учебные помещения. В XIX в. таких музеев еще не строили, зато в XX в. обе идеи доказали свою плодотворность.

На протяжении обоих столетий лондонский Музей естествознания, несомненно, был самым влиятельным среди музеев аналогичного типа. Своим значением он почти всецело обязан гению Флауэра, много лет совмещавшего посты директора музея и хранителя зоологических коллекций, что давало ему возможность проводить в жизнь свои замыслы быстро и так, как он задумал. Его план был тем же, что и в Королевском хирургическом колледже: иллюстрировать законы естествознания и факты эволюции, «находя для каждой разновидности ее место в логической последовательности. Позднее он добавил к этому некоторые яркие примеры, отображающие главнейшие проявления изменчивости вследствие одомашнивания, защитной окраски и формы, а также законов строения растений. Классификация также была проиллюстрирована в музее, как и разнообразные поразительные, хоть и простые факты, если они не были широко известны: например, приподняв перья на голове у птицы, посетителям показывали, что у нее есть наружное ухо»⁸⁴.

Одним из тех достижений Флауэра, что были оценены широкой публикой, стала успешная война с некомпетентными таксидермистами. Ознакомившись со многими музеями, включая его собственный до того, как он стал его директором, он счел нужным заявить, что «таксидермическое искусство испытывает прискорбный упадок, вследствие чего в витринах наших музеев продолжают в изобилии появляться жалкие и отвратительные карикатуры на млекопитающих и птиц, искажающие все естественные пропорции, в одних местах чересчур тощие, в других непомерно раздутые, причем в позах, которые были бы совершенно невозможны для этих существ при жизни»⁸⁵.

То, что люди во множестве посещали и продолжают посещать Музей естествознания и подобные ему музеи по всему миру, — факт неоспоримый, а вот почему они

это делают, сказать труднее. Кое-кому, без сомнения, нужно примерно то же, что и посетителям музея сэра Аштона Ливера, а именно: редкости, диковины и экзотические впечатления; однако гораздо чаще люди приходят по той прекрасной причине, что находят естествознание увлекательным, а экспонаты красивыми. Сэр Фредерик Кеньон, директор Британского музея в 1930-е гг., высказал мысль, что у популярности музеев естествознания и зоопарков, возможно, есть еще одно очень важное основание.

«Потребность в таких музеях, — писал он, — если рассматривать их с точки зрения популяризаторской, а не научной деятельности, во многом объясняется ростом крупных городов. На протяжении многих столетий вплоть до середины XIX в. люди жили в непосредственной близости от природы. Еще совсем недавно даже самые большие из городов не были настолько велики, чтобы их жители не смогли бы выбраться в сельскую местность при первом их желании. Ныне же многие квадратные мили земной поверхности сплошь застроены домами, и горожанину необходимо затратить время, деньги и усилия, чтобы увидеть нечто большее, чем деревья вдоль улицы и голуби с воробьями, что жмутся к жилищам людей. В такой промышленной стране, как наша, и в сотнях крупных городов Европы и Америки Книга Природы закрыта для большой части населения, и эти люди отрезаны от великого источника вдохновения, гуманности и воодушевления. Если такая нация хочет сохранить здоровье и душу, она должна принять меры к тому, чтобы чудеса и красоты природы стали достоянием и городского населения. Прогресс в области средств передвижения и увеличение числа выходных дней — важные факторы, помогающие достичь этой цели, но роль музеев естествознания здесь также очень велика»⁸⁶.

Мысль о том, что музей естествознания дает людям природную среду, так сказать, из вторых рук, интересна и небезосновательна, хотя рост числа автомобилей, вероятно, сделал этот фактор менее существенным, чем в то время, когда сэр Фредерик это писал; но возникает законный вопрос: какую именно природную среду? Коллекции любого крупного музея собраны со всего мира, и английские дети не могут рассчитывать на встречу со львом или райской птицей в сельских районах графства Девоншир или, если на то пошло, бронтозавром вообще где бы то ни было. Но можно согласиться, по крайней мере, с тем, что растения, птицы и животные — это не плиты тротуаров, не дома и не универсальные магазины, и до некоторой степени музей естествознания символизирует для нас мир, открывающийся за чертой города. Можно также принять тот довод, что горожане стали дальше от природы после того, как автомобили и автобусы пришли на смену лошадям. Но все подобные соображения меркнут перед тем неоспоримым фактом, что во времена сэра Генри Флауэра музеи, зоопарки и ботанические сады были в своей области полными хозяевами положения. Ныне его последователям приходится конкурировать с телевидением и в то же время осваивать его, приспосабливаясь к нему. Во многом публика судит о них по тому, насколько успешно они это делают. Тот факт, что телевидение существенно повлияло на оформление и технику показа во всех музеях, невозможно отрицать⁸⁷. Феноменальный успех телепрограмм по естествознанию служит фоном, на котором волей-неволей сейчас должны действовать все музеи этого профиля.

Одним из очень важных следствий появления телевидения стало увеличение расстояния между передней и задней частью музея или, говоря словами сэра Генри Флауэра, между представленными публике залами, с одной стороны, и служебными помещениями с работающими в них студентами и научными сотрудниками — с другой. По меньшей мере вплоть до начала Второй мировой войны обе категории людей считались серьезно настроенными, хотя и в разной степени, и в обоих случаях упор отчетливо делался на так называемые «образцы». Яркой демонстрации экспонатов не было, да ее никто и не ждал. Это можно легко проверить, заглянув практически в любой музей прошлого века, ведь их до сих пор на удивление много. Стиль был, мягко говоря, чопорным. Впоследствии все, что находится за кулисами, сохранило эту чопорность стиля, а вот то, что впереди, на сцене, оформляется теперь с использованием приемов показа, явно работающих на публику, и только на публику.

Чтобы проиллюстрировать произошедшую громадную перемену, посмотрим, каким языком была написана книга для детей о лондонском Музее естествознания⁸⁸, опубликованная незадолго до начала Первой мировой войны. Автор был сотрудником музея и членом Зоологического общества. Он сообщает о «чудесном массиве образцов» и пишет, что сравнение «различных разновидностей домашних птиц» с «дикой курицей, от которой произошли все эти совершенно непохожие друг на друга разновидности» иллюстрирует «со всей возможной наглядностью главнейшие положения великой теории эволюции, которую сформулировал наш выдающийся соотечественник Чарльз Дарвин — гениальнейший исследователь природы из всех, каких доныне знал мир». Усилиями музейных работников «застекленный шкаф с чучелами птиц превращается в ларец, полный чудес»⁸⁹.

Ни один из тех, кто пишет сейчас о музеях естествознания — по крайней мере, по-английски, — не станет использовать такой выпендренный, ненатуральный и малопривлекательный язык. Он постарается объяснить существо дела с помощью картинок. В отличие от автора процитированной книги, ему нет нужды говорить о чучелах птиц и животных, что некогда они были живыми существами, ведь в кино и по телевидению посетители музея уже видели эти существа летящими, бегущими, прыгающими, питающимися и подыскивающими себе пару в естественной среде обитания. Музей, таким образом, во многом уступил первенство, но постепенно он начал понимать, что обладает преимуществами в иных отношениях. Он может обеспечить, так сказать, стоп-кадр, давая посетителю возможность рассматривать животное или птицу, сколько ему заблагорассудится. Правда, он не дает возможности изучать поведение, потому что поведение связано с движением, и в этом существенная разница между музеем и фильмом или зоопарком. Музей выдвигается на первый план, когда необходим неподвижный и трехмерный объект, фильм и зоопарк — когда исследуется главным образом движение и производимые им результаты. С этой точки зрения фотография проигрывает как музейному экспонату, так и фильму. Ее, пожалуй, можно назвать экспонатом низшей категории, или фильмом «для бедных».

В XIX в. музею естествознания и зоопарку не было нужды друг друга опасаться. Они, можно сказать, подогревали интерес друг к другу. Вряд ли, однако, телеви-

дение подогрело интерес к музеям естествознания или зоопаркам. Его главной задачей всегда было создавать интерес к нему самому и удовлетворять его.

В процитированных выше замечаниях сэра Генри Флауэра неявно предполагается, что все посетители музеев если не фактически, то потенциально являются учащимися, причем любители отличаются от профессионалов лишь по интенсивности и целенаправленности, с какой они изучают предмет. Современный же куратор считает публику скорее любопытной, чем любознательной. Дух времени изменился, возможно, не в лучшую сторону, и если вам хочется серьезности намерений и атмосферы, характеризовавшей средний музей викторианской эпохи, могу посоветовать посетить какой-нибудь музей в СССР*.

Нам сейчас трудно установить, на какую степень серьезности посетителей рассчитывали кураторы зоопарков в XIX в. и насколько велико было их разочарование. В большей или меньшей степени зоопарк во все времена ассоциировался с цирком, особенно в глазах детей, составлявших немалую долю посетителей и того, и другого. Ребенок не проводит четких различий между слоном в зоопарке и слоном в цирке — разве что считает, что второй превосходит первого, поскольку он смышленее и обучен всяким штукам; а это, как мы знаем, совершенно антинаучный подход. Однако ребенок — это, конечно, не ученый, и зоопарк, как и музей естествознания, имеет прекрасные возможности для того, чтобы по-своему заинтересовать и ученого, и обычного человека любого возраста.

Первым современным зоопарком — то есть зоопарком, чья деятельность основывалась на научных исследованиях диких животных, — стал лондонский Зоологический сад. Это всемирно известное учреждение обязано своим существованием лондонскому Королевскому зоологическому обществу, основанному и получившему на свою деятельность королевское согласие в 1826 г., что во многом явилось результатом усилий сэра Хамфри Дави, химика и президента Королевского общества, писавшего ради отдыха стихи, и сэра Стамфорда Раффлза, одного из ведущих британских колониальных администраторов начала XIX в. Сэр Стамфорд стал первым президентом Королевского зоологического общества, но, к несчастью, умер вскоре после избрания.

С самого начала Королевское зоологическое общество было научной организацией с соответствующей системой членства, с научным журналом, монографиями и исследовательскими публикациями. Но помимо этого — и тоже с самого начала — оно было местом общественного увеселения, и наверняка лишь немногие из тысяч и тысяч людей, приходивших туда за год, задумывались о той научной работе, что создавала основу для показа. Разумеется, демонстрация животных и их изучение всегда были тесно взаимосвязаны. Экзотические существа — ценное имущество, и очень важно, чтобы они оставались живыми и здоровыми. Это предполагает пристальное внимание к их питанию и поведению, так что само по себе хорошее содержание животных требует постоянного накопления знаний об их физиологии и среде обитания. Для того чтобы зоопарки могли существовать и

* Книга была издана в 1987 г., то есть еще до распада СССР. (Примеч. ред.)

развиваться, необходимо было непрерывно изучать поведение животных в естественной среде и их реакцию на жизнь в неволе.

Другим предметом внимания по необходимости стало отношение людей к животным, находящимся в зоопарке. В 1826 г. в Англии оно сильно отличалось от теперешнего. Обращение со всеми животными — как дикими, так и домашними — отличалось жестокостью, бесчувственностью и отсутствием воображения, какие ныне редко встретишь в Британии, хотя в некоторых других странах это, увы, по-прежнему обычное явление. Вряд ли простым совпадением был тот факт, что Королевское общество защиты животных образовалось в 1824 г., то есть почти одновременно с Королевским зоологическим обществом. Представление о том, что жестоко держать диких животных в совершенно искусственной среде, какую создает тесная клетка, развилось лишь постепенно в течение XX в.⁹⁰ Пионером содержания животных в сравнительно более естественной среде был Карл Гагенбек (1844–1913), унаследовавший и расширивший отцовскую коллекцию животных и основавший в 1907 г. в Гамбурге зоопарк Гагенбека. Члены семьи Гагенбеков заведуют им до сих пор. Первый зоопарк в Соединенных Штатах — Филадельфийский — был, как и в Британии, создан зоологическим обществом. Он был открыт для публики в 1907 г.

Любопытно, что шаг, который представляется естественным и неизбежным, — соединение зоопарка и музея естествознания — был сделан лишь долгое время спустя. Причины отсрочки были отчасти материальными, отчасти мировоззренческими, отчасти лоббистски-клановыми. Во-первых, главные музеи естествознания находились в центральных районах крупных городов и не располагали прилегающими участками земли для зоопарков; во-вторых, зоопарк требовал зрелищности, которую самые влиятельные и академически мыслящие зоологи презирали как нечто дешевое; в-третьих, соединение музея с зоопарком предполагало снятие двух империй, что всегда и в любой сфере деятельности встречает яростное сопротивление.

В XX в. предпринималось немало попыток частичного сближения этих двух типов учреждений главным образом для того, чтобы повысить интерес к ним среди детей; но первым опытом последовательного проведения в жизнь этой идеи было создание в 1970 г. в Эммене (Нидерланды) Северного зоопарка (Noorder Dierenpark), который стал центром нововведений и экспериментов, повлиявших на теорию и практику во всем мире.

В 1935 г., когда Виллем Оостинг устроил в саду своего семейного дома небольшой зоопарк, Эммен еще был населенным пунктом сельского типа. Но после Второй мировой войны правительство дало ему статус растущего города, и теперь участок площадью в тринадцать акров, где неизменно размещался зоопарк, полностью окружен зданиями. Сельский зоопарк превратился в городской. Город Эммен рос быстрыми темпами, и к 1968 г. зоопарк стал испытывать серьезные финансовые затруднения. Число посетителей существенно сократилось, денег на содержание и развитие зоопарка не было. В этот момент предприятие было преобразовано в компанию с ограниченной ответственностью оригинального типа. Половиной акций по-прежнему владеет семья основателя, другой половиной —

муниципалитет Эммена. Компанию контролирует правление, наполовину состоящее из членов муниципального совета. Муниципалитет согласился гарантировать денежные займы зоопарка при условии, что ни один заем не может быть взят без его предварительного одобрения. Руководство зоопарком взяли на себя госпожа и господин Ренсен-Оостинг — дочь первого его владельца и ее муж-архитектор, и положение быстро улучшилось.

Северный зоопарк в своем нынешнем виде во многом является порождением европейских экономических тенденций последних пятнадцати лет. Это коммерческое предприятие в том смысле, что его текущие расходы не покрываются из общественных фондов. Однако город расположен в местности с высоким уровнем безработицы, и элементом правительственной политики является помощь общественным, некоммерческим организациям в создании новых рабочих мест. Зоопарк в полной мере воспользовался этой возможностью, и три четверти затрат на строительство его новых помещений были покрыты из указанного источника.

Эмменский зоопарк сейчас жизнеспособен в финансовом отношении, и в год его посещает почти миллион человек, что замечательно, поскольку он расположен далеко от крупных городов. Зоопарк объясняет свой успех новой концепцией, которую он взял на вооружение в 1970 г. и которой с тех пор не изменял; ее основу

На временной выставке в Африканиуме эмменского Северного зоопарка



составляет убежденность в том, что в нынешнем мире зоопарк имеет право на существование лишь постольку, поскольку он выполняет просветительские функции. Это не означает, что игнорируется увеселительный аспект. Наоборот, концепция Эммена утверждает, что эффективней всего то обучение, которое происходит в игре. По мнению руководства зоопарка, необходимым условием просвещения посетителей является правильный показ животных. Очень большой объем знаний может быть усвоен подсознательно благодаря демонстрации (в Эммене, правда, не любят этого слова) животных или групп животных различных видов в среде, максимально приближенной к естественной. С этой целью были созданы соответствующие ландшафты. На территории зоопарка имеются африканский, южноамериканский и европейский «регионы» с более мелкими подразделениями внутри каждого; в Африке — это саванна, озерный край, обезьяньи острова, особый уголок для гепардов и, наконец, Африканский дом, где воссоздан тропический лес западной части Центральной Африки.

Согласно концепции Эммена, обучение не сводится к грамотному показу животных. Зоопарк широко использует все виды визуальных средств, чтобы пробуждать в посетителях интерес, чтобы вызывать у людей вопросы и давать на них ответы, чтобы помогать людям приходить к полезным выводам. Он прилагает большие усилия к тому, чтобы избежать застоя. Регулярно (почти каждый год) меняется главная тема, которая всякий раз проводится по всему зоопарку и которой посвящены фильмы, выставки, игры, кукольные спектакли и публикации.

В 1980 г. при зоопарке открылся музей естествознания; этот музей и находящийся рядом Африканский дом образуют так называемый Африканиум (термина «музей» в Эммене сознательно избегают). Здесь избранная на текущий год тема весьма подробно иллюстрируется при помощи шести выставок. В 1985 г., например, темой было размножение. В рамках Африканиума работает небольшой этнографический музей, который показывает, что невозможно осмыслить феномен человека, невозможно его изучить в отрыве от природы как единого целого. В 1985 г. к обучающим средствам Северного зоопарка добавился Биохрон — новый важный музей, рассказывающий об истории жизни на Земле и ставший своего рода преддверием к зоопарку. Наконец-то соединение музея с зоопарком стало возможным. Задача Биохрона была определена с полной ясностью: «Всякий, кто пришел в зоопарк, чтобы увидеть животных со всех уголков земли, будет поражен колоссальным изобилием форм. Неизбежно возникнет вопрос: в чем причина такого невероятного многообразия видов? Чтобы на него ответить, необходимо вернуться в прошлое, к тому моменту, когда на Земле зародилась жизнь, а затем проследить ее развитие до нынешнего дня. Это захватывающее путешествие можно совершить в Биохроне. Насыщенный открытиями стремительный полет сквозь 4 600 миллионов лет длится у нас примерно 4 600 секунд»⁹¹.

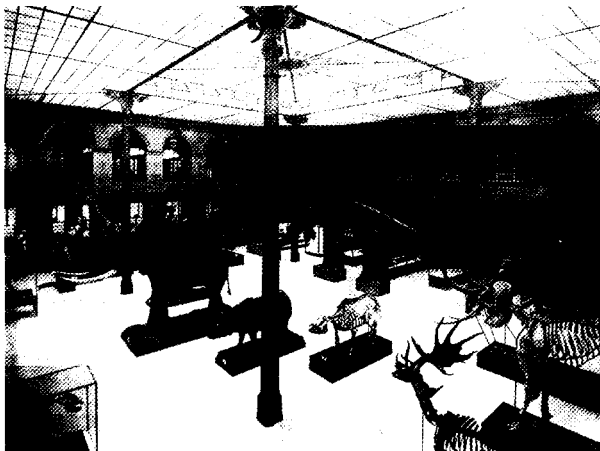
Цель всех усилий Северного зоопарка — сделать свои коллекции связными и осмысленными, причем такими средствами, которые были бы привлекательны для поколения, воспитанного на телевидении и воспринимающего его методы как нормальные. Отличительная черта зоопарка — полнота подхода к делу. Он отбросил традиционное различие между зоопарком и музеем как нечто несущественное; он использовал консультации лучших ученых, понимая, что эффективная популяриза-

ция возможна лишь на прочной научной основе; он привлёк первоклассных оформителей, чтобы сделать поучительное притягательным. В рамках этой программы животные — и музейная коллекция, и живая среда.

В большей или меньшей степени все зоопарки и все музеи естествознания в мире пытались приспособиться к меняющимся запросам публики, что требовало пересмотра целей и задач. Проблема, с которой в последние тридцать-сорок лет столкнулись все давно существующие музеи естествознания, в основе своей одна и та же — нужно было попытаться преодолеть фрагментарность и чрезмерную специализацию знаний. Для лондонского Музея естествознания это означало возвращение к первоначальному плану, разработанному ещё в XIX в., — дать «всеобъемлющий, философский и цельный взгляд» на естествознание. Этот замысел в духе викторианской эпохи был с годами утрачен. Доктор Роджер Майлз, сыгравший важную роль в недавней реорганизации музея, описывает его грехопадение в весьма жестких выражениях.

«Результатом, — пишет он, — явился не цельный и философский взгляд на биологию, а взгляд узкий, непоследовательный и фрагментарный. На протяжении последующих девяноста лет⁹² не было сделано ни одной серьезной попытки соотнести различные отделы друг с другом, поместить их в контекст биологии как единой науки. Музей большей частью ограничивался показом внешнего вида организмов, почти не пытаясь объяснить их значение в природе. Поэтому чем дальше уходила вперед биология, тем в меньшей степени музей был тем, чем ему надлежало быть. Объекты просто-напросто выставлялись перед посетителем в ряд, и ничего не делалось для того, чтобы помочь ему упорядочить и расширить свои знания»⁹³. После 1970 г. экспозиции музея были полностью реорганизованы и заново оформлены, с тем чтобы «сделать музей волнующим местом, где неспециалист может проникнуть в тайны естествознания»⁹⁴. Это предполагало использование подхода, который с поправкой на отсутствие живых животных можно назвать эмменским. «В совокупности новые экспозиции будут отражать все формы жизни, включая человека, который раньше был практически исключен из числа тем музея. Дело, однако, не ограничится демонстрацией разнообразия в мире живой природы. Будет показано, как живые существа взаимодействуют друг с другом, и продемонстрированы важнейшие понятия современной биологии, например понятие экосистемы. Будут описаны химические и физические процессы, необходимые для поддержания жизни, и обрисованы концепции, например концепция естественного отбора. Упор, таким образом, будет сделан на четырех ясно очерченных темах современной биологии: 1) человек, 2) экология, 3) процессы жизнедеятельности и поведение, 4) эволюция и многообразие мира»⁹⁵.

О том, что исполнение этих обещаний преобразило и омолодило Музей естествознания в такой степени, какая была бы почти немислима ещё десять лет назад, вряд ли можно спорить; однако не стоит преувеличивать заслугу музея, поскольку он действовал в русле всеобщей тенденции⁹⁶. Реагируя на процессы, происходящие во всем мире, лондонский Музей естествознания в то же время возвращался к вере отцов-основателей. Так или иначе, его размер и огромный престиж стали надежной гарантией того, что происшедшие в нем перемены были восприняты со всей серьезностью и оказали существенное влияние на другие музеи сходного профиля.



Зал № 5 в институте имени Зенкенберга около 1915 г.

И все же, хоть ветер перемен и овеял его залы, Музей естествознания в эпоху, когда ряд биологических вопросов вызывает жаростные столкновения мнений, остается политически осторожным учреждением. Например, трактовка экосистемы (этому понятию музей сейчас уделяет большое внимание) лишь косвенно затрагивает политические проблемы. В этом музее экосистема предстает, так сказать, в менее полном виде, чем во многих других местах. От некоторых аспектов биологии музей предпочитает держаться в стороне. Если провести параллель между миром музеев и миром газет, он по-прежнему ближе к консервативной «Таймс», чем к более либеральной «Гардиан».

В этом отношении ему с полным правом можно противопоставить франкфуртский Музей имени Зенкенберга, имеющий более давнюю историю, чем история лондонского музея. «Музей естествознания и исследовательский институт имени Зенкенберга» был основан в 1817 г. С тех пор он, как и лондонский Музей естествознания, неизменно пользовался высокой международной репутацией как научное учреждение с музеем при нем. Сильно разрушенный во время бомбардировок Второй мировой войны, Музей имени Зенкенберга волей-неволей должен был решать, в каком виде восстанавливаться, и быстро осознал, что о копировании старого образца не может быть и речи. Запросы и задачи стали иными, и музею

необходимо было это учитывать. Интересно, как поступил бы на его месте лондонский Музей естествознания?

До бомбардировок Музей имени Зенкенберга был флегматичным учреждением, можно сказать викторианским в общепринятом смысле. Он располагал прекрасными коллекциями, в особенности по палеонтологии и геологии, и его исследовательская работа вызывала уважение во всем мире. Качество этой работы и сейчас остается высоким, но оформление и организация музея полностью изменились. Подобно Северному зоопарку в Эммене, он постоянно уделяет внимание внешней привлекательности своих коллекций и подготовке специальных, рассчитанных на живой отклик выставок на общественно значимые темы, такие как, например, контроль за численностью населения, загрязнение и деградация окружающей среды. Музей достигает своих целей отчасти благодаря ясной, отчетливо выраженной и нередко проводящей позиции, отчасти благодаря умелому и вдохновенному соединению искусства и науки, усиливающему воздействие и значимость информации, которую музей хочет сообщить публике. Результатом явилось учреждение, которое сорок лет назад показалось бы чрезвычайно странным, — научный музей, пытающийся воздействовать не только на интеллект посетителя, но и на его эмоции, или, лучше сказать, музей, справедливо полагающий, что человеческий ум будет действовать лучше, если он разогрет эмоциями.

Следует открыто признать, что всякий немецкий, нидерландский или скандинавский музей, посвященный либо естествознанию, либо этнологии и за последние 25 лет в той или иной степени не принявший подобный подход, наверняка почувствовал бы недовольство со стороны молодых посетителей, которые хотят видеть в деятельности всех общественных учреждений отчетливые признаки социальной ответственности. И вновь возникает искушение дать волю воображению и попытаться представить себе, как развивался бы в послевоенный период лондонский Музей естествознания, находился он не в Британии, а в другой стране.

На цели, атмосферу, оформление и приоритеты любого музея неизбежно влияет страна, в которой он находится. Хрестоматийной иллюстрацией этой истины является Музей естествознания Гуландрис в Кифисье, к северу от Афин. Этот крупный музей, размещенный в специально спроектированном для него здании, финансируется из частного фонда. Задуманный, созданный, оплачиваемый и управляемый супругами Ангелосом и Ники Гуландрис, он развивался в течение двух последних десятилетий и посвящен природе Греции. До сих пор это единственный музей такого рода в стране, если не считать филиала, совсем недавно открытого на острове Корфу, и, будучи всецело частным предприятием, он волей-неволей должен играть роль государственного музея естествознания — ситуация, не имеющая аналога в мире. Супруги Гуландрис увидели в этом вакуум и сделали все, чтобы его заполнить. Проведенная ими работа и их денежные пожертвования, направленные на развитие исследований в области естествознания и на пробуждение интереса к нему, особенно среди школьников, заслуживают благодарности жителей Греции и восхищения всей Европы. Интерес к каким бы то ни было аспектам естествознания не является в Греции традиционным. Дети редко держат домашних животных, и природоведение не входит в школьные программы. Подобное пренебрежение проявляется во всем обществе. Ни правительство, ни население Греции не оказы-

вают должного внимания сохранению природного ландшафта и диких животных. К домашней живности и скоту относятся с безразличием, а то и просто жестоко. Профессиональных орнитологов в Греции нет.

Поэтому созданное супругами Гуландрис учреждение — не столько музей, сколько маяк во тьме. Дополненный в 1983 г. отделом орнитологии, он охватывает теперь весь спектр растительной и животной жизни в Греции; в нем также представлены камни, минералы и палеонтологический материал. Большая библиотека музея, его гербарии и центр документации — великолепные подспорье для исследователя. Музей располагает тщательно разработанной образовательной программой для детей, обеспечивает научное и техническое обучение своего персонала. Он также проводит в жизнь ряд важных проектов по охране природы.

Во всех вопросах, связанных с природной средой, Музей Гуландрис — это совесть нации. Можно с уверенностью сказать, что больше ни один музей мира какого бы то ни было профиля не занимает такого положения. Лондонский Музей естествознания в сравнении с ним кажется необязательной роскошью. Музей Гуландрис можно назвать генератором интереса к естествознанию в масштабах всей страны и чувствительным датчиком, улавливающим любую угрозу для окружающей среды. Чтобы быть эффективным, подобный энтузиазм должен быть широко распространен. Его нельзя сосредоточить в одном центре, и необходимость в нем существует в мире повсеместно. Образцом для подражания в развивающихся странах может послужить опыт Кении, где в 1970–80-е гг. рост и популярность местных клубов любителей дикой природы стали чрезвычайно вдохновляющей приметой просветительской деятельности. Многие из этих клубов имеют свои маленькие музеи, обычно размещенные в школах, и эти музеи, располагающие экспонатами по естествознанию и археологии, дополняют на местном уровне деятельность Национального музея в Найроби. В Греции уже видны признаки чего-то подобного.

Глава V

НАУКА, ТЕХНИКА И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

<i>Национальный музей техники, Париж:</i>	<i>«Общественное хранилище машин, моделей, инструментов, чертежей, описаний и книг по всем искусствам и ремеслам»</i>
<i>Музей науки, Лондон:</i>	<i>«Открытия, изменившие жизнь каждого члена общества»</i>
<i>Немецкий музей, Мюнхен:</i>	<i>«Музей выдающихся достижений естественных наук и техники»</i>
<i>Музей науки и промышленности, Чикаго:</i>	<i>«Активное поощрение непосредственного участия посетителей»</i>
<i>Дворец открытий, Париж:</i>	<i>«Упор на научные демонстрации при минимуме выставленных объектов»</i>
<i>Муниципальный музей, Рюссельсхайм:</i>	<i>«Вновь сделать видимой историческую составляющую материальных объектов»</i>

В доиндустриальных обществах, существующих и поныне во многих странах мира, мастера работают на виду у всех, вследствие чего производственные процессы и приспособления видны и понятны каждому. Создание вещей — часть повседневной жизни. Бродя в ремесленных кварталах, скажем, в Индии или на Кипре, можно воочию видеть техническое мастерство кустарей. В странах же Запада производство ныне, как правило, «скрыто за стенами фабрики, куда имеет доступ лишь персонал»⁹⁷, и даже сами промышленные рабочие чаще всего хорошо осведомлены только о том, что происходит на их собственной фабрике, да и то не на всей. Поэтому уже более полутора столетий музей играет важную общественную роль, разъясняя различные отрасли техники людям, которые иначе могли бы остаться в неведении относительно них; в более близкие нам времена эту функцию подхватили и развили кино и телевидение.

Первый музей такого типа был создан в Париже и ныне носит название Musée National des Techniques — Национальный музей техники. Как и Лувр, он был детищем Великой французской революции. Сама по себе идея была не нова. Еще в XVII в. Рене Декарт предложил создать музей научных инструментов и механических ремесел. При этом он имел в виду нечто более содержательное, чем простая коллекция объектов. К каждой категории экспонатов, сгруппированных по ремеслам, надлежало приставить опытного мастера, для того чтобы он отвечал на вопросы посетителей и разъяснял им различные производственные процессы.

К сожалению, этот план остался неисполненным. Лишь в 1794 г., когда Францией правила Директория, Национальный конвент издал декрет, прибивший предложение Декарта к воплощению в жизнь⁹⁸. Он начинался так:

Статья 1. Образовать в Париже под названием «Conservatoire des Arts et Métiers» («Музей искусств и ремесел») и передать в подчинение Комиссии по сельскому хозяйству и искусствам общественное хранилище машин, моделей, инструментов, чертежей, описаний и книг по всем искусствам, равно как изобретенных и усовершенствованных механизмов.

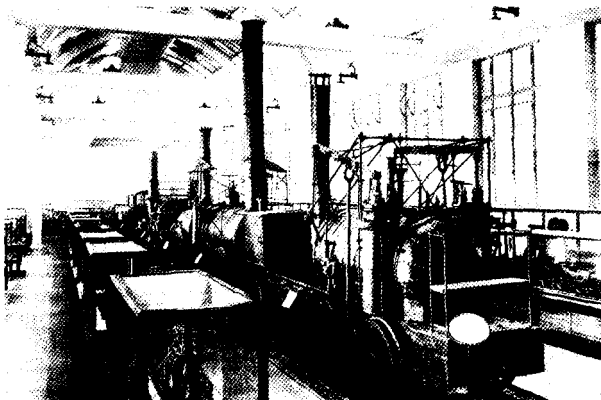
Статья 2. Там должны разъясняться устройство и использование инструментов и машин, употребляемых в искусствах и ремеслах.

Но чтобы декрет был выполнен, потребовалось время; в 1799 г. музей наконец открылся в средневековом монастыре Сен-Мартен-де-Шан, который в предыдущем году по распоряжению революционных властей перестал использоваться в религиозных целях. Там было собрано несколько коллекций моделей, машин и научных инструментов, среди которых видное место занимали изделия знаменитого изобретателя Жака де Вокансона⁹⁹. Хотя постройки монастыря в XIX в. неоднократно реставрировались и расширялись, музейные залы все равно остались тесными и плохо освещенными, так что экспонаты, расположенные на витринах вдоль стен, порой очень трудно было разглядеть.

С музеологической точки зрения Национальный музей техники трудно причислить к передовым, и образовательный потенциал его коллекций никогда не использовался должным образом; но почти за два столетия существования он собрал подлинную сокровищницу интересных в историческом плане объектов, включая, например, сконструированную Паскалем в 1652 г. счетную машину, ранние образцы фотоаппаратуры, оборудование, которым пользовался Лавуазье, и одну из лучших в мире коллекций часов. Эти богатства, однако, затухевают исходное назначение музея — сообщать учащимся, педагогам и широкой публике самое существенное о современной науке и технике. Он не был задуман как исторический музей, но постепенно стал таковым вследствие неизбежного старения его экспонатов и превращения их в исторические памятники. Подобно другим давно существующим музеям техники, он теперь в немалой степени является национальным хранилищем технических достижений прошлого — музеем, посвященным скорее истории, нежели обучению принципам и практическим методам науки и техники.

Однако он имел огромное значение для развития музеев, поскольку благодаря ему общественность и власть имущие отвлекли часть внимания от искусства и древностей в сторону более земных и практических вопросов. Существовая под эгидой правительства и собирая, сохраняя, ценя и выставяя полезные, а не просто приятные и красивые вещи, Национальный музей техники уже этим делал очень многое для того, чтобы новый тип музеев получил признание.

А вот влияние лондонского Музея науки имело иной характер. История его возникновения была не такой простой, как у его парижского предшественника. В несколько этапов он отпочковался от открывшегося в 1857 г. и весьма широкого по профилю Южно-Кенсингтонского музея с его необычной смесью промышленных и художественных коллекций. В то время ни в Англии, ни в других странах



«Пыхтящий Билли» и другие паровозы в лондонском Музее науки. 1939 г.

еще не возникло представление о музее науки в современном смысле. Идея чистой науки существовала в общественном сознании лишь в зачаточном виде, и музей в Южном Кенсингтоне в своей научной части был прежде всего музеем общеобразовательным, задачей которого было разъяснение преподавателям и квалифицированным рабочим основополагающих принципов. Это было учебное учреждение, и его коллекции собирались главным образом с учебными целями.

В 1860–70-е гг. на участке земли в Южном Кенсингтоне были возведены новые здания. В одном из них разместился Музей патентов, но не все его экспонаты отвечали этому названию. Там были, например, первые паровозы Стефенсона «Ракета» и «Пыхтящий Билли», ранний образец жатки, прядильная машина Ричарда Аркрайта и аппаратура, использованная Уитстоном при создании электрического телеграфа. Музей не ограничивался запатентованными изобретениями, хотя они были широко представлены, и, возможно вопреки первоначальному замыслу, стал музеем техники.

В 1874 г. была создана королевская комиссия «для оценки состояния научного образования», в сферу компетенции которой вошли и музеи. В итоговом отчете комиссия рекомендовала «сформировать коллекцию физических и механических инструментов» и далее предлагала рассмотреть вопрос о том, «не целесообразно ли будет передать эту коллекцию, соединив ее с коллекциями Музея патентов и отдела науки и образования Южно-Кенсингтонского музея, в ведение одного из замести-

телей министров». Однако в дальнейших событиях классически проявилось извечное нежелание британского правительства и его аппарата позволять событиям развиваться чересчур быстро.

Официальным документом, датированным 22 января 1875 г., члены комитета, созданного советом по образованию палаты лордов, предложили сформировать из экспонатов, взятых взаймы, коллекцию учебной и научной аппаратуры, причем не только современной, но и «представляющей исторический интерес в связи с теми выдающимися деятелями, которые ее разрабатывали и использовали, и теми исследованиями, которым она способствовала». Это можно назвать скорее поощряющим шагом, нежели проявлением энтузиазма. Некоторый прогресс, однако, имел место. В 1876 г. Департамент науки и искусства организовал научную выставку, пользовавшуюся огромным успехом. На ней демонстрировались разнообразные научные приборы из многих стран, читались лекции о последних достижениях науки, и люди видели, как эти изобретения и открытия могут повлиять на их жизнь. Никогда раньше рядовому человеку так упорядоченно и в таких количествах не показывали аппаратуру и методы, используемые в чистой науке. Тем не менее музею, к сожалению, и после выставки не дали возможности создать всеобъемлющую коллекцию научного инструментария, которая постоянно пополнялась бы новыми экспонатами. Да, время от времени что-то приобреталось, иной раз важное, но организация музея не способствовала тому, чтобы посетители могли сполна извлечь из этого пользу.

Полвека, если не больше, музей страдал от неподходящего помещения, до нелепости скудного бюджета и пренебрежения со стороны властей как к музею, так и к науке вообще. Лишь в 1909 г. комитет Министерства образования заключил, что налицо настоятельная необходимость в новом здании. Согласно заявлению комитета, оно «принесет огромную пользу как интеллектуальному прогрессу, так и промышленному развитию» и позволит Музею науки стать «учреждением, которым страна будет гордиться». Но результаты не были ни впечатляющими, ни особенно быстрыми. Строительство началось в 1913 г. и с перерывами, вызванными двумя войнами, тянулось, то затухая, то возобновляясь, до 1970-х гг.; однако и сейчас то, чем располагает музей, совершенно неадекватно его задачам и он производит довольно унылое и тусклое впечатление, что безошибочно свидетельствует о хронической нехватке средств и энтузиазма.

Чем же тогда он заслужил включение в список Влиятельных Музеев? На это есть две основательные причины, из которых одна относится к 1860–70-м гг., другая — к 1920–30-м. В первый из этих периодов Южно-Кенсингтонский музей был важнейшей во всей Британии точкой, где фокусировались усилия тех, кто бился за рост правительственного внимания к научно-техническому образованию и за улучшение его финансирования. Символическое значение музея, несомненно, выходит за рамки его реальных достоинств. Сам факт его существования и то, что он медленно, но верно увеличивал свои коллекции и развивал учебную работу, придавали сил тем, кто был убежден, что жизненная сила Британии во многом определяется ее способностью в достаточном количестве «взрачивать» научно мыслящих людей. Значение, которое имел для этого движения музей в свои детские и отроческие годы, трудно переоценить. Но это движение по самой

своей сути ограничивалось рамками одной страны. Международное влияние музеев стал оказывать позже — главным образом в период между мировыми войнами. В настоящее время, однако, многие из его методов демонстрации материала имеют отчетливый привкус чего-то устаревшего, и другие музеи западного мира давно уже перестали восхищаться им и подражать ему. У них есть сейчас более яркие и более вдохновляющие примеры.

Но в 1920-е гг. положение было иным. В 1925 г. Чарльз Р. Ричардс написал книгу «Промышленный музей». Будучи американцем, он посетил ряд европейских музеев соответствующего этому названию профиля, и цель книги заключалась главным образом в том, чтобы рассказать соотечественникам о происходящем в других странах и побудить их к собственным начинаниям в том же направлении. Интересно посмотреть, что именно в лондонском Музее науки вызвало его энтузиазм.

Первым и немаловажным фактором был состав коллекций. «Музей науки, — писал Ричардс, — чрезвычайно богат оригинальным материалом и моделями, прямыми связанными с великими изобретателями и первопроходцами, такими как Уатт, Аркрайт, Стефенсон, Модсли, Бессемер, и с людьми науки, в частности Бэббиджем, Гершелем и Кельвином. К сокровищам истории техники можно причислить модели и чертежи первых двигателей Ньюкоммена и Уатта, паровоз 1813 г., „Ракету“ Стефенсона и другие паровозы 1829 г., первую прядильную ватермашину Аркрайта, копию изобретенной Харгривсом прядильной машины „Дженни“, первый токарно-винторезный станок Модсли и прочие достижения промышленной революции»¹⁰⁰.

То, что эти объекты не пропали, граничило с чудом, и возможность их сохранности во многом объясняется существованием Музея науки, готового их принять и



Зал № 18 лондонского Музея науки в 1930 г. Великолепный пример того, «как не надо»

позаботиться. Без такого национального хранилища сбережение столь важного материала было бы куда менее вероятным.

Ричардс увидел в Музее науки и другое крупное достоинство. «В последние годы, — сообщил он читателям, — немало усилий было отдано совершенствованию подачи экспонатов, для того чтобы увеличить их учебное воздействие. Многие из технических моделей теперь являются действующими; вывешены схемы и другой поясняющий материал, и это производит должный эффект. Много внимания было уделено табличкам при экспонатах. Они не только сообщают связанные с экспонатами исторические факты, но и описывают конструкции механизмов и их действие»¹⁰¹.

Но, что существенно, «последовательное расположение материала с целью иллюстрации промышленного развития не является сильной стороной музея»¹⁰². Это серьезный дефект, которым музей до некоторой степени страдает по сей день, хотя его печатные издания за последние пятьдесят лет сделали многое для компенсации недостатков, присущих самой экспозиции. Можно без преувеличения сказать, что печатные издания Музея науки составляют отдельный, независимый источник влияния.

По мысли директора чикагского Музея науки и промышленности Виктора Дж. Данилова, эволюция научно-технических музеев состояла из трех крупных стадий, «первые две из которых прошли в Европе, а развитие третьей получило сильнейший стимул в Америке»¹⁰³. Это соображение представляется вполне обоснованным, если допустить, что музей может прожить не одну жизнь, а больше. Лондонский Музей науки в его викторианской ипостаси определенно принадлежит к первой стадии, когда коллекции рассматривались главным образом как пассивный учебный материал; парижский Национальный музей техники в начальный период его существования также был музеем первой стадии. А вот Музей науки, описанный в 1925 г. Чарльзом Ричардсом, по крайней мере отчасти представлял собой музей второй стадии, поскольку благодаря действующим моделям и схемам его посетители могли видеть, как работает та или иная машина и как происходит тот или иной процесс.

Музей в Мюнхене, получивший примечательное название Deutsches Museum (Немецкий музей), был не только музеем второй стадии, но еще и первым полноценным представителем этой категории. Он возник в начале XX в. во многом благодаря силе воображения и ошеломляющей энергии одного человека — доктора Оскара фон Миллера. Доктор фон Миллер был видным инженером, специализировавшимся на устройствах для выработки и передачи электрического тока. В 1903 г. он разработал план музея, названного им «музеем выдающихся достижений естественных наук и техники»; этот план он изложил собравшимся в Мюнхене представителям правительства и городских властей, научного и промышленного мира. Он задумал музей, который иллюстрировал бы развитие науки и техники, главным образом в Германии, и в то же время показывал бы, как прогресс в этих областях повлиял на характер и качество жизни людей. Ему удалось заручиться горячей поддержкой не только крупных промышленников и ученых, но и правительства страны и города, что было не менее важно. Проект решительно одобрило и Немецкое общество инженеров.

В первые двадцать лет существования Немецкому музею приходилось довольствоваться частью старого здания Баварского национального музея, однако в 1911 г. городские власти решили отдать под строительство нового музея остров на реке Изар; работы были завершены через два года. Строительство обошлось в четырнадцать миллионов марок, из них миллион выплатила городская казна Мюнхена, по два миллиона выделили правительство Баварии и центральное правительство, более двух миллионов — немецкие промышленники. Большая часть строительных материалов была получена в дар, строительные и прочие работы велись либо бесплатно, либо по себестоимости. Железнодорожные перевозки также осуществлялись бесплатно.

Немецкий музей стал, возможно, самым сложным общественным предприятием из всех, какие знал капиталистический мир. Хотя было много примеров, особенно в Соединенных Штатах, более прямого партнерства между местными властями, которые предоставляют и содержат музейное здание, и той или иной независимой организацией, которая владеет коллекциями и управляет музеем, тем не менее сложность сочетания общественного и частного начал в создании и деятельности Немецкого музея, несомненно, следует считать уникальной. Имея перед глазами немецкий пример, остается лишь удивляться, почему ничего подобного не было предпринято в отношении лондонского Музея науки, ведь соответствующее здание, будь оно построено в начале XX в., дало бы ему огромные преимущества. Основных причин, вероятно, было две: во-первых, невысокий авторитет и недостаточный уровень организованности британских профессиональных инженеров, во-вторых, крайний индивидуализм британских промышленников.

К несчастью, начавшаяся в 1914 г. война отсрочила размещение коллекций и открытие нового здания до 1925 г. Официальная церемония состоялась 6 мая 1925 г. — в день, когда Оскару фон Миллеру исполнилось семьдесят лет.

Чуть раньше в Немецком музее побывал Чарльз Ричардс, совершавший поездку по научно-техническим музеям Европы. На него произвела сильное впечатление забота о том, чтобы экспозиция была интересной. «Немалая часть аппаратуры в составе коллекции находится в рабочем состоянии, — отметил он. — Многие модели подсоединены к электрическим моторам и могут приводиться в действие посетителями или экскурсоводами»¹⁰⁴. Посетителям разъяснялись важнейшие особенности производственных процессов, добычи полезных ископаемых, работы транспортных систем. «Главный метод состоит в иллюстрации развития всякого ремесла с момента его зарождения, причем с использованием реальных устройств, моделей или изображений. Начиная демонстрацию истории техники от самых ее истоков, музей последовательно показывает важнейшие этапы совершенствования»¹⁰⁵.

Уже в довоенное время посещаемость музея была очень даже неплохой. За 1910 г. число посетителей составило 300 000; правда, к этой цифре надо относиться с некоторой осторожностью. Не все приходили в музей добровольно. С самого начала работы музея было установлено, что каждый мюнхенский школьник в возрасте старше 10 лет обязан побывать в нем хотя бы раз в год в сопровождении либо учителя, либо музейного экскурсовода. Организовывались также экскурсии для взрослых под руководством «инженеров», заведовавших различными отделами музея. По вечерам часто читались публичные лекции.

*Первый автомобиль,
построенный Карлом
Бенцем в 1886 г.*



Был создан специальный фонд, для того чтобы фабричные и заводские рабочие, а также старшеклассники реальных училищ и гимназий из разных мест Германии могли приезжать в Мюнхен и проводить в музее четыре дня. Ежегодно предоставлялось 300 таких вакансий. Приезжавшие должны были письменно отчитываться о том, что они увидели и узнали, и каждый год за лучшие отчеты присуждалось несколько дипломов.

Все посетители должны были платить за вход. Единичный визит стоил двадцать пфеннигов, годовой билет — три марки, групповой билет для пятнадцати учащихся — одну марку. Все это давало музею существенный доход, но он покрывал лишь небольшую часть издержек. Главный талант Оскара фон Миллера состоял в способности добывать деньги; особенно впечатляет искусство, с которым он сочетал частное и общественное финансирование. Ведущие промышленные концерны передавали музею экспонаты и денежные субсидии, городские власти Мюнхена освободили музей от платы за отопление и освещение, научные организации помогали сотрудниками, откомандировав их в музей на полные или неполные рабочие дни. Оскар фон Миллер был волевым человеком, хорошо понимавшим важность «паблик рилейнз», и, хоть и нет оснований считать, что Немецкому музею было уделено больше внимания, чем он заслуживал, предпринимательская активность музея, несомненно, очень помогла ему получить признание как в Германии, так и за рубежом. В 1920-е гг., которые, вероятно, следует считать его золотым веком, он для очень многих людей в разных странах был эталоном музея науки и техники. Его влияние в Соединенных Штатах, где подобные музеи еще предстояло создать, было, безусловно, значительным.

Со временем, однако, проявились определенные слабости в его организации и философии. Одна из них была связана с особенностями здания, которое своей

массивностью и четкой разделенностью на тематические зоны делало внутреннее устройство музея негибким, препятствуя изменениям в системе показа, которых требовали веяния моды и новые образцы техники. Зависимость от денег промышленников также имела свои отрицательные стороны, в особенности когда дело касалось социальных аспектов индустрии и технологии. Влиятельные люди, оплачивавшие расходы музея, не потерпели бы даже намека на то, что капиталистическая система не всегда работает на благо всего общества или что отношения между рабочими и работодателями в Германии не вполне безоблачны; это обстоятельство стало особенно важным, когда жизнь немецкого общества начала подчиняться Национал-социалистической партии. В этих условиях искушение сосредоточиться на «чистой» технологии, игнорируя социальные последствия технических нововведений, было очень сильным. Немецкий музей поддался искушению, вследствие чего его влияние за пределами Германии пошло на убыль.

Однако его организационная структура и способы финансирования выдержали проверку временем. Музей был чрезвычайно искусно вплетен в ткань индустриальной, коммерческой и политической жизни Германии. Руководство музея, помимо профессиональных сотрудников администрации, включает в себя, как это обычно бывает в Германии, два органа — наблюдательный и консультативный советы. Наблюдательный совет состоит из представителей всех земель страны, городов Берлина, Бремена, Гамбурга и Мюнхена, главных научных академий, промышленных и профессиональных ассоциаций, а также ведущих индустриальных концернов. В консультативный совет входят специалисты промышленных предприятий, банков, технических издательств и университетов. Трудно найти крупную организацию в промышленной, коммерческой или научной области, которая не посылала бы своих представителей на созываемые музеем ежегодные собрания.

Каждый год немецкая индустрия приносит музею в дар ценное и важное оборудование, как устаревшее, но исторически значимое, так и современное; музей также получает технику во временное пользование для специальных выставок. Фирма «Карл Цейсс» финансирует работу планетария, фирма «Сименс» взяла на себя ремонт оборудования и уход за ним в отделе средств связи, другие промышленные компании оказывают музею аналогичную помощь. Он часто получает в дар материалы, предметы музейной обстановки и рабочее оборудование, главные издательства страны бесплатно присылают экземпляры всех книг, затрагивающих тематику музея. За восемьдесят лет своей истории Немецкий музей стал, вероятно, самым привилегированным по части снабжения из всех технических музеев мира.

Он достиг такого положения потому, что смог убедить людей, стоящих у руля немецкой промышленности, что это их музей, вследствие чего они чуть ли не автоматически считают себя обязанными финансировать его. До сих пор эта политика Немецкого музея приносила хорошие результаты, но, поскольку никто не может знать, какое политическое и экономическое будущее ожидает страну, представляется разумным расширить базу двух советов музея с учетом возможности прихода к власти более левых правительств. Полезно было бы так преобразовать эти советы, из которых один определял общий курс музея, а другой осуществляла общее руководство, чтобы они в большей степени представляли общество в целом, а не только самую состоятельную и консервативную его часть. То же самое,

конечно, можно сказать о попечительских советах большинства американских музеев любого профиля.

Но это касается будущего. Если же говорить о прошлом, нет сомнений, что Немецкий музей в межвоенный период пользовался заслуженной славой как выдающийся музей науки и промышленности. А вот венский Технический музей, который был почти его ровесником, всегда несколько недооценивался — отчасти потому, что у него не было такой хорошей рекламы. Его история сложилась, мягко говоря, несчастливо. Задуманный еще в годы, когда Вена была главным городом великой империи, построенный незадолго до начала Первой мировой войны¹⁰⁶ и открывшийся в 1918 г., когда Вена уже превратилась в столицу всего лишь маленькой, потерпевшей поражение, обнищавшей страны, этот музей в 1913 г., как выяснилось впоследствии, мог бы стать передовым, в 1918 г. все еще был современным и довольно предприимчивым, но в межвоенные годы вследствие возмутительного недофинансирования вынужден был уступить Немецкому музею пальму первенства. Ныне он выглядит уныло-старомодным, и пужно немалое воображение, чтобы почувствовать, какие бурные переживания он рождал у своих первых посетителей в год, когда моральный дух нации был как никогда низок.

*Коллекция воздухоплавательных аппаратов Немецкого музея
в его первоначальном помещении в Национальном музее. 1921 г.*



С архитектурной точки зрения его здание было спланировано разумнее, чем то, в которое переехал Немецкий музей. Первый этаж представляет собой единое большое помещение по всей площади здания. Никаких отдельных, замкнутых залов, поэтому, во-первых, расположение экспонатов гораздо легче менять и, во-вторых, посетитель получает возможность почувствовать связь между различными отраслями техники. Кое в чем, однако, мюнхенский и венский музеи были очень похожи. В обоих было много действующих моделей, оба старались показать, как происходят те или иные промышленные процессы и как эволюционировали машины. Оба заручились обязательствами со стороны учебных ведомств, что школьникам будет предписано посещать музей не реже чем раз в год. Оба уже в начале 1920-х гг. использовали кинофильмы как средство иллюстрации производственных процессов. В указанных отношениях эти два музея заметно опередили все остальные. Оба были пионерами, внедрявшими одни и те же новые идеи и подходы. Какому из них отдать предпочтение за то, что он первым пришел к этим новым идеям и громко оповестил о них мир? Рассматривая ситуацию в целом с временной дистанции и учитывая все сказанное выше, необходимо поставить Немецкий музей на более высокую ступень.

Почему Виктор Данилов отнес и Немецкий музей, и Технический музей ко второй стадии, понять нетрудно. Оба были в большей степени сосредоточены на прошлом, чем на настоящем или на будущем. Как и Музей науки в Лондоне, они главным образом были посвящены истории техники. Порой там появлялись и современные разработки, но чаще всего как своего рода постскрипумы к основному повествованию. Каждый музей второй стадии был хранилищем исторических памятников. Важной его функцией, возможно важнейшей из всех, был сбор и сбережение экспонатов.

Странно при этом, что Данилов причисляет к музеям второй стадии парижский Дворец открытий, ведь с самого начала цель этого учреждения была полностью отличной от цели Немецкого музея. Созданный в 1937 г. в отведенной для него части Гран-пале лауреатом Нобелевской премии Жаном Перреном в сотрудничестве с рядом крупнейших французских ученых того времени, он неизменно делал главный упор на современность¹⁰⁷. Дворец открытий называется «центром культуры и науки», «динамичным музеем». Каждый день студенты университетов демонстрируют посетителям большое число научных экспериментов, разъясняя их языком, понятным неспециалисту. Сбережение памятников никогда не входило в перечень главных задач Дворца открытий, вследствие чего ему порой даже отказывали в праве называться музеем, что, однако, нисколько не беспокоило ни его директора, ни прочих сотрудников, поскольку они и не претендовали на такое название для своего учреждения. В их ведении находится не Музей открытий, а Дворец открытий, тогда как музейную сторону французской науки и техники представляет Национальный музей техники, о котором уже было сказано.

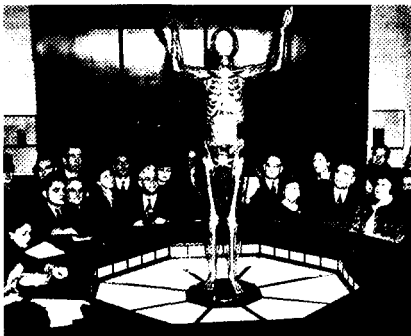
Однако издатели официального каталога французских музеев, составляемого под эгидой сообщества национальных музеев Франции, регулярно включают в него Дворец открытий, явно не испытывая при этом никакого смущения, и есть серьезные причины для того, чтобы назвать его первым из музеев науки и техники новой формации, выдвинувшихся на первый план в последние сорок лет, тех, что часто называют не музеями науки, а центрами науки. Ситуация осложняется еще и тем,

что большинство более старых музеев науки и техники ныне приобретает многие из особенностей центра науки, не переставая, однако, уделять внимание истории предмета.

Дворец открытий всегда был учебным музеем и не стыдился этого; возглавлявшие его люди были убеждены в важности того, чтобы как можно большему числу их сограждан стали известны принципы науки и приложения ее результатов. Финансировался он в основном за счет государства, однако промышленные концерны соглашались оплачивать специальные выставки отчасти для того, чтобы пополнить бюджет музея, отчасти для того, чтобы привлечь внимание молодых людей на возможности специализации в области науки и техники. Своим успехом Дворец открытий в первую очередь обязан энтузиазму сотрудников, проявивших немало великолепной выдумки и находчивости в годы, когда точные науки во Франции были лишь бедными родственниками наук гуманитарных, что во многом повторяло ситуацию, сложившуюся в Великобритании во второй половине XIX в. Во Франции середины XX в. Дворец открытий помогал поддерживать интерес общественности, особенно молодежи, к науке, как и музеи Южного Кенсингтона в Англии конца предыдущего столетия. За последние двадцать лет, однако, положение полностью изменилось, и показателем возросшего престижа науки и техники во Франции стало возникновение в Ла Виллетт, где ранее располагались рынок скота и скотобойни, нового парижского музейного колосса — Дворца науки под стать открытому ранее Дворцу искусств (Центру имени Ж. Помпиду). Сумеет ли он, щедро финансируемый и располагающий великолепным зданием, создать такую же волнующую атмосферу демократической вовлеченности, как старый Дворец открытий, — покажет будущее.

Но, как было уже отмечено, Виктор Данилов счел возможным отнести Дворец открытий ко второй стадии и заявить, что третью из основных стадий развития научных музеев открыло создание руководимого им чикагского Музея науки и промышленности¹⁰⁸. Поскольку Музей науки и промышленности был основан в 1933 г., а Дворец открытий — только в 1937 г., утверждение Данилова небезосновательно, хотя следовало бы принять во внимание тот немаловажный факт, что парижский музей с самого начала был почти всецело посвящен современной науке, тогда как чикагский много лет уделял внимание и прошлому, и настоящему. Лишь после Второй мировой войны, да и то далеко не сразу, чикагский музей практически полностью перешел в третью стадию.

А вот что он действительно начал делать со дня своего основания — это вовлекать посетителей в процесс демонстрации, обеспечивая то, что Данилов называет «непосредственным участием», то есть давая людям возможность приводить экспонаты в действие и наблюдать за их работой. Конечно, такое уже практиковалось ранее в других местах, в частности в Мюнхене, Вене и Лондоне. Чикагский музей, однако, положил этот подход в основу своей работы, и попутно он заслужил еще одно почетное звание. Благодаря ему тишину в музее перестали считать непременным условием его респектабельности. В 1960-е гг. Музею науки и промышленности был по праву присвоен титул «самого шумного музея в мире» (исключением являлись четверги, когда не было школьных экскурсий). Ныне, в 1980-е гг., уже много других музеев готовы поспорить с чикагским за это звание.



«Прозрачный анатомический манекен» в чикагском Музее науки и промышленности, 1937 г., — первый в своем роде в Америке. Теперь музей располагает более современным образцом (более художественным)

Например, в Центре науки провинции Онтарио (Торонто, Канада) с самого начала понимали, что если поставить целью «активное участие» посетителей и «сочетание эмоционального переживания с интеллектуальным удовлетворением», то тишина в музее не только невозможна, но и нежелательна. «Здесь допустимо гораздо более либеральное отношение к поведению посетителей, чем в музеях традиционного типа, — писал директор Центра науки Дуглас Оуманс. — Мы не являемся хранителями уникальных и бесценных памятников или произведений искусства, которые должны быть защищены во что бы то ни стало. Наши посетители могут кричать, возиться, играть, и, если только они не мешают времяпрепровождению других и не подвергают себя опасности, пусть реагируют на увиденное как им хочется»¹⁰⁹. Он назвал Центр науки «тщательно разработанной обучающей машиной» для «публики с разносторонними интересами».

Чикагский Музей науки и промышленности ввел еще одно немаловажное новшество. Двадцатью пятью годами раньше Немецкий музей доказал, что можно убедить промышленные концерны снабжать музей такого профиля деньгами, экспонатами и оборудованием. Чикагцы пошли еще дальше, заручившись спонсорами для целых отделов музея. Например, компания «Белл телефон систем» поддерживает отдел средств телекоммуникации, компания «Мэсси-Харрис» — отдел сельского хозяйства. Это, несомненно, освобождает музей от многих забот и расходов, однако наивно было бы делать вид, что это не рождает новых проблем.

Во-первых, музей, в котором у каждого крупного отдела свой спонсор, неспособен добиться единства стиля. Каждый спонсор будет строить экспозицию так, как он считает нужным, привлекая своего оформителя и заботясь о том, чтобы представить свою компанию в наилучшем свете. Это не означает, что работа будет выполнена

плохо или что вообще не будут соблюдаться никакие общие принципы. Это не означает также, что посетителям не понравятся результаты. Я отмечаю лишь тот очевидный факт, что не будет ни единого стиля, ни единого подхода. Иначе говоря, посетители музея увидят нечто вроде промышленно-торговой ярмарки или международной выставки — некую серию стендов. В этой ситуации есть свой иронический подтекст: главное здание чикагского музея, построенное в греческом стиле, первоначально предназначалось для произведений искусства, экспонировавшихся на Всемирной колумбовской выставке в 1893 г.

Подобный спонсорский подход имеет и другие последствия. В частности, то, что спонсор неизбежно будет идентифицироваться с данной отраслью технологии. «Белл» будет олицетворять все средства телекоммуникации, «Дженерал моторс» — все автомобили, «Кодак» — всю фотографию, и экспозиция неизбежно примет отчасти рекламный характер. И это еще далеко не все. Музей может приобрести функции бюро по трудоустройству или консультационного пункта по выбору профессии: «Если Вас интересует работа в такой-то компании, заполните, пожалуйста, этот бланк». Сейчас, после двадцати лет телерекламы, все это, видимо, уже не так шокирует неамериканцев, как в 1960-е гг. Компромиссы подобного рода неизбежны в мире частного предпринимательства и крупных корпораций, и нет никаких причин для того, чтобы музеи не были ими затронуты.

Но есть еще одно, более серьезное последствие спонсорства в музеях, темой которого и главным источником средств является индустрия. О нем было уже упомянуто при обсуждении Немецкого музея. Нельзя даже намекнуть на то, что представленные в музее технологии сулят людям что-либо кроме выгод. Ведь, как говорится, дареному коню в зубы не смотрят. Новое — непременно лучшее, габариты напрямую связаны с эффективностью. Автомобиль — это хорошо без всяких «но», компьютерное редактирование текстов во всех случаях улучшает их содержание, химические средства борьбы с сорняками приносит одну лишь пользу. Разумеется, не все спонсоры чикагского музея являются промышленными фирмами. В число спонсоров могут также входить торговые объединения, университеты и правительственные ведомства. Но влияние всех этих органов и учреждений направлено в ту же сторону, что и влияние предпринимателей. Голос, которым

Человеческое сердце в 16 футов высотой, через которое можно пройти, — один из экспонатов чикагского музея, посвященных медицине и здравоохранению



ведает Музей науки и промышленности, — это, несомненно, голос истеблишмента. Иначе вряд ли могло быть.

И этот голос обращается к огромному числу людей. Статистическое исследование, проведенное в 1979 г. в Соединенных Штатах Институтом музейного дела, показало, что из всех посещений музеев 45% приходится на научные музеи, 24% — на исторические (то есть посвященные истории культуры), 12% — на художественные. В США и Канаде сейчас действует почти сорок музеев современной науки и техники. Лишь очень немногие из них были основаны до 1946 г. Чикагский музей — старейший и крупнейший из их числа, и за год его посещает более четырех миллионов человек. Музеи в Оттаве и Торонто, открытые соответственно в 1967 и 1969 гг., привлекают по два миллиона посетителей в год. Эксплораториум, основанный в Сан-Франциско в 1969 г., — несколько меньше. Почти все эти музеи испытывают одну и ту же главную трудность. Поскольку им (во всяком случае, тем из них, что находятся в США) правительство оказывает лишь небольшую финансовую помощь, их существование зависит от денег, которые они способны получать от посетителей, а также из сфер промышленности и торговли. Чтобы добиваться в этом успеха, они должны создавать так называемый «благоприятный климат для поддержки». Обычно это означает необходимость всячески подчеркивать два обстоятельства: то, что музей полезен обществу, и то, что он разделяет ценности истеблишмента. Он не может позволить себе ни ввязаться в дискуссию, ни предстать чем-то необязательным, неким предметом роскоши. Это главная причина того, что он делает упор на сегодняшней, а не вчерашней науке; на экспонатах, приглашающих посетителей к активному действию; на промышленных выставках и на учебных программах в ущерб освещению исторического развития науки. Еще одна, и также немаловажная причина состоит в том, что Америка, способная похвастаться колоссальными достижениями современной науки и техники, имеет в этих областях очень скромное, по сравнению с Европой, прошлое. Чикагский музей первым нашел идеальный рецепт, позволяющий обеспечить требуемое, и в этом отношении его влияние было огромным. Но это не означает, что он, как утверждает Виктор Данилов, был первым музеем науки и техники, относящимся к третьей стадии. Точнее было бы назвать его первым из числа музеев третьей стадии, принадлежащих к ставшему ныне классическим североамериканскому типу.

Разумеется, вполне возможна ситуация, когда научный музей третьей стадии финансируется из государственных средств как привилегированный элемент системы образования. Таков Сингапурский центр науки, открытый в 1975 г. Спроектированный и управляемый Министерством науки и техники в целях «распространения и популяризации научных знаний среди широкой публики, в том числе учащихся средних школ и студентов»¹¹⁰, он, что необычно, пользовался услугами не американского, а британского консультанта¹¹¹.

Центр стал частью правительственной программы модернизации и индустриализации страны. Населению надо было привить элементы научного мышления, и было заявлено, что с этой целью центр получит уникальную возможность «посредством трехмерных моделей и таких экспонатов, которые стимулируют активность посетителей, вдохнуть жизнь в трудные и абстрактные научные понятия»¹¹². Научный

музей традиционного типа с его уклоном в сторону сбора и демонстрации исторических объектов не смог бы справиться с этой настоящей задачей. Традиционный музей, по мнению правительства, был бы роскошью, какую может позволить себе лишь богатая страна. Но оно очень ясно осознавало и то, что музей, организованный по типу центра науки, вполне способен превратиться в самоцель. Форма легко может стать содержанием, вследствие чего посетители будут валить в музей толпами и прекрасно проводить время, нисколько не пополняя свой багаж знаний; эту истину отказывались признавать многие энтузиасты музеев, предполагающих «активность посетителей».

Порой современному музею науки приходится предпринимать большие усилия для поощрения в посетителях серьезных намерений. Например, токийский Национальный музей науки в 1974 г. открыл учебный зал — своего рода лабораторию для тех, кто хочет заниматься самообразованием и проводить собственные исследования. Эта сторона работы музея связана с его программой создания экспозиций различного уровня. Великолепные лабораторные возможности предоставляет также Национальный исторический музей в Күре (Швейцария).

Данилов завершил свой анализ рассмотрением третьей стадии, однако уже ясно различима четвертая, значение которой в настоящее время растет. Музеи четвертой стадии отчетливо видят связь науки и техники с общественными явлениями, отнюдь не предполагая априори, что наука и техника приносят одно лишь благо; это музеи, наделенные чувством социальной ответственности. Подобный музей вовсе не обязательно ведет какую-то кампанию, однако он убедительно доказывает посетителю, что, ограничиваясь машинами и процессами, игнорируя людей, жизни которых оказываются ими затронуты, промышленный музей третьей стадии оставляет за бортом нечто весьма важное. Музей четвертой стадии — детище Западной Европы, что неудивительно, поскольку он требует подходящего политического климата, но ростки этого явления видны и в других местах.

Первым промышленным музеем, безусловно относящимся к четвертой стадии, стал муниципальный музей в немецком городе Рюссельсхайме близ Франкфурта, оказавший огромное влияние на развитие музейного дела. Его новизна и первенство определяются тем, что своей темой он сделал не индустрию, а индустриализацию. Рюссельсхайм — это «Опельштадт»: здесь Адам Опель с 1870-х гг. создавал свое производство вначале швейных машин, затем мотоциклов и наконец автомобилей. Как и Детройт, Рюссельсхайм много лет был автомобильным городом, и его экономика всецело зависела от этого единственного вида продукции.

В начале 1970-х гг. муниципалитет решил создать новый музей и реставрировал для этого часть старинной цитадели. Директором был назначен молодой Петер Ширмбек, и все ожидали, что у него получится некий Опель-музей, показывающий, как город рос вместе с компанией. Получилось, однако, нечто совсем другое. Петер Ширмбек принадлежал к новому поколению, не желавшему смотреть на промышленность, так сказать, сквозь очки Немецкого музея. Завод в его представлении — это не просто технологический центр, это часть общества, в котором он функционирует. Он влияет на общество, а то, в свою очередь, оказывает воздействие на него. Поэтому попытка представить завод Опеля в отрыве от людей, чье благосостояние

зависело от этого предприятия, была бы и глупой, и вводящей в заблуждение. Музей, посвященный промышленности, должен затрагивать и историю культуры. Отделить одно от другого — значит создать бессмысленный музей, музей полуправды.

Политическая ситуация, в которой Ширмбек создавал свой музей, была несколько щекотливой. Социал-демократическая партия имела в городском совете перевес всего в один голос. Пока это ненадежное преимущество сохранялось, Ширмбек мог чувствовать себя более или менее защищенным, но, если бы большинство перешло к Христианско-демократическому союзу, начинания молодого директора немедленно оказались бы под угрозой. К счастью, этого не случилось, и проект удалось реализовать. Музей был задуман из двух отделов, соответствующих двум периодам в истории города и его окрестностей. Верхний этаж — «От средневековья до начала индустриализации», нижний — «Индустриализация». Открытие этих отделов произошло в обратном порядке: «Индустриализация» приняла первых посетителей в 1976 г., «От средневековья до начала индустриализации» — в 1979 г.

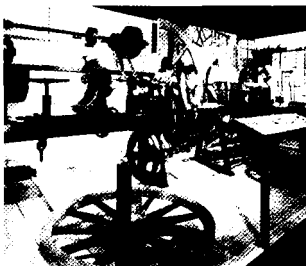
Для экспозиции, посвященной более раннему из этих периодов, в старом городском музее было много материала, однако в том, что касается дальнейшей истории, его коллекции были совершенно недостаточны для поставленных Петером Ширмбеком целей. «Сохранялись лишь образцы промышленной продукции, то есть лицевая, глянцева сторона индустриализации. Напрочь отсутствовали объекты, отражающие условия труда в промышленности и их изменения (в частности, станки, заводские нормы и правила или, скажем, мешочки, в которых рабочие получали заработную плату), а также документы рабочего движения. Были области, в которых мы должны были „с нуля“ создавать новые коллекции»¹³. Экспонаты прежнего музея были, по существу, такими же, как в любом автомобильном музее мира, и составляли коллекции старых автомобилей и мотоциклов, а также образцов швейных машин; все это отражало первые шаги Адама Опеля на индустриальном поприще и было для жителей Рюссельсхайма лишь «лицевой, глянцевой стороной индустриализации».

Ширмбек видел свою задачу в том, чтобы воссоздать в городском музее местную индустриализацию во всей ее полноте. Для этого необходимо было использовать очень широкую гамму экспонатов, показывающих район, в частности, таким, каким он был до Опеля. Невозможно дать представление о том, как повлиял завод на традиционную жизнь людей, не объяснив вначале, какова была эта традиционная жизнь. Два этажа музея, таким образом, тесно взаимосвязаны и одинаково важны. Их общая цель — дать людям возможность увидеть прошлое во всем его многообразии. Если картина порой оказывается отнюдь не благостной, даже шокирующей, — что ж, тем лучше. Одна из главных задач этого музея — помочь посетителям избавиться от устоявшихся представлений об истории, а заодно и о том, каким должен быть музей. «Сводя вместе разнородные объекты, например машины и произведения искусства, мы тем самым привлекаем посетителей, чьи интересы лежат в различных плоскостях, и делаем историю как таковую интересной людям, которые прежде были к ней равнодушны. Исползованная система документальных свидетельств такова, что посетитель, интересующийся техническими особенно-

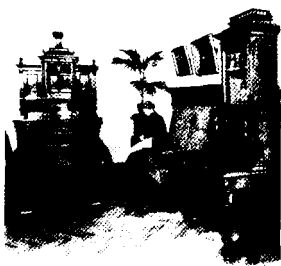
стями машин, попутно узнаёт и об условиях, в которых люди на них работали. Те, кто раньше чурался картинных галерей, видят здесь произведения искусства в окружении привычных им объектов»¹¹⁴.

Добиться того, что Петер Ширмбек называет «расширением исторического сознания» людей, гораздо легче, если исторический процесс иллюстрируется местными примерами. «Индустриализация» как общее понятие мало что говорит рядовому человеку, а вот «что хорошего и что плохого принес завод Опеля жителям Рюссельсхайма» — это доходит до его сознания куда быстрее и верней. Сходным образом «связь между национал-социализмом и немецкими промышленниками» — понятие слишком неопределенное и отвлеченное, чтобы иметь какой-либо серьезный смысл для тех, кто не изучал этого вопроса; но, располагая вместе нацистский флаг, который был вывешен на одной из стен в административном корпусе завода Опеля, бронемашину, выпущенную этим заводом для перевооружения немецкой армии в 1930-е гг., и письмо, отосланное родным в Рюссельсхайм из берлинской тюрьмы одним из рабочих во время войны, музей подчеркивает эту связь весьма резким и недвусмысленным образом, чего никогда не сделал бы Немецкий музей или чикагский Музей науки и промышленности, даже если бы в нем освещалась история индустрии. Ведь оба эти учреждения чрезвычайно зависимы от благосклонности промышленных компаний. Музей в Рюссельсхайме демонстрирует много подобных творческих находок, которые служат постоянным напоминанием о том, что для работы машин и хода производственных процессов необходимы люди, что жизни и чувства этих людей составляют столь же важную часть индустриализации, как сами машины и изделия. Возможно, самое известное из всего, что есть в музее, то, в чем наиболее полно отразились подход и взгляды его директора, — это две групповые фотографии рабочих завода, одна из которых была сделана в 1876 г., то есть вскоре после его открытия, другая — в 1902 г. Для

Реконструкция мастерской колесника
в рюссельсхаймском музее



Гостиная семьи среднего достатка
около 1900 г.



Рабочие завода Опеля в 1876 г.: «исконная гордость мастеровых».

Фотография разделена на секции, которые при повороте на 180° образуют другую фотографию, воспроизводимую рядом



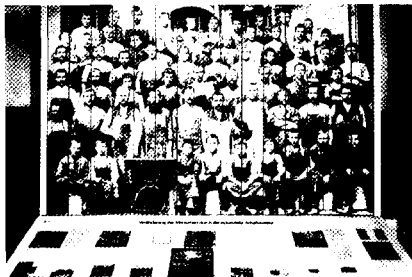
демонстрации в музее эти фотографии были очень сильно увеличены. Петер Ширмбек так разъясняет разницу между ними:

«На фотографии 1876 г. различимы многие черты ремесленнической традиции. Лица и фигуры уверенных в себе, непринужденно расположившихся рабочих выказывают исконную гордость мастеровых. Каждый одет по-своему. Вся группа имеет форму пирамиды; на переднем плане полулежат на ковре ученики, позади них люди сидят на стульях в стиле „бидермейер“. Рабочие группируются вокруг одного изделия — верхней части машины для шитья обуви. Люди тепло общаются друг с другом, кое-кто положил руку приятелю на плечо.

Другой снимок, сделанный на том же заводе Опеля в 1902 г., производит совсем иное впечатление, хотя прошло всего 26 лет. Уже не видно ни гордости, ни уверенности в себе. Наоборот, рабочие выглядят подавленными. Фотография отражает унылую рутину заводского производства с его разделением труда. Люди расположились не пирамидой, а одинаковыми, ровными рядами. Почти все одеты в рабочую униформу. Позы стандартны. Ученики сидят на деревянных ящиках. Жестов, связанных с общением, почти нет. Готовое изделие (швейная машина) помещено на переднем плане. Некоторые рабочие держат в руках отдельные детали»¹¹⁵.

К этому можно добавить, что на первом снимке несколько человек носят бороды, тогда как на втором — ни один. Что на первом двое курят трубки, на шестерых головные уборы. Еще более красноречивая деталь: на фотографии 1876 г. иные из членов группы держат в руках пивные кружки, а в самом ее центре стоит бочка с пивом. Но, думаю, все ясно и без того. Рабочие с первого снимка были только что набраны из мира вольных ремесленников-кустарей. А вот поколение 1902 г. было уже ручным, покорным, приученным к дисциплине.

Скептик мог бы сказать, что в Рюссельсхайме создан не музей промышленности или техники, а самый настоящий музей истории общества. Ни то, ни другое, ответил



*Рабочие завода Опеля
в 1902 г.: «рабочие
выглядят подавленными»*

бы Петер Ширмбек, а река, питаемая многими притоками, — музей индустриализации. То, что у него получилось, было, несомненно, оценено по достоинству как публикой, так и другими музеями. По проложенному им пути идут многие другие¹⁶, и признаков уменьшения интереса к его опыту пока не видно.

В конце главы полезно было бы отметить четыре важных момента. Во-первых, музей, организованный наподобие руссельсхаймского, возможен лишь в том мире, который американцы совершенно справедливо называют свободным. Никто не вправе мешать музею видеть прошлое как единое целое и иллюстрировать свой взгляд на него любыми способами. Во-вторых, даже в свободном мире музеям порой в этом препятствуют, и еще как препятствуют. Спонсор от промышленности или торговли может накладывать не менее строгие ограничения, чем государственная власть, озабоченная следованием политическим догмам. В-третьих, сама по себе новизна музея вовсе не обязательно означает, что он является представителем нового течения. Как мы уже видели на примере художественных музеев, он просто может ярче, по-новому и более привлекательно, чем его предшественники, решать прежние задачи. Хотя время четвертой стадии уже, можно считать, пришло, по-прежнему создается много музеев третьей стадии. В нынешнем мире музей науки и техники, не подталкивающий посетителей к осмыслению последствий, которые могут иметь для человека и общества различные нововведения, ведет себя чрезвычайно безответственно и совершенно не в духе времени. Некритические хвалы прогрессу выгодны производителям и рекламным агентствам, но интересы человечества требуют иного.

Четвертый момент так восхитительно очевиден и в то же время так важен, что невольно удивляешься, почему на обсуждение этой темы наложено такое строгое табу. Он состоит вот в чем. Сорок лет во многих странах, особенно в Соединенных Штатах, шло интенсивное создание музеев, посвященных последним достижениям науки и техники. Со временем их экспонаты устаревали, переходя, так сказать, в область истории, и заменялись другими. Как поступают с утратившими новизну

объектами? Помещают на хранение в запасники? Или просто уничтожают? Если первое — значит, накапливаются бесценные коллекции технического материала, который станет основой для музеев следующего поколения; придет время, когда эти музеи вновь пробудят интерес к историческому развитию машин и процессов, и мы, таким образом, вернемся к ситуации, в которой находились в начале века Немецкий музей и лондонский Музей науки. Если хотя бы частично старые экспонаты сохраняются (хотя, разумеется, вполне возможно, что их уничтожают подчистую), нынешние «центры науки» неизбежно станут завтрашними музеями науки, и колесо совершит полный оборот.

Глава VI

ИСТОРИЯ И ОБЫЧАИ РОДНОЙ СТРАНЫ

<i>Музей армии, Париж:</i>	<i>«Предмет истории составляют главным образом войны, генералы, адмиралы и мирные договоры»</i>
<i>«Скансен», Стокгольм:</i>	<i>«Карманное издание старой Швеции»</i>
<i>«Бимиш», Стэнли:</i>	<i>«Былой образ жизни людей в Северной Англии»</i>
<i>Национальный музей народного творчества и традиций, Париж:</i>	<i>«Жизнь и общество во Франции до индустриализации»</i>
<i>Музей истории Варшавы:</i>	<i>«История жизни города во всех ее проявлениях»</i>
<i>Музей немецкой истории, Берлин:</i>	<i>«Официально признанная философия истории»</i>
<i>Музей еврейской диаспоры, Тель-Авив:</i>	<i>«Мы существуем ради повествования, а не ради сбора объектов»</i>

Возможно, единственный способ дать определение истории — это сказать, что она состоит из прошлого, обработанного и осмысленного историками. Просто заявить, что история — это прошлое, разумеется, нельзя. Прошлое — всего лишь исходный материал истории, который заново анализируется и оценивается в каждом поколении, если не чаще.

Музеи, называющие себя историческими, чаще всего представляют собой нечто лишь немногим большее, чем хранилища, где демонстрируется исходный материал истории. Их коллекции могут быть организованы в логической последовательности, могут показывать, как из одного явления возникло другое, но, за малым числом исключений, они лишены цельного философского взгляда, который один способен сделать их подлинно историческими. Теоретически говоря, факты — еще не история; в отношении музеев это означает, что экспонаты — еще не история. Чтобы стать историей, факты и экспонаты должны говорить людям нечто связанное и внятное, и решение о том, чтобы их рассказ прозвучал во всеуслышание, в западном мире требует некоторой смелости, потому что здесь нет общепринятой философии истории, дающей всему готовое объяснение и способной послужить мостиком между профессионалами и широкой публикой. В социалистических странах дело обстоит совершенно иначе, нежели на Западе, и соответственно задача музея там куда проще. Политическая установка ясно говорит, что существенно, а что нет; хорошо это или плохо — другой вопрос.

Рассмотрим в качестве примера Национальный музей истории и техники в Вашингтоне; этот интригующий воображение гигант, созданный в 1904 г., обладает поистине необъятными коллекциями. Представим в алфавитном порядке тематические названия этих коллекций, под которыми они изучаются и демонстрируются: археология; астрономия; военное дело; военно-морской флот; горное дело; игрушки; изобразительное искусство; история предпринимательства; керамика; костюмы; мебель и домашние принадлежности; медицина; музыка; наука; нумизматика; политика; президентская власть; промышленность; разное (восхитительное ассорти из объектов, не поддающихся классификации); сельское хозяйство; стекло; суда; техника; транспорт; фабричное производство; филателия; фольклор; фотография. Несомненно, эти коллекции могут дать некую основу для оценки достижений американцев за последние двести лет. Это источники по истории США, колоссальное расклассифицированное собрание уцелевшего, но еще не история США как таковая.

Есть, разумеется, люди, которые считают, что большего от музея и нельзя требовать. Дескать, его задача — собирать и сохранять объекты, а не оценивать их культурное или политическое значение. Каждый посетитель и каждый ученый должен проделывать эту работу сам. Можно посочувствовать желанию музейного работника представить свой музей «объективным» и «научным» учреждением, но по сути своей это лицемерная позиция. Решение приобрести и выставить ту или иную вещь — это всегда решение и философское, и политическое. Основания, по которым мы выделяем один объект из ряда других, зависит от наших убеждений и шкалы наших ценностей; и то, и другое постоянно меняется, отражая изменения в самом обществе. Музейные кураторы, за очень немногими исключениями, разделяют ценности истеблишмента. Это не обязательно означает ценности, так сказать, Большого Истеблишмента, то есть людей, обладающих общественным влиянием и политической властью. Это могут быть ценности медицинского, археологического или искусствоведческого истеблишмента. Так или иначе, взгляды кураторов редко расходятся с общепринятыми. Большинство музеев мира отличается высоким уровнем конформизма, и в музеях Запада, тем или иным образом имеющих дело с национальной историей, один из существенных элементов этого конформизма — то, что музей заявляет всем и каждому: выбор и демонстрация экспонатов у нас не основаны ни на какой идеологии. Мол, тут наука, и ничего больше.

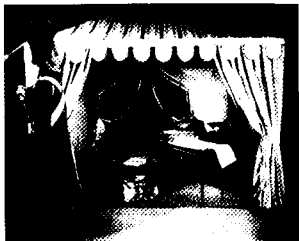
Выбирая в рамках данной главы те музеи, которые следует по справедливости отнести к влиятельным, необходимо вначале понять, какие коренные перемены в представлении о том, что является историей и что ею не является, произошли в период, рассматриваемый в этой книге. Можно выделить четыре стадии, которые прошло в своем развитии это представление. На первой из них, охватывающей весь XVIII в. и начало XIX в., господствовал интерес к истории Греции и Рима, а также Ближнего Востока в библейскую эпоху. Затем в первой половине XIX в. в странах Северо-Западной Европы, особенно во Франции и Германии, стало распространяться увлечение средневековьем. Оно в гораздо большей степени касалось декоративного искусства средних веков, нежели философии, политической истории и общественной жизни этого времени. Во Франции Александр дю Соммерар, собрав огромную коллекцию мебели, керамики, изделий из дерева и металла, изготовленных в средние века и в начале эпохи Возрождения, в 1832 г. разместил

ее в Париже в аббатстве Клюни, построенном в XV в. В 1843 г. он умер, после чего здание аббатства было куплено правительством вместе с экспонатами и превращено в музей. Это был не столько исторический музей, сколько музей разнообразных реликвий и старинных вещей. Его коллекции, впоследствии существенно расширенные, состоят в основном из французских экспонатов, по крайней мере часть из которых, несомненно, способствовала пробуждению интереса людей к истории и достижениям своей страны.

Нечто подобное происходило и в Германии, где романтическое движение несло с собой обостренный и широко распространяющийся интерес к национальным традициям и достижениям. Интерес этот был в высшей степени романтическим, и ему сопутствовала страсть к героическим легендам и мифам, доходящая до одержимости. На музейном языке эту страсть первым выразил барон Ганс фон унд цу Ауфзесс, с 1832 г. собиравший в своем баварском замке Ауфзесс коллекцию «немецких древностей». Отсюда вел прямой путь к созданию в 1852 г. Германского национального музея в Нюрнберге, разраставшегося в течение всей второй половины столетия. Область его интересов можно приблизительно определить как «все, что создано в Германии от эпохи палеолита до конца XVIII в.»; сюда входят живопись, скульптура, оружие, мебель, одежда, сельскохозяйственные орудия, домашняя утварь. Эта примечательная коллекция — проявление немецкого «*romantischer Historismus*», что весьма трудно перевести на другой язык с сохранением всех оттенков понятия. Приблизительно это означает «романтическое отношение к нашему национальному прошлому» или «история нашего романтического прошлого».

И во Франции, и в Германии «*romantischer Historismus*» послужил великолепной основой для набравших силу национализма и милитаризма. Герои прошлого выводились на свет из тьмы веков, чтобы вдохновлять тех, кто готов был положить жизнь за Отечество или Родину-мать. Но для того, чтобы этот процесс достиг полной зрелости, необходимо было еще пройти через череду патриотических войн, каковыми стали Франко-прусская война 1871 г., Крымская, Англо-бурская и Первая мировая война, сотворившие множество новых героев, которых надлежало прославить, и массу военных реликвий для музеев нового типа — военных музеев. Они возникли только в XX в., и первым из них стал Музей армии, открывшийся в 1905 г. в парижском Доме инвалидов. Он образовался в результате слияния старого Музея артиллерии и Исторического музея военного министерства, коллекция которого постоянно увеличивалась с конца XVII в. К середине 1920-х гг. во всех странах Европы появились подобные музеи, пусть и меньшие по размерам. Возможно, важнейшим следствием создания этих музеев стало представление о том, что история тождественна политике и военным кампаниям. От этого представления, почти безраздельно владевшего воображением народов на протяжении, как минимум, трех поколений, мы начали освобождаться только недавно.

Если вторую стадию исторического сознания характеризуют национализм и романтическое превознесение войны, то третью можно определить как период, когда внимание мало-помалу начал привлекать к себе простой человек. На ранних этапах этого культурного движения, которое начинает явственно прослеживаться с 1860-х гг., интерес вызывал исключительно крестьянин, житель сельских мест.



*«Булонский зал» в парижском Музее армии.
Реконструкция походной палатки Наполеона*

Очередь рабочего, горожанина еще не пришла. Причины такого весьма выборочного подхода к простолюдинам понять нетрудно. В Европе второй половины XIX в. индустриализация начала подрывать традиционные формы жизни, не менявшиеся много столетий, и тогда появились тревога и беспокойство за крестьянскую культуру, теснимую новыми индустриально-коммерческими ценностями. Крестьянин вдруг стал интересен, не потому, что он был человеком маленьким и незначительным, а потому, что он, как думалось, мог со временем исчезнуть вовсе. Раз его ждала судьба редкого животного, его повадки, пока не поздно, следовало изучить и документировать.

Четвертая стадия отношения к истории основана на двух принципах. Первый состоит в том, что все минувшее — потенциально интересно и значительно, второй заключается в том, что взгляд на дела местного уровня так же ценен для понимания мыслей и поступков наших предков, как и широкая панорама национальных и международных событий и явлений, еще пятьдесят лет назад считавшаяся единственно достойной именоваться историей. Из всего сказанного вытекает, что значительные и влиятельные исторические музеи не могли появиться до последней четверти XIX в., хотя растущий интерес к истории намного раньше начали удовлетворять другие музеи различных типов, в особенности те, что были посвящены искусству, древностям и археологии.

Начнем рассмотрение конкретных музеев с концепции, которая по крайней мере до 1950-х гг. господствовала в школьном преподавании истории по всему миру. Согласно этой концепции, предмет истории составляют главным образом войны, генералы, адмиралы и мирные договоры, и ее ярким выразителем стал Национальный музей армии в Париже. Музей расположен в одном из самых престижных мест французской столицы: он занимает восточное и западное крыло Дома инвалидов, который представляет собой не просто здание, а святыню — храм во славу французской армии. Если осматривать этот музей в логической последовательности, начинать следует с зала, где представлены различные способы военной атаки и обороны, существовавшие с доисторических времен до средних веков. Оттуда посетитель переходит в зал Франциска I, посвященный оружию и доспехам

начиная с 1066 г. (знаменательная дата!)¹¹⁷ и кончая 1598 г. В числе других экспонатов здесь представлены доспехи королей Генриха II и Франциска I. Далее переходим в зал Генриха IV с образцами доспехов для поединков, турниров и парадов. Стенные росписи изображают славные военные подвиги времен Людовика XIV. Затем идут три зала с великолепными коллекциями шпаг и огнестрельного оружия XVIII–XX вв., а также зал восточного оружия.

Но все это, так сказать, на закуску. Главные военные «блюда» западного крыла — это залы Первой и Второй мировых войн, наполненные образцами оружия и обмундирования, документами, планами сражений и личными вещами военачальников. Здесь широко используются аудиовизуальные средства.

Переходя в восточное крыло, мы вновь оказываемся в более далеком прошлом. В зале Тюренна, также называемом «залом знамен», на фоне стенных росписей, иллюстрирующих кампании Людовика XIV, выставлены сотни знамен и штандартов. Там также имеется ряд экспонатов, связанных с фигурой Наполеона, в том числе его треуголка и шпага, которая была при нем под Аустерлицем. Далее идет зал Вобана с восемнадцатью конными манекенами в натуральную величину, представляющими обмундирование и снаряжение французской кавалерии начиная с периода Консульства.

Поднявшись по лестнице, мы попадаем в залы, посвященные дореволюционной эпохе, Первой республике и Империи. Здесь большое внимание уделяется Наполеону Бонапарту; выставлена его походная палатка со всеми подлинными бытовыми принадлежностями. Демонстрируются также эпизоды крупных сражений и повседневная жизнь Великой армии. Напоследок идут экспонаты, относящиеся к периоду ссылки на остров Св. Елены. Воссоздан интерьер комнаты в Лонгвуд-хаусе, где в 1821 г. Наполеон умер; там представлены подлинные предметы обстановки, личные вещи императора и его посмертная маска. Осмотр завершается экспонатами, относящимися к действиям французской армии в Африке.

Все это можно назвать традиционной историей, историей школьных учебников, в центре которой находятся армии и полководцы; парижский музей — квинтэссен-

«Будонский зал» в парижском Музее армии.
Восстановленная обстановка комнаты в
Лонгвуд-хаусе, где Наполеон умер в 1821 г.



ция этого подхода. Ничего столь же однозначного в других странах не увидишь. Хотя военных музеев много и размеры их порой внушительны, почти все они производят впечатление чего-то маргинального, мало кем, помимо их сотрудников, воспринимаемого всерьез. А вот парижский Национальный музей армии стоит в центре внимания, принадлежит к музейной элите страны. Во Франции лучше не отпускать шуточек по поводу Наполеона, тогда как в Англии Нельсону и Веллингтону дозволено быть людьми из плоти и крови, подверженными человеческим ошибкам; их почитают, но не боготворят. Атмосфера в монмутском музее вокруг экспонатов, связанных с памятью Нельсона, или в Стратфилд-Сэй вокруг реликвий, относящихся к герцогу Веллингтону, совсем иная, нежели в многочисленных наполеоновских музеях, разбросанных по всей Франции.

Как же тогда следует охарактеризовать влияние Национального музея армии? Существование и престиж этого учреждения, ставшего первым современным военным музеем, облегчили создание других, меньших по размерам, музеев того же типа. Они также стимулировали развитие двух независимых и противоположных подходов к истории, из которых один окрашен милитаризмом и шовинизмом, другой обусловлен современным взглядом на общество и на роль в нем отдельных людей. В международном плане парижский музей породил одну весьма забавную карикатуру на себя — брюссельский Королевский музей армии, застывший и практически неизменный с начала XX в., когда он был открыт, и ряд бледных теней и вялых подражаний, каковыми являются коллекции военных реликвий, создаваемые и демонстрируемые на чрезвычайно скромные средства людьми, лишь наполюину верящими в то, что они делают. В Англии, Испании, Италии и некоторых других странах в настоящее время распространено некое чувство вины из-за прошлых действий их армий, и это чувство сказывается на военных музеях. О Франции, как и о Советском Союзе, этого не скажешь. Однако в Британии парадоксальным образом больше военных музеев, чем в любой другой стране мира, включая СССР. Причиной тому является не милитаризм, а прежде всего британская система набора полков по графствам, из-за которой большинство графств раньше или позже обзавелось своими музеями.

Факт, о котором даже не упоминает, не говоря уже о том, чтобы подчеркнуть его, ни один из известных мне военных музеев, включая парижский, состоит в том, что почти весь рядовой состав армий и флотов европейских стран до Первой мировой войны набирался из крестьянских семей. Причина этому проста: по меньшей мере до конца XIX в. население всех европейских стран, кроме Англии, было по преимуществу сельским. Войска пополнялись крепкими молодыми людьми, привычными к трудовой жизни и простой пище, почти безденежными и в лучшем случае полуграмотными. В культурном отношении от офицеров их отделяла пропасть. Чтобы дать полную картину армии, военный музей, таким образом, должен был бы уделить серьезное внимание истории общества; однако на деле этот аспект неизменно отсутствует. Возможно, самым сильным и стойким элементом влияния парижского музея явилось то, что он представил французскую армию окруженной социальным вакуумом, представил ее организацией со своими собственными ценностями и побудительными мотивами. Многие военные музеи в других странах последовали этому примеру.

Таким образом, получается абсурд: одна и та же категория людей в музеях двух разных типов представлена совершенно по-разному. Этнологи и фольклористы берут одну часть их жизни, военные историки — другую. Даже такой вполне современный музей, как парижский Музей народного творчества и традиций, отличающийся высоким уровнем исследований и организации (о нем еще пойдет речь в этой главе), не сумел преодолеть этот разрыв. Солдат или матрос, подобно осужденному преступнику, рассматривался и рассматривается как существо другого вида, на время или навсегда изъятое из круга общественных отношений.

Разумеется, причина такого положения — не заговор, не реализация какого-либо плана или теории. Любому, кто возьмется объективно изучать британский Национальный морской музей в Гринвиче, очень скоро станет ясно, что совокупность залов, посвященных военно-морскому флоту, представляет собой музей британского морского офицера, в котором рядовые матросы — всего-навсего реквизит, вспомогательный материал. Создатели исторических музеев испытывали огромное искушение следовать традиции видения и интерпретации прошлого, в которой имели значение лишь ведущие актеры. То, что мы сейчас называем историей общества, возникло лишь в XX в. Дж. М. Тревельян определил это понятие в отрицательных терминах как «историю народа за вычетом политики»¹¹⁸ и в положительных как «повседневную жизнь обитателей данных мест в прошедшие эпохи», указывая, что к истории общества относятся «человеческие и экономические взаимоотношения различных классов, особенности семейной и домашней жизни, условия труда и отдыха, отношение человека к природе, культура каждого поколения, происходящая из этих общих условий жизни и принимающая все новые и новые формы в религии, литературе, музыке, архитектуре, науке и мышлении».

История общества вовсе не обязательно должна рассматривать нацию в целом. Например, сельская община — чрезвычайно достойная и благодарная тема для историка общества. Необходимо, однако, изучать эту общину в ее полноте, не отбрасывая за «маловажностью» никаких ее элементов, и принимать во внимание существование других общин, вступающих с ней во взаимодействие. Если историк той или иной местности не желает знать ни о чем, кроме избранного им микрокосма, это не сулит ничего хорошего ни ему самому, ни читателям его трудов.

Главная проблема, конечно, в том, что, поскольку налицо явный перекос внимания, перекос неслепой и несправедливый, велика опасность впасть в противоположную крайность. Первопроходцы нередко бывают фанатиками, что служит источником как силы, так и слабости. Хорошим примером этой истины стал Артур Хаселиус, основатель «Скансена» и Северного музея в Стокгольме, которые, безусловно, можно причислить к Влиятельным Музеям.

Сын кадрового армейского офицера, дослужившегося до генерала, Хаселиус родился в Стокгольме в 1833 г. Его отец считал очень важным, чтобы сын воспитывался не в городе, и отправил его жить в дом сельского священника. Повзрослев, Артур Хаселиус стал преподавателем скандинавских языков и фанатичным приверженцем всего скандинавского, ратуящим, помимо прочего, за «очищение шведского языка от иностранных заимствований». Он много ездил по Швеции и уже в 50–60-е гг. XIX в. стал замечать, что рост промышленности, строительство

железных дорог, развитие почтовой и телеграфной связи приводят к уничтожению традиционных форм деревенской жизни.

Вскоре он пришел к убеждению, что будущие поколения не смогут понять, чем была Швеция до этих далеко идущих перемен, если срочно, пока материал еще не погиб, не будут созданы музейные коллекции. «В поездках моих, — писал он, — мне стало слишком очевидно, что наши шведские национальные костюмы, ремесла и художественные навыки прежних поколений теперь стремительно исчезают. Эти впечатления и бездействие властей заставляют меня видеть долг каждого гражданина в том, чтобы, насколько возможно, сохранить для будущего как перечисленное мною, так и иное, сходное с ним»¹¹⁹. В начале 1870-х гг. он принялся покупать предметы материальной народной культуры и, чтобы пробудить общественный интерес, в 1872 г. организовал в Стокгольме маленькую выставку. На международной выставке 1878 г. в Париже он представил нечто небывалое — «живые картины» из крестьянской жизни, в которых люди, одетые в шведские национальные костюмы, позировали в тщательно воссозданной обстановке сельских жилищ. В последующие десять лет он развил этот подход и стал демонстрировать не только интерьеры, но и целые дома.

Первый участок земли в Скансене на окраине Стокгольма был куплен в 1891 г. Туда привезли два деревянных дома и один каменный, стойбище лопарей и две хижины угольщиков. В 1892 г. территория была расширена и собраны деньги на создание коллекции диких и домашних животных. До конца столетия там появились новые постройки, в том числе целые фермы со всем инвентарем и домашней утварью; были сооружены подъездные пути и горная железная дорога, разбиты террасы. Расширение и развитие музея продолжались и в XX в.; покупались и перевозились из разных мест Швеции дома, фермы, мастерские, мельницы. В 1911 г. возник театр под открытым небом, в 1930-е гг. — площадка для народных танцев и «самый длинный в Европе эскалатор». В 1938 г. «Скансен» посетило два миллиона человек, что для небольшой страны было замечательным достижением.

Помимо просвещения людей, музей всегда заботился и об их отдыхе. Первое кафе при музее открылось в 1892 г., и с тех пор эта сторона обслуживания получила достойное развитие. Последним в 1952 г. возник ресторан «Соллиден» на 800 мест плюс еще 1 000 мест на открытых верандах в летнее время.

Хаселиус умер в 1901 г., успев при жизни испытать удовлетворение от того, что он создал первый в мире музей под открытым небом, что этот музей процветает и пользуется огромной популярностью. Хаселиус также основал Северный музей, представляющий историю скандинавской культуры, главным образом шведской, в музейном здании более традиционного типа. Оглядываясь назад, можно счесть его идеи несколько наивными и чересчур романтическими; «Скансену» была присуща некая простонародность, не всем пришедшая по вкусу, однако нет сомнений в том, что детище Хаселиуса оказало существенное влияние на развитие музейного дела не только в Скандинавии, но и во всем мире.

Ясно, что его цели не ограничивались созданием музея нового типа. «Он хотел сотворить симбиоз культуры и природы — среду, которая смогла бы показать

Улочка в «квартале
провинциального городка»
музея «Скансен».

В зданиях размещены
мастерские, где
ремесленники
демонстрируют
свое искусство



грядущим поколениям шведов, как их предки в поте лица обрабатывали землю с помощью сил природы и в противодействии с ними. Это одна из причин того, что в „Скансене“ нашлось место и диким животным Скандинавии»¹²⁰. Хаселиус также стремился «возрождать старые традиции в живой обстановке», создавая возможности для представлений с народными танцами и народной музыкой, для драматических спектаклей; он хотел сделать «Скансен» признанным центром национальных торжеств.

Можно с уверенностью сказать, что, если бы кто-нибудь, руководствуясь сходными целями, вознамерился создать некий «Скансен» сегодня, он подошел бы к делу несколько иначе; в этом смысле прямое влияние «Скансена», безусловно, уменьшилось. «Скансен» был и остается деревней, перенесенной в город, однако теперешний Стокгольм сильно отличается от Стокгольма 1890-х гг. Ныне он гораздо больше, гораздо сложнее и многообразней, гораздо богаче. В 1891 г. Швеция была бедной страной, и каждый год тысячи ее жителей в поисках лучшей доли эмигрировали в Соединенные Штаты. Многие шведские крестьяне сделали



Ферма Дельсбу XVIII–XIX вв., перевезенная в «Скансен» из исторической области Хельсингланд

американскими фермерами, взяв с собой на новые места и старые обычаи, и традиционные способы обработки земли, и даже стиль сельских построек. История шведской деревни продолжилась по ту сторону Атлантики, это, имея мы в распоряжении только «Скансен», нам было бы невдомек.

Культурная среда, в которой существует «Скансен», за 95 лет изменилась коренным образом. Разница между тем, что внутри «Скансена», и тем, что снаружи, как в Стокгольме, так и в Швеции в целом, многократно увеличилась по сравнению с 1891 г. Это делает «Скансен» более экзотическим местом, в большей степени музеем, чем тогда. От нынешнего посетителя требуется куда больше воображения, чем от его деда или прадеда. Он нуждается в большей помощи, чтобы правильно понять значение представляемых ему экспонатов. Чтобы разъяснить это утверждение, приведу очень простой пример. В наши дни людям крайне редко приходится зарабатывать на жизнь переноской тяжестей на спине или на плечах. А когда «Скансен» только открылся, это было в порядке вещей. Мужчины, а порой и женщины перетаскивали на себе мешки с зерном, мукой и картофелем, нагружали суда и повозки безо всяких механических приспособлений, которые облегчали бы этот труд. Сплошь и рядом люди преодолевали также большие расстояния пешком, направляясь в школу, в церковь или идя за плугом. Ныне подобное происходит лишь в исключительных случаях, вследствие чего представить себе это стало нелегко. Но, взятые сами по себе, вне связи со старинными категориями силы, усталости, тревоги, мастерства, гордости и стойкости, экспонаты, пусть даже и прекрасно сохранные, мало о чем могут сказать. Это всего-навсего окаменелости, и оживить их не помогут никакие народные танцы и никакие домашние животные.

От Артура Хаселиуса, конечно, трудно было ожидать понимания этой проблемы, поскольку во времена основания музея старинные добродетели и жизненные установки еще не были забыты. Традиционное сельское общество существовало в Швеции, как и в других странах Европы, до начала Первой мировой войны. Главную задачу Хаселиус видел в том, чтобы спасти объекты от гибели и создать на их основе новый музей; в этом отношении значение музейного комплекса «Скансен» — Северный музей трудно переоценить. Следует подчеркнуть здесь слово «комплекс». «Скансен» вырос из уже существовавшего Северного музея, который Хаселиус создал в 1873 г., разместив его во временном помещении¹²¹ и

положив в его основу свою собственную стремительно растущую коллекцию этнографического материала.

Согласно важному утверждению, высказанному Томпсоном, «„Скансен“ явил собой новый вид музея, в котором традиционные постройки, снабженные всей соответствующей обстановкой и утварью, демонстрировались в натуральную величину в естественном окружении; при этом задачей „Скансена“ было усилить то, что уже было представлено в Северном музее, дать это в увеличенном масштабе и впервые включить в музейную экспозицию небо, облака, погоду и смену времен года. Чтить Хаселиуса всего лишь как основателя первого музея под открытым небом — значит преуменьшать его заслуги; он достоин признания как человек, раньше других осознавший общественное значение серьезного, организованного изучения народной жизни, много сделавший для того, чтобы это изучение стало полноправной научной дисциплиной»¹²².

Томпсон с полной определенностью заявляет, что ценность изучения народной жизни как во времена Хаселиуса, так и в наши дни состоит в том, что оно побуждает историков и широкую публику переключать внимание с «конституционных дел и тех политических методов, которыми они обычно ведутся и которые определяют их характер», на «повседневные человеческие дела»¹²³. С этой точки зрения Северный музей и «Скансен», как и музеи, созданные по их образу и подобию, видятся своего рода противовесами музеям, которые вызвал к жизни пример парижского Музея армии. Но, как указал Томпсон в цитируемой выше статье, теперь становится ясно, что движению, поставившему перед собой задачу изучения и пропаганды народной жизни, были изначально присущи две слабости. Первая состояла в том, что перенос этнографического, как и практически любого другого, материала в музей почти неизбежно сопряжен с романтизацией этого материала. Объекты ремонтируют, чистят, восстанавливают, приводят в полный порядок, не оставляя даже намека на те менее приятные ассоциации, которые эти тщательно отреставрированные домики могли некогда вызывать у живших в них людей. В домах «Скансена» не было ни смертей, ни болезней, ни ссор, ни неприятных запахов, ни гризи, ни поломок. То, что демонстрировалось посетителям для их развлечения и просвещения, могло быть точным во всех сохранных деталях, и тем не менее оно было далеким от реальности.

*Интерьер дома шведского
сельскохозяйственного рабочего.*

*Дом сохранен таким,
каким он был в 1920-е гг.*

Снимок сделан в «Скансене» в 1975 г.

*В центре сидит служащий музея.
одетый, как и служащие в других музейных
помещениях «Скансена», соответственно
времени, местности и общественному
положению прежних обитателей дома*



Вторым изъяном в деятельности музеев народной культуры и музеев под открытым небом было то, что, хотя они, безусловно, сообщали о повседневной жизни простых людей, эти люди непременно были крестьянами. Культура горожан, работавших на промышленных предприятиях или занимавшихся торговлей, не была представлена в таких музеях вовсе. Почему — вполне понятно. Хотя Хаселиуса интересовали простые люди всех категорий, он чувствовал, что материальной культуре крестьян угрожает наибольшая опасность исчезновения, и поэтому, естественно, решил сосредоточиться на сельских объектах. Это, к тому же, было проще в практическом плане, потому что традиционные сельские дома в Норвегии, Швеции и Финляндии большей частью строились из дерева — материала более легкого, дешевого, удобного для разборки, перевозки и возведения на новом месте, чем кирпич или камень.

Создатели немалой части, возможно большинства, музеев народной культуры и музеев под открытым небом, открывшихся в Европе и Америке в нашем столетии, вдохновлялись «Скансеном» как таковым, а не принципами воссоздания народной жизни, как их понимал Хаселиус. Музеи, по его мысли, должны были иллюстрировать некую теорию, облегчать реконструкцию минувшего; фактически же они в конце концов превратились в самоцель. Они стали, по великолепному выражению Томпсона, «архитектурными зоопарками», где можно многое узнать об особенностях жилищ данного края, но почти ничего существенного о людях, обитавших в этих жилищах. Для большинства нынешних посетителей музей под открытым небом или музей народной культуры (эти понятия, к сожалению, стали почти взаимозаменяемы) — это главным образом музей построек.

Музей под открытым небом в нидерландском городе Арнеме очень хорошо иллюстрирует данную ситуацию¹²⁴. Основанный в 1912 г. на первой волне энтузиазма, которую породила идея «Скансена», он поставил перед собой цель, созвучную цели Хаселиуса, — «дать картину повседневной жизни простых нидерландцев в прошлом и показать, как она менялась с течением времени»; далее подчеркивается, что важны не постройки, «а люди, которые в них жили и работали». Однако на практике все внимание было сосредоточено именно на постройках, а также на ремеслах, относящихся к доиндустриальной эпохе или по крайней мере не связанных с главными отраслями промышленности. Подобно «Скансену» и большинству других музеев под открытым небом, этот музей состоит из приятных на вид строений, хотя в современном мире они, увы, составляют исключение. При этом его задача была в одном отношении труднее, чем задача «Скансена»: в Нидерландах, в отличие от Швеции, редко строили из дерева, и большинство жилых домов, мельниц, мастерских и других сооружений, перевезенных в Арнем, было сложено из кирпича. Другое важное отличие музея в Арнеме — его обширная территория. Здесь было больше пространства, чтобы расположить постройки, поэтому удалось поместить их в более адекватную среду, включавшую в себя деревья, траву, водоемы и участки возделанной земли. В отличие от «Скансена», здесь не испытываешь ощущения тесноты. Арнемский музей гораздо меньше напоминает то, что Томпсон назвал «архитектурным зоопарком».

По всей Европе и Северной Америке можно теперь видеть потомство «Скансена» — коллекции симпатичных строений, относящихся к доиндустриальной эпохе, и

сопутствующей им утвари. Каждый год они приносят много радости миллионам людей, и очень хорошо, что их экспонаты спасены ими от гибели. Не так хорошо, однако, что они внушают людям мысль о том, что музей народной культуры непременно должен быть связан со старыми временами, с доавтомобильной порой. Одна из главных причин этого неверного понимания кроется, несомненно, в самом словесном обозначении. В скандинавских и немецкоязычных странах, а также в Нидерландах «folk», «Volk» или «volk» означает попросту «народ»; жизнь народа — вот что интересовало Хаселиуса. В Англии, однако, слово «folk» приобрело дополнительный оттенок значения: оно связывается с «доброй старой Англией», с порой, когда счастливые крестьяне и мастеровые жили-не тужили в замкнутых деревенских сообществах. «Народные песни» и «народные танцы» воспринимаются здесь именно под этим углом зрения.

Предпочтение, отдаваемое ныне названию «музей под открытым небом» перед названием «folk-museum» (музей народной культуры), — это не слишком успешная попытка избавить музей подобного типа от псевдонародных ассоциаций. Поляки изящно обошли эту трудность, называя все такие музеи «скансенами», а работающих в них специалистов — «скансенологами». Но, как бы ни именовали себя эти музеи, почти все они приложили немалые усилия к тому, чтобы уйти от таких спорных и потенциально неприятных тем, как болезни, бедность, беспорядки среди рабочих, социальный протест, профсоюзные дела и политические движения, хотя все это, бесспорно, составляет часть «жизни народа». По этой причине «изучение народной культуры» не тождественно истории общества и «музей народной культуры» — не музей истории общества. Уютность является, возможно, неизбежной чертой подобных музеев. Они, безусловно, отражают жизнь людей, но только частично.

В 1968 г. Фрэнк Аткинсон, основатель и директор «Бимиша», «музея человека и промышленности Северо-Востока Англии», выразил мнение, что «в последующие годы на тяге к прошлому будет строиться все более крупный бизнес»¹²⁵; успех созданного им музея в графстве Дарем полностью подтвердил этот прогноз. В «Бимише», однако, тяга к прошлому имеет намного более широкую основу, чем в «Скансене» или в Арнеме. В XIX и большей части XX в. Северо-Восток был одним из главных промышленных районов Британии. Особенно важную роль играли судостроение, химическая промышленность, металлургия и добыча угля. Ныне в этих отраслях многие предприятия закрылись, из-за чего возникли серьезная безработица и проблема переобучения, а также появились огромные количества устаревшей техники и оборудования, прямой путь которым был либо в музей, либо на свалку. В такой ситуации ресурсами «музея человека и промышленности» становятся и вещественные свидетельства былого, и соединенный с гордостью его жителей интерес к прошлому края. Если использовать эти ресурсы в полном объеме, то исторический музей — не важно, в помещении или под открытым небом — никоим образом не будет музеем «доброй старой Англии» или «доброй старой Швеции». Тяга к прошлому, которую он возбуждает, должна, по крайней мере частично, проистекать из использования объектов промышленного назначения; иначе говоря, Фрэнку Аткинсону предстояло создать музей народной культуры совершенно нового типа, в состав которого входили бы перемещенные на музейную



Два вида домашней деятельности, типичные для шахтерских поселков Северо-Восточной Англии: выпечка изделий из теста и шитье лоскутных ковриков из кусочков старой одежды. Музей «Бимиш» показывает посетителям, как все это происходило

территорию промышленные здания. По его собственным словам, это должен быть «музей, посвященный не столько народным обычаям, сколько истории общества»¹²⁶.

Очень важно было правильно решить, где именно устраивать музей. Требовался большой участок земли в приятной местности, ведь мало кому нравится проводить свободное время среди унылого, некрасивого ландшафта; с другой стороны, поскольку желателен был большой приток посетителей, музей следовало расположить в разумной близости от крупных городов. Остановившись на помещицьем доме XIX в., окруженном угодьями, которые составляли около 200 акров (80 га) холмистой, кое-где поросшей лесом земли, повелеванный директор Фрэнк Аткинсон первым делом должен был объяснить начальству — им стал консорциум из советов четырех графств — суть своего замысла, поскольку жителям Британских островов идея музея народной культуры, будь то музей под открытым небом или в помещении, была не слишком хорошо знакома. Валлийский музей народной культуры в Сент-Фейгансе близ Кардиффа существовал с 1949 г., однако он почти полностью был посвящен сельской жизни. Первыми в Великобритании музеями местной архитектуры под открытым небом стали музей в Эйвонкрофте, графство Вустершир, и Музей Уилда и Даунленда* близ Чичестера; в 1958 г. был принят парламентский акт о музее народной культуры Ольстера, содержащий основы концепции подобного музея, хотя сам музей — Ольстерский музей народной культуры и средств транспорта — в последующие 25 лет развивался медленно и до сих пор еще не принял окончательного вида.

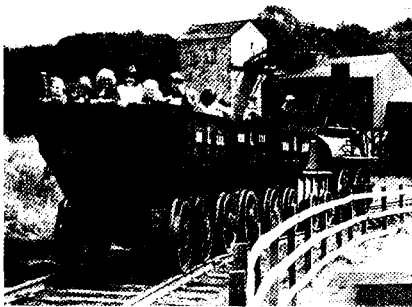
* Уилд — район в Южной Англии. Даунленд (Даунс) — холмистая местность в графстве Суссекс.

В 1962 г. Аткинсон объяснил, что новый музей будет «одним из первых в Великобритании музеев под открытым небом, хотя в скандинавских странах это довольно обычное явление»¹²⁷, несколько позже он раскрыл свой подход к его созданию. «Музей под открытым небом, — заявил он, — должен ярко демонстрировать образ жизни, обычаи, установления, материальную культуру простых людей. Это попытка дать „живую“ историю тех или иных мест, показывая типические черты этой истории с максимально возможной точностью»¹²⁸. Создаваемый им музей «Бимиш» должен был иллюстрировать то, что он называл «образом жизни людей в Северной Англии», хотя точнее было бы сказать — «в Северо-Восточной Англии». В той степени, в какой вообще возможно зафиксировать образ жизни по состоянию на ту или иную дату, это было сделано примерно для 1900 г., когда промышленность региона достигла высшей точки процветания. Иными словами, музей практически не связан с доиндустриальным обществом и в этом смысле совершенно оригинален. В отличие от «Скансена» и подобных ему музеев, включая Валлийский музей народной культуры, «Бимиш» очень далек от всего просто-народно-крестьянского. В праздничные дни здесь не показывают народные танцы и ручную вышивку, а дают концерты духовой музыки и катают детишек в вагончиках, прикрепленных к паровозу.

«Бимиш» был открыт для публики в мае 1971 г., хотя вначале он мог предложить посетителям лишь экспозицию в самом Бимиш-холле, составленную из не слишком громоздких объектов, и возможность побродить по окрестностям, где предполагалось развернуть небывалый музей под открытым небом. Затем год за годом грандиозный замысел постепенно воплощался в жизнь. На территории музея есть заброшенные угольные шахты с шурфами и штольнями, и посетители получили возможность в них спускаться; с близлежащих шахт привезли комплекс наземных

В «Бимише» регулярно демонстрируется копия паровоза «Передвижение», созданного Джорджем Стефенсоном в 1825 г.

На заднем плане видны вновь возведенные наземные сооружения угольной шахты



сооружений для разработки нижних горизонтов пласта. Шахтерские домики с дворами и садами, с подлинной мебелью и украшениями были аккуратно разобраны и вновь построены поблизости от шахты. Были проложены трамвайные и железнодорожные пути, сюда же были переправлены и вновь возведены железнодорожная станция, сигнальная будка и товарный двор. Удалось полностью воссоздать кусочек городка с магазинами, жилыми зданиями, домиком зубного врача, пабом и другими строениями выбранной эпохи. Был разбит парк с эстрадой для духового оркестра, где по выходным регулярно даются концерты. В группе фермерских домов XIX в. были устроены экспозиции, показывающие, как в этих местах на рубеже веков был организован фермерский труд.

Многое, конечно, еще предстоит сделать. Две из главных отраслей хозяйства Северо-Востока — металлургия и химия — пока не отражены в музее, две другие — судоходство и судостроение — отразить в «Бимише» вряд ли вообще возможно, поскольку он расположен не на побережье. Но и уже сделанного достаточно, чтобы «Бимиш» по праву можно было считать «великолепным местом для того, чтобы провести день на свежем воздухе»¹²⁹; здесь есть большой кафетерий, магазин сувениров, огромная автомобильная стоянка¹³⁰ и аудиовизуальные средства для создания надлежащего фона. Необходимо отметить также один аспект «Бимиша», которого широкая публика не видит, — его превосходную библиотеку и фотоархив, способные ныне служить важным подспорьем любому, кто возьмется исследовать историю общества и индустрии Северо-Востока.

Есть у «Бимиша» и особые отличия, которые заставляют причислить его к новому поколению музеев народной культуры. Это умение находить источники частного финансирования в дополнение к общественным средствам, покрывающим основные статьи издержек; высокий уровень рекламы и «паблик рилейшнз»; способность находить отклик у посетителей из разных слоев общества с разным уровнем образования; политическая сноровка; ясное понимание с самого начала, что большая часть денег для покрытия текущих расходов должна поступать непосредственно от посетителей в виде платы за вход и доходов от магазина сувениров и кафетерия¹³¹. Но главное, почему он достоин включения в наш список Величайших Музеев, — то, что он сумел по-новому заявить об идеалах Хаселиуса и с полной определенностью включить в понятие музея народной культуры музей, посвященный индустриальному обществу. Проводились сравнения между «Бимишем» и музеем под открытым небом в бельгийском городе Бокрейке, где тоже есть индустриальные экспонаты, а также между «Бимишем» и английским музеем «Ущелье Айронбридж»; но все три музея сильно различаются между собой. Один из отделов «Айронбриджа» — музей под открытым небом «Блест-Хилл» — действительно имеет некоторые внешние черты сходства с «Бимишем», однако «Айронбридж» основан на своих собственных оригинальных принципах, и его престиж и приток посетителей во многом определяются тем, что можно без всякого неуважения к «Блест-Хиллу» назвать собственно «Айронбриджем», — объектами в знаменитой долине, где началась промышленная революция. Поэтому об «Айронбридже» пойдет речь в следующей главе, где говорится о том, что я называю историей на месте ее действия, то есть об исторических сайт-музеех. «Бокрейк» отличается от «Бимиша» в совсем иных отношениях. По своей сущ-

ности и по производимому впечатлению он похож на музей под открытым небом в Ариеме: в большинстве своем его экспонаты либо относятся к доиндустриальной эпохе, либо взяты из неиндустриальной сферы, а индустриальная часть экспозиции выглядит лишь как своего рода постскриптум¹³².

Но сам по себе отказ воздвигать музейный барьер между доиндустриальным и индустриальным периодами национальной истории представляет собой достижение, и мы должны быть благодарны музею за это. Музей в Рюссельсхайме, безусловно, ни в коем случае не назвал бы себя музеем народной культуры (*folk-museum*), хотя он неразрывно связан с повседневной жизнью простых людей; и в нем, конечно же, нет ничего простонародно-крестьянского, как и в Национальном музее народного творчества и традиций в Париже, который много лет был Меккой для фольклористов всего мира — музеем, оказавшим глубокое влияние на другие музеи как широтой охвата и качеством своих коллекций, так и способами демонстрации и изучения объектов.

Его история насчитывает уже сто с лишним лет. В 1878 г. Музей этнографии во дворце Трокадеро начал собирать и демонстрировать французский материал в дополнение к своей основной теме, которую составляли культуры более экзотических народов. В 1935 г. Музей Трокадеро разделили на две части, одна из которых — этнографическая — осталась во дворце Трокадеро под названием «Музей человека», а другая стала Музеем народного творчества и традиций, который сосредоточил внимание на сельской, доиндустриальной Франции и который лишь в 1969 г., после 32 лет, проведенных в полуподвальном помещении дворца Шайо, получил новое постоянное здание, специально построенное для него близ Булонского леса¹³³.

Масштабы коллекций этого музея и богатство возможностей для их изучения сами по себе поразительны, однако главное значение музея заключается в другом — в серьезности его подхода. Будучи крупным, финансируемым из государственного бюджета учреждением, с прекрасной научной репутацией, музей сумел поднять престиж своей темы, как бы она ни называлась в различных странах, на такую высоту и во Франции, и во всем мире, какой он никогда бы не достиг без этого музея, по крайней мере за столь короткий срок.

С самого начала Музей народного творчества и традиций проводил в жизнь насыщенную программу сбора материала и его исследования, чему в огромной степени способствовал тот факт, что его первым главным куратором был Жорж-Анри Ривьер, один из немногих признанных гениев музейного дела, живших в XX в. В 1937 г. в Школе Лувра в сотрудничестве с музеем была создана первая в мире кафедра народного творчества и традиций; в том же году была организована международная конференция по фольклору и разработаны программы сбора материала на местах, реализация которых не прекращалась даже в годы войны. После войны результаты сбора и исследований более чем за десять лет были представлены публике в виде большой серии временных выставок, посвященных конкретным темам. В 1951–1964 гг. состоялись 22 такие выставки, и материалы многих из них легли в основу экспозиции нового музея. Эти выставки пользовались большим вниманием и вызвали восхищение как во Франции, так и

за ее пределами; после них стало ясно, что музеями подобного типа нельзя пренебрегать, считая их чисто развлекательными или наивно-романтическими учреждениями.

Музей разделен на три части: галерею культуры на первом этаже, учебную галерею в полуподвальном помещении и залы, отведенные для специальных выставок. Галерея культуры состоит из двух отделов, один из которых показывает, как человек взаимодействует с природой и преобразует ее в своих целях, а другой демонстрирует особенности общества, которое человек при этом создает; под словом «общество» в данном случае понимается общество Франции доиндустриальных времен. Применены три способа показа объектов — тематические витрины, реконструкция обстановки и диапозитивы. Тематические витрины оформлены с высокой степенью стилизации: экспонаты демонстрируются на черном фоне, подвешенные на почти невидимых нитях. В результате использования второго способа были созданы шесть подробных реконструкций: домашних интерьеров, кузницы, мастерской токаря по дереву и рыбацкой лодки; в каждом случае звучат записанные на пленку пояснения экскурсовода и работает система подсветки, выделяющая ту часть экспозиции, о которой идет речь в данный момент.

В учебной галерее имеется два источника информации: экспонаты, расположенные согласно их типам, и «учебные кабинки», где технологические процессы и технические приемы разъясняются с помощью диапозитивов в сочетании с магнитофонными записями, а также видеофильмов. Экспонаты снабжены только классификационными заголовками и номерами. Подробная информация об экспонатах содержится в так называемых «этнологических путеводителях», продаваемых посетителям по очень скромным ценам и охватывающих такие темы, как «сельские средства передвижения», «домашняя утварь», «обычаи и верования» и т. д.

Ныне, по прошествии семнадцати лет после своего открытия, музей, естественно, начал выказывать некоторые признаки возраста, особенно в отношении стиля и техники. То, что опережало свое время, не может производить такое впечатление бесконечно долго. Препятствием к обновлению экспозиции служит то обстоятельство, что, поскольку ее создание стоило больших денег, модернизация также обойдется недешево. В музейном деле, как и в прочих областях, крупные вложения приходится делать на свой страх и риск, точнее, на страх и риск тех, кто приходит нам на смену. Так или иначе, вложение в парижский музей уже принесло щедрые плоды: он, во-первых, стал признанным образцом, с которым могут сравнивать себя другие музеи, и, во-вторых, дал народному творчеству заслуженное им место внутри границ этнологии и утвердил его там, так что музей народной культуры наконец стали считать тем, чем он подлинно является, — музеем этнографии родной страны.

Музей народного творчества и традиций при расположении экспонатов совершенно сознательно избегает хронологического принципа в любом его виде. История в этом музее строится вокруг типов деятельности и верований, а не тех или иных дат. Для данного материала такая система подходит более всего, но в музее много рода, призванном интерпретировать прошлое, она была бы непригодной и сбивала бы посетителей с толку. Хорошей иллюстрацией этого утверждения может послужить

жить музей, посвященный истории города. Его центральной темой должен быть рост города с самых ранних времен, однако, помимо этого «хребта», на котором держится «тело» музея, можно, и даже целесообразно, создать тематические экспозиции, посвященные, к примеру, гильдиям, средневековой церкви, судоходству и т. д. в их развитии от века к веку.

Более чем естественно желание жителей любого города, городка или даже деревни иметь музей, посвященный местному прошлому, — хранилище исторических реликвий. «Местная история» — наиболее часто встречающаяся категория экспонатов в больших и малых музеях мира, однако, увы, это категория, как правило, малообщающаяся. Большая часть музейной «местной истории» состоит из разрозненных кусочков прошлого, не излагающих никакой связной, осмысленной повести. Очень часто местный музей — это своего рода городская лавка древностей со всеми ее плюсами и минусами. Дисциплинированный, организованный музей, где местной истории приданы внятные очертания, — большая редкость. Примеры постепенного движения к чему-то лучшему даны в последней главе этой книги, но полезно будет предварить их здесь рассмотрением одного-двух музеев столичных городов, чьи попытки представить местную историю в широком охвате увенчались успехом.

Неизбежно такой музей должен отличаться от исторического музея провинциального города. Столица государства — диковинный и любопытный гибрид. С одной стороны, это собственно город, такой же, как остальные, с другой — символ всей страны, «многое в малом». Музей истории Лондона или Амстердама — это место, куда сходятся нити со всей Британии или со всех Нидерландов, средоточие памятников и реминисценций, которые отчасти принадлежат городу, отчасти — стране в целом. Практически каждая столица мира имеет такой музей или, по крайней мере, музей, претендующий на подобную роль. И в Буэнос-Айресе, и в Брюсселе, и в Москве, и в Осло, и в Праге, и в Париже, и в Рио-де-Жанейро учреждены музеи, объявляющие себя хранителями и глашатаями городского прошлого. Будучи главными хранилищами исторических реликвий города, они и вправду являются таковыми, однако в большинстве случаев этих реликвий слишком много и они сведены вместе без всякой системы. Они не излагают никакой внятной повести главным образом потому, что руководство музея не имеет ясного представления о том, в чем эта повесть должна состоять¹³⁴.

Одним из немногих музеев этого профиля, чья повесть исчерпывающая и убедительная, является Музей истории Амстердама, созданный в 1970-е гг. Несколько лет назад я спросил его директора, какой музей в ходе многочисленных поездок по разным странам мира, которые он совершил на стадии планирования собственного музея, произвел на него наибольшее впечатление и оказал самое сильное влияние. Кто был, так сказать, отцом амстердамского музея или, возможно, дедушкой? «Музей истории Варшавы», — без колебаний ответил мой собеседник. Его хвалебный отзыв представляется мне вполне обоснованным, однако в рамках данной книги он создает несколько щекотливую ситуацию, суть которой в следующем. На каждого иностранца, посетившего Музей истории Варшавы за последние тридцать лет, приходится по крайней мере пять тысяч иностранцев, посетивших за этот период Музей истории Амстердама, просто потому, что Амстердам намного доступней. Это не дает оснований сказать, что заслуги амстердамского музея как новатора и

первопроходца преувеличены, однако нет сомнений в том, что варшавский музей не получил тех почестей, которые должен был получить. Он оказывал влияние не прямо, а опосредованно, и для того, чтобы восстановить справедливость, я включаю Музей истории Варшавы в наш список Влиятельных Музеев.

В первоначальном виде он был создан в 1936 г. под названием «Музей старой Варшавы» и располагался в двух старинных зданиях на площади Рынок Старого города. Во время Второй мировой войны он был полностью разрушен немцами. Вскоре после окончания войны было принято решение восстановить старую часть города в прежнем виде и полностью отвести одиннадцать домов, расположенных вплотную друг к другу и составляющих одну из четырех сторон площади, под новый исторический музей. Фасады этих домов сохранились, но в сильно поврежденном виде. При восстановлении зданий им был придан первоначальный облик; залами музея стали небольшие комнаты на четырех этажах каждого дома.

Первая очередь музея открылась в 1955 г.; работы по переоборудованию помещений и установке экспонатов завершились в 1965 г. Коллекции довоенного музея были во время войны полностью уничтожены, и поэтому необходимо было начать заново поиск объектов, способных проиллюстрировать историю Варшавы с XIII в. до наших дней. Эта устрашающе трудная задача была выполнена: весь материал, имеющий отношение к Варшаве, был переведен из других городов Польши в столицу, музей получил большое количество подарков от других музеев и частных лиц. Стиль экспозиции во многом определялся скромностью коллекции. Каждый экспонат должен был работать «на полную катушку»; были сделаны двумерные изображения и трехмерные макеты, оригинально дополняющие друг друга и создающие цельную картину.

Довосный музей был в точности тем, на что указывало его название, — музеем старой Варшавы. Его преемник отличается от него не только гораздо большими размерами: и концепция, и стиль нового музея совершенно иные. Его задача — со всех сторон показать жизнь города, вначале бывшего центром княжества, а затем ставшего столицей независимого польского государства и средоточием борьбы за национальный суверенитет против Швеции, России, Пруссии, наполеоновской Франции и гитлеровской Германии. Сделав стержнем музея военные вторжения и оккупации, а также сопровождавшую их политическую борьбу, создатели музея сумели нанизать на этот стержень все проявления жизни города в их великом многообразии от десятилетия к десятилетию, от века к веку. Здесь и изобразительное искусство, и ремесла, и музыка, и литература, и театр, но не в отрыве от остального. Посетитель понимает, кто всему этому покровительствовал. Торговля и ремесла представлены весьма полно, и хорошо видна связь между прибыльной деятельностью, с одной стороны, и изысканной архитектурой и домашним уютом — с другой.

Организация музея от этажа к этажу продумана чрезвычайно талантливо и профессионально; начав осмотр на первом этаже с наиболее древних экспонатов, посетитель, постепенно поднимаясь, приближается к нынешним временам. Верхний этаж посвящен страшным годам немецкой оккупации и началу послевоенной реконструкции города.

Понятно, почему директор Музея истории Амстердама сказал, что в Варшаве он почерпнул для своего музея больше, чем где-либо еще. Музеи подобного профиля обычно демонстрируют лишь «кожный покров» города, в лучшем случае — его «мышечную ткань»; в варшавском музее мы видим также его «кровь и нервы». Он излагает насыщенную, порой жуткую повесть и делает это блестяще.

Не раз говорилось о том, что перед директором музея в социалистическом государстве стоит гораздо более легкая задача, чем перед его западным коллегой, — по крайней мере, если это музей исторический: ведь генеральная линия истории задана в социалистическом мире политической системой. Директор не должен сам определять смысл исторических событий — это за него уже сделали. Все это, конечно, во многом справедливо, однако означает ли это, что Музей Лондона и Музей Нью-Йорка были бы лучше, если бы британцы и американцы имели официально признанную философию истории, — большой вопрос. Так или иначе, видимо, не случайно в Федеративной Республике Германии до сих пор нет Музея немецкой истории, тогда как по другую сторону Берлинской стены — в ГДР — такой музей существует уже более двадцати лет.

Музей немецкой истории в Восточном Берлине заслуживает места в нашем списке по ряду причин, одна из которых — само его существование. На Западе достоинства этого музея порой принижали, называя его чисто пропагандистским, однако это очень поверхностный взгляд, игнорирующий то важное обстоятельство, что с профессиональной точки зрения, безотносительно к политике, Музей немецкой истории — музей превосходный.

До его открытия, состоявшегося в 1952 г., было принято решение, что отображаемая в музее немецкая история будет начинаться с 1789 г. — с года Великой французской революции. Трудно представить себе, чтобы французы взяли для своей собственной истории эту точку отсчета, хотя они, думаю, охотно согласились бы с тем, что после 1789 г. Европа стала — и не могла не стать — иной. Так или иначе, если уж выбирать момент, когда старому миру пришел конец и зародился новый мир, 1789 г., вероятно, годится не хуже, чем любая другая дата. Надо помнить, что в 1952 г. Берлинской стены еще не было и немцы могли относительно свободно перемещаться между восточной и западной частями страны. Тогда, безусловно, предполагалось, что новый музей будет доступен всем немцам и что он будет их общим Музеем немецкой истории, а не одним из таких музеев, не «нашим музеем», не «Социалистическим музеем немецкой истории». Его задача была определена как «просвещение народа и в особенности молодежи»; он был задуман как «центральный образец той работы, что должна вестись историческими музеями»¹³⁵.

В свете этих задач музей, который, видимо, не без символического умысла разместили в здании бывшего Прусского государственного арсенала, был оформлен так, чтобы представить немецкую историю в полном объеме — историю политики, промышленности, литературы, государственного строительства, науки, войн, музыки — как серию мощных сдвигов, происходивших от десятилетия к десятилетию. Над входом в каждый зал вывешен текст, объясняющий главную тему экспозиции этого зала; таблички около экспонатов, разумеется, содержат гораздо более под-



*Жилище рабочей семьи —
комната, она же кухня
(около 1900 г.)*

*Классовые различия в Германии на рубеже XIX—XX вв. иллюстрируются обстановкой
реконструированных комнат, которые демонстрирует посетителям
восточноберлинский Музей немецкой истории*

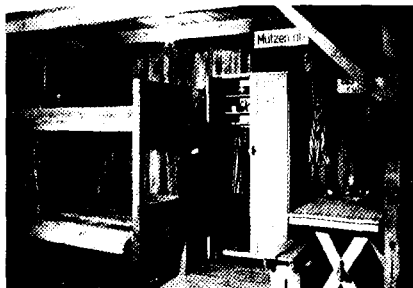


*Гостиная семьи среднего
достатка (около 1900 г.)*

робную информацию. На протяжении всего осмотра посетитель видит реалистически оформленные интерьеры, спектр которых широк: здесь и полностью реконструированная тесная комната, она же кухня, — жилище рабочей семьи; и более комфортабельная гостиная семьи среднего достатка (оба интерьера датируются примерно 1900 г.); и внутренность барака в нацистском концлагере. Стиль экспозиции прост и в 1980-е гг. уже кажется слегка устаревшим, хотя в год открытия музея он был почти новаторским. Смысл ее вполне ясен: по мере развития немецкого капитализма в XIX в. разрыв между жизнью рабочих и жизнью их эксплуататоров все увеличивался. Богатые неуклонно богатели, бедные — беднели, что с неизбежностью приводило к социальным взрывам и бедствиям, таким как революции 1848 г., Первая мировая война, революция в России, великая депрессия 1930-х гг., возвышение Гитлера и национал-социалистов, Вторая мировая война. По сторонам от этих главных потоков людских лишений и смертоубийства жизнь так или иначе шла, и немецкий гений ухитрялся цвести, хотя, конечно, не с тем размахом, какой был бы возможен, если бы в стране установился социалистический строй.

Разумеется, это все пропаганда; но где, спрашивается, западные исторические музеи, предлагающие другой, но столь же простой и вытнанный взгляд на историю в сочетании с таким же уровнем подачи материала? Музей немецкой истории предназначен не для интеллектуалов и специалистов, а для рядовых людей, и он хорошо справляется со своей задачей в отношении периода до 1945 г. Что касается последующих лет, тут музей словно бы выдохся; о послевоенных годах он рассказывал посредством серии временных выставок, лишь немногие из которых дотягивали по уровню до главной экспозиции. В рамках социалистического мира влияние Музея немецкой истории, несомненно, было значительным. Его посещали, о нем писали, и его, что неудивительно, много хвалили, называя образцом народного исторического музея. На Западе, где этот музей тоже широко обсуждался, его значение и влияние были несколько иными: он подкреплял точку зрения тех, кто

*Внутренность барака
в концлагере.
Отдел «1933—1945 гг.»
Музея немецкой истории
в Восточном Берлине*





Макет еврейского квартала
в Люблине (Музей еврейской
диаспоры, Тель-Авив).
Плакат извещает о запрете
учения Шаббата Цви

считает, что сохранения и демонстрации экспонатов недостаточно, что самое важное из достоинств музея — способность изложить некую повесть.

Нигде эту точку зрения не отстаивали с такой страстностью и не проводили в жизнь с таким блеском, как в Бет ха-тфуцот — Музее еврейской диаспоры в Тель-Авиве, одном из виднейших музеев XX в. Ему повезло с самого начала, поскольку его первым директором был назначен Исая Вейнберг, благодаря которому ранее Национальный театр Израиля, начав с нуля, достиг вершин успеха. Вейнберг постоянно подчеркивал, что его главный дар состоит не в сбережении памятников, а в выражении некой идеи, и обусловил свое согласие стать создателем и первым директором музея принятием именно такого подхода. Он поставил перед музеем двойную задачу — ярко отобразить основы иудаизма и рассказать о рассеянии еврейского народа по всему миру. Предполагалось, что его посетителями будут главным образом евреи, нуждающиеся в укреплении веры и моральной поддержке, и неевреи, не знающие об иудаизме почти ничего и, вполне вероятно, представляющие себе еврейскую историю в сильно искаженном свете.

Первым делом Вейнберг постарался определить, используя помощь лучших специалистов, в чем состоит повесть, которую музею надлежит излагать. Затем он должен был найти для этой повести наиболее впечатляющие, наиболее яркие выразительные средства. Если можно было приобрести оригинальный объект, он его приобретал. Если нет, что случалось очень часто, он заказывал высококачественную копию или макет. Нельзя было рассчитывать, к примеру, что французы разрешат вывезти в Тель-Авив знаменитые фигуры христианина и еврея, расположенные на западной стене собора в Страсбурге; но Вейнбергу нужны были эти фигуры, и он выставил в музее копии. Он заказал макет Соломонова храма, разрушенного римлянами, и макет был выполнен в соответствии с надежнейшими историческими и археологическими данными. Вейнбергу часто предлагали для музея объекты из самых разных стран мира. Если они способствовали повествованию, он их брал; если нет, что случалось гораздо чаще, — отказывался. «У нас, — не уставал он повторять, — не обычный музей, а музей, излагающий повесть».

Создание музея стоило немалых денег, и результат, по всеобщему мнению, получился великолепный. Некоторые штрихи особенно памяты: что-то наподобие планетария, показывающего ход еврейской истории; стена с портретами и биографиями евреев, ставших выдающимися деятелями в тех странах, где они жили (многие посетители вслух признавались, что раньше не знали о еврейском происхождении той или иной знаменитости); кабинки с компьютерными терминалами, где можно запросить подробные сведения на конкретную тему с тем, чтобы при выходе из музея получить их в распечатанном виде на любом языке по своему выбору.

Детище Вейнберга дало музейному миру хорошую встряску, после которой он еще до конца не оправился. От музея в Варшаве, преисполненного решимости изложить посетителю связную повесть, еще можно было отмахнуться — или, скорее, его можно было не заметить вовсе, поскольку Варшаву мало кто посещал; зародившуюся там ересь можно было списать на то, что музей находится в социалистической стране. Но Тель-Авив — дело другое. Случившееся здесь невозможно обойти молчанием, поскольку Израиль имеет очень тесные связи с Соединенными Штатами и Европой. Израиль держался «мейнстрима», «генеральной линии», — во всяком случае, известно было, что музеи там хорошие. Повесть — это, однако, только часть проблемы. Вейнберг совершил еще два очень тяжких проступка. Мало того, что он без стыда, но еще и гордо, уверенно использовал в музее копии и макеты; кроме того, будучи директором музея мирового значения, он повернулся спиной к двум обязанностям, считавшимся священными, — сбору и сохранению объектов. Людей подвергали остракизму и за куда меньшие прегрешения.

Глава VII

ИСТОРИЯ НА МЕСТЕ ЕЕ ДЕЙСТВИЯ

Музей «Дореволюционный Уильямсберг»*,
Уильямсберг:

«Купить и отреставрировать целый город»

Музей «Ущелье Айронбридж», Телфорд:

«Демонстрация совокупности исторических мест в рамках единого менеджмента»

Музей человека и промышленности,
Ле-Крёзо:

«Любой объект на данной территории по сути является составной частью музея»

Музей «Васа», Стокгольм:

«Свидетельство глупости, совершенной в XVII в.»

В 1982 г. Международный совет музеев выпустил отчет под названием «Археологические сайт-музеи». Учитывая любовь французов к точной, юридически выверенной терминологии, нельзя не отметить некоторую странность названия, поскольку фактически отчет посвящен сайт-музеям вообще, а не только археологическим. Он начинается с определения. «Сайт-музей,— говорится в нем,— это музей, разработанный и учрежденный с целью защиты природного или культурного достояния, движимого и недвижимого, на его исконном месте, то есть там, где это достояние было создано или обнаружено». Затем отчет выделяет четыре типа сайт-музеев.

Первый тип — «экологический». Это означает «музей, существующий в природной среде, которая, насколько можно судить, не подвергалась изменениям, связанным с вмешательством человека». Примером такого музея назван Йосемитский национальный парк в Калифорнии.

Далее идет «этнографический сайт-музей», то есть «музей, расположенный на месте нынешнего или бывшего обитания людей и иллюстрирующий обычаи, образ жизни и традиции данного человеческого сообщества». Авторы отчета включают в эту категорию «Айронбридж», предварительно с некоторым педантизмом заявив, что термин «индустриальная археология» — это продукт англосаксонского эксцентризма и что правильнее говорить: «индустриальное наследие» («patrimoine industriel»).

* Под термином «дореволюционный» здесь имеется в виду период до объявления независимости США в 1776 г.

Музеи третьего типа названы «историческими», что означает «музеи, находящиеся там, где в прошлом имело место событие, важное для истории данного сообщества». Примерами служат поля сражений, крепости, общественные здания и дома великих людей.

И, наконец, категория «археологических сайт-музеев» ограничена «музеями, устроенными на местах раскопок».

Широта данного Международным советом музеев (МСМ) определения позволяет с полным правом называть сайт-музеями весьма и весьма многие из нынешних музеев мира. Пятьдесят лет назад положение, безусловно, было иным. Перечислим ряд сайт-музеев Великобритании, которая в этом отношении вполне типична, просто чтобы проиллюстрировать их тематический спектр. Дом Мильтона в Чалфонт-Сент-Джэйлсе. «Дом революции» в Олд-Уиттингтоне близ Честерфилда — старинная гостиница, где замышлялась «Славная революция» 1688 г. Музей «Действующая ферма Актон-Скотт» в Черч-Стреттоне. «Трепальня Уэллбрук» в Кукстауне, графство Тирон. Музей народной культуры «Деревня на острове Мэн», Крегниш, остров Мэн. Музей «Северный железнодорожный вокзал» в Дарлингтоне. Дом римской эпохи с росписями в Дувре. Осборн-хаус на острове Уайт. «Бейтманз» в Беруоше — дом Редьярда Киплинга. Музей горного дела «Большая шахта» в Блейнейвоне. Соборная сокровищница в Линкольне. Музей-каменоломня Северного Уэльса в Лланберисе. Музей фарфора «ведждауд» в Барластоне.

Примерно 20% из 2 200 музеев на Британских островах могут считаться сайт-музеями того или иного типа, и доля эта возрастает, во-первых, потому, что затраты на такие музеи обычно невелики, во-вторых, потому, что они пользуются популярностью, в-третьих, потому, что в любой стране число исторически значимых мест постоянно растёт. Этот процесс могло бы остановить лишь международное соглашение о том, чтобы не происходило новых важных событий и не появлялось новых выдающихся людей, что, согласиться, нелепо.

Сайт-музеи наделены особой жизнью и особой подлинностью, на какие не могут рассчитывать музеи другого рода. Личные вещи сэра Уинстона Черчилля сильно потеряли бы в привлекательности, будь они выставлены не в Чартуэлле, где он жил, а в каком-нибудь другом месте. Музей Веллингтона в Ватерлоо не воздействовал бы на людей так сильно, располагаясь он не в той самой гостинице, что во время битвы с Наполеоном была командным пунктом герцога. Даже самый беглый обзор мировых тенденций показывает богатейший потенциал того, что я предпочитаю обозначать не сухим и плоским термином «сайт-музей», а словами «музей истории на месте ее действия», которые лучше передают присущий этим учреждениям динамизм. В Японии, к примеру, имеются будоражающие душу мемориальные музеи в Хиросиме и Нагасаки, в Германской Демократической Республике — бараки и крематорий концлагеря Равенсбрюк, в Польше — то, что осталось от концлагерей Майданек и Шалувово. В канадском городе Дрездене сохранен дом, известный под названием «Хижина дяди Тома». В прошлом там жил его предок Джосая Хенсон, которого считают прототипом дяди Тома из романа Гарриет Бичер-Стоу, и в доме-музее выставлены вещи, свидетельствующие о деятель-

ности Хенсона, связанной с помощью беглым неграм-рабам. В США имеется музей в Харперс-Ферри, где был схвачен аболиционист Джон Браун, а также большое число музеев в тех местах, что прославились во время войны Севера и Юга (например, в Геттисберге). В Вашингтоне сохранен как музей театр Форда, где в 1865 г. был убит президент Линкольн. В Аргентине в музей превращен дом Мануэля де Фалья в Альта-Грасия с мебелью, библиотекой и другими экспонатами, связанными с жизнью и творчеством композитора. В Ленинграде можно посетить крейсер «Аврора», захваченный матросами во время Октябрьской революции и давший сигнал к началу штурма Зимнего дворца; из радиорубки крейсера было передано воззвание Ленина, в котором объявлялось об успехе переворота. Привлекательность каждого из этих музеев во многом определяется тем, что данная постройка, данное судно и т. п. неотъемлемо принадлежит истории. Назвать музей, с которого началось создание подобных исторических святынь, невозможно. Уж если вести от чего-либо их происхождение, то, пожалуй, от средневековых европейских мест паломничества, связанных с поклонением святым и мученикам, таким как Иаков Компостельский и Фома Беккет, архиепископ Кентерберийский. Секуляризация паломничества как раз и дала начало традиции посещения исторических мест и домов знаменитых людей, да и вообще туризму в нынешнем понимании. «Туристы, — весьма пронизательно заметил Дональд Хорн, — составляют основную массу современных паломников, и роль священных текстов для них играют путеводители».¹³⁶

Нет большого смысла учреждать религиозные или светские храмы, если они доступны лишь немногим, и не случайно резкий рост числа сайт-музеев совпал с массовой автомобилизацией, которая в разных странах происходила в разное время и с разной быстротой. Первой из переживших ее стран стали Соединенные Штаты, и главным образом по этой причине (другой причиной было богатство) все четыре типа сайт-музеев, выделенные Международным советом музеев, получили в Америке широкое распространение уже в те годы, когда остальной мир еще размышлял об их возможностях. И поскольку Америка стала создавать подобные музеи с такой уверенностью и с таким успехом, то более «отсталым» странам потом было легче, и они могли не бояться, что их респектабельность пострадает. Слово «отсталые» употребляется здесь, конечно, в чисто относительном смысле, хотя в музейной сфере, как и в других отраслях человеческой деятельности, часто оказывается верным расхожее утверждение: то, что Америка делает сегодня, другие страны будут делать лет через пятнадцать-двадцать. В такой же степени справедливо, что Европа обычно изобретает, а Америка доводит ее изобретения до ума и превращает их в источники коммерческого успеха.

Интересно отметить, что в целом американцы прохладно отнеслись к идее «скансенов». «Лишь очень немногие постройки ныне полностью находятся вне своей исторической среды, — писал в 1939 г. Лоуренс Вэйл Коулмен, — и почти все они стоят в одном месте — в искусственно созданной Генри Фордом деревне Гринфилд-Виллидж в Дирборне, штат Мичиган... В Соединенных Штатах налицо такое разнообразие местной среды и строительных материалов, что перевозить постройки нецелесообразно. Американцам, по-видимому, легче посещать исторические здания там, где они расположены. 644 разбросанных по стране исторических дома-музея образуют в совокупности ее „Скансен“».¹³⁷

Сегодня их не 644, а гораздо больше — вероятно, раза в четыре больше. Местная общественность, главным образом в восточных штатах, где особенно много старинных и красивых построек, сделала своеобразным хобби превращение интересных с архитектурной точки зрения зданий в музеи. Однако за последние 30 лет центр внимания заметно сместился от просто старых и приятных для взгляда домов на те, главными достоинствами которых являются связанные с ними исторические ассоциации. Две главные причины этой перемены — требование отдать дань справедливости прошлым достижениям черных граждан Америки и необходимость уделить большее внимание штатам Запада и Среднего Запада, не игравшим важной роли в жизни страны до середины XIX в., но потом сильно повлиявшим на ее развитие.

Не проявив особого энтузиазма в отношении той разновидности музея под открытым небом, которая уже стала в Европе традиционной, американцы очень много сделали для сохранения групп зданий на месте их постройки. Примерами могут служить опорные пункты первопроходцев, такие как форт Саттера в Сакраменто; миссии с прилегающими постройками в Калифорнии, Техасе и Аризоне; поселения пионеров, например раппистов* в Экономи и Амбридже (штат Пенсильвания). Но самое грандиозное собрание домов-музеев как в Америке, так и во всем мире находится в Виргинии, где город Уильямсберг, бывший в XVIII в. столицей штата, ныне восстановлен и воспроизведен целиком, воистину став «сайт-музеем из сайт-музеев». Влияние уильямсбергского проекта в Соединенных Штатах было огромным; он повысил интерес американцев к собственному прошлому, показал способы решения многих технических проблем и доказал финансовую осуществимость столь амбициозного и дорогостоящего предприятия. Пример Уильямсберга брали на вооружение, не всегда признаваясь в этом прямо, во многих местах за пределами Америки.

Для Соединенных Штатов Уильямсберг стал первым примером широкомасштабной консервации зданий. Этот проект был проведен в жизнь единственно возможным в Америке способом — посредством частной филантропии; его осуществление явилось результатом поучительного сотрудничества между его преподавателем Уильямом Арчером Резерфордом Гудвином, автором идеи, и Джоном Д. Рокфеллером-младшим, предоставившим деньги. В начале XX в. Гудвин приехал в чрезвычайно запущенный город Уильямсберг, поскольку его назначили священником в местную Брутонскую приходскую церковь, построенную в 1715 г. В ходе работ по реставрации этой церкви он проникся живой симпатией к Уильямсбергу и вошел во вкус реставрационной деятельности. В книге «Брутонская приходская церковь после восстановительных работ и ее историческое окружение», опубликованной в 1907 г., он назвал Уильямсберг и окружающую его часть Виргинии «колыбелью Республики» и «местом, где родилась наша свобода». Здания города, заявил Гудвин, должны быть сохранены для того, чтобы в них остался «дух давно минувшей поры». Выразив свои мысли в столь решительных выражениях, он покинул Уильямсберг, поскольку получил место пастора в Рочестере, штат Нью-Йорк; там он оставался до 1923 г., когда он вернулся в Уильямсберг на долж-

* Рапписты — религиозная секта в США, основанная в начале XIX в.

ность главы факультета библеистики и религиозного обучения в колледже Вильгельма и Марин. Руководя кампанией колледжа по привлечению средств, Гудвин сумел развить свой недюжинный талант к этой деятельности. В 1924 г. он предложил Эдселу, сыну Генри Форда, купить и отреставрировать Уильямсберг целиком; при этом он выдвинула тот не лишенный оснований аргумент, что именно семья Фордов «внесла основной вклад в разрушение Уильямсберга, интенсивно развивая сеть мощенных дорог, автозаправочных станций, закусочных, рекламных щитов и дорожных знаков, что нанесло серьезный ущерб исторической атмосфере». Форд ответил, что его совестливости недостаточно для того, чтобы выделить требуемую сумму. А вот обращение к Джону Д. Рокфеллеру-младшему принесло успех. Рокфеллер посетил Уильямсберг и ощутил «непреодолимое желание» купить и отреставрировать целый город, чтобы спасти его историческое наследие от «дисгармоничного окружения».

После осторожного начала, когда Рокфеллер поручил провести общее обследование и купить небольшие участки земли и несколько зданий, проект стал постепенно набирать обороты, приближаясь к полномасштабной стадии, включавшей в себя подробные исторические изыскания, набор и подготовку архитекторов (они до той поры проявляли мало интереса к работе с историческими зданиями) и обучение мастеров необходимых специальностей. Была учреждена служба интерпретации для удовлетворения нужд публики, наняты и обучены экскурсоводы, и в 1934 г. Уильямсберг сошел готовым к приему посетителей. Согласно первоначальному плану, необходимо было снести 300 современных построек, тщательно отреставрировать более 60 уцелевших старинных зданий и возвести точные копии 70 разрушенных, включая Капитолий дореволюционной постройки, здание суда, резиденцию губернатора и тюрьму. В 1938 г. Рокфеллер распорядился о продолжении строительных работ, отчасти с той целью, чтобы обеспечить занятость молодых архитекторов Виргинии в период длительного экономического спада, когда найти работу было нелегко. Мимоходом отметим, что одной из главных причин значительной



*Костюмированные
служительницы города-
музея «Дореволюционный
Уильямсберг» в «магазине
дамских шляпок»*

Костюмированные
демонстраторы
в «кузнице»
города-музея
«Дореволюционный
Уильямсберг»



активизации деятельности по сохранению памятников в США в середине 1930-х гг. было решение федерального правительства выделить деньги на эти цели в порядке поддержки квалифицированных специалистов, оказавшихся без работы.

Консервация и новое строительство были прерваны Второй мировой войной и возобновились в 1945 г., вскоре после ее окончания, к настоящему времени работы практически завершены. Ныне мы можем оглянуться на прошедшие 60 лет и попытаться оценить сделанное за это время. Без преувеличения можно сказать, что в Соединенных Штатах появление Уильямсберга произвело эффект, близкий к культурной революции: рядовым людям была предоставлена возможность получить достоверное представление о жизни их прадедов в XVIII в. Страстное стремление разработчиков города-музея к подлинности воссоздаваемого было, безусловно, сопряжено с некоторыми опасностями: так можно было иной раз и

перейти за грань желаемого. Осенью 1938 г. выдающийся архитектор Фрэнк Ллойд Райт, выступая в колледже Вильгельма и Марии, поздравил организаторов реставрации Уильямсберга с тем, что они сумели показать, «как убога была жизнь в дореволюционный период»; фактически это означает, что не было сделано попыток романтизировать эту жизнь. Пятью годами раньше Г. Брок посетовал на то, что Уильямсберг слишком опрятен и уютен, что там почти не чувствуется «грубость» жизни в XVIII в. Что в точности он имел в виду — не вполне ясно; возможно, он подразумевал отсутствие в восстановленном городе нехороших запахов и неприятных зрелищ, а также признаков, указывающих на экономику рабского труда, на которой зиждилось благосостояние дореволюционного Уильямсберга.

Отдел интерпретации города-музея полностью сознает наличие подобных проблем. Здесь понимают, что каждое поколение будет задавать Уильямсбергу свои вопросы и что он должен быть готов на них отвечать. «Нам не следует забывать, что история включает в себя обездоленных и недовольных, — заявляет отдел. — Мы должны стремиться к установлению и показу подлинной и широкой картины прошлого, имеющей значение для всех людей независимо от того, согласны ли они с существовавшими до сих пор порядками. Мы должны приложить особые усилия к тому, чтобы более ясно показать вклад в развитие Уильямсберга его чернокожих жителей, составлявших примерно половину населения города и исполнявших большую часть тяжелой работы. По мере того как наши исследователи выявляют новые черты негритянской жизни, служба интерпретации должна находить способы сообщать о них всем нашим посетителям независимо от цвета их кожи»¹³⁸. Среди музеев какого угодно профиля лишь очень немногие высказывали подобные взгляды столь четко и бескомпромиссно. В большинстве своем они побоялись бы это сделать. Важно помнить, однако, что «Дореволюционный Уильямсберг», зависящий, как и любой другой музей, от платы за вход и доходов от дополнительных услуг, должен либо нравиться публике, либо исчезнуть. Он должен постоянно следить за настроениями на рынке. Чем больше посетителей будет им довольно, тем лучше у него будут идти дела.

Но забота об интерпретации — лишь одно из достоинств «Дореволюционного Уильямсберга». Город-музей позволил сотням ремесленников и специалистов достичь подлинных вершин мастерства и тем самым создал на пользу стране отряд квалифицированных работников, которого иначе не было бы. Здесь совершенно немало открытий по использованию материалов, инструментов и технических процессов, применявшихся в прошлом. Уильямсберг, как никакое другое учреждение, способствовал возникновению нового типа археолога, чья специализация получила название исторической археологии, поскольку он работает с памятниками, относящимися к историческому периоду. Уильямсберг убедил ученых в том, что здания могут служить полноценными историческими свидетельствами, и это было одной из труднейших задач, решенных музеем. Работа специалистов в самом городе, а также доклады на конференциях, фильмы и публикации подали пример тем, кто стремится восстанавливать и сохранять строения в других местах. Уильямсберг показал всему миру, как важно реставрировать участок в целом согласно общему плану, не ограничиваясь разрозненными работами здесь и там. В Уильямсберге нащупывались пути передачи не только информации о прошлом, но и самой атмосферы

прошлого. Создавая красивые, хотя и, безусловно, недешевые, копии предметов мебели XVIII в. и различных вещей, местные мастера дали возможность многим людям, по существу, увезти с собой частичку «Дореволюционного Уильямсберга» и радоваться его присутствию у себя дома или на службе. И очень важно, что на специализированных конференциях для музейных работников из разных стран Уильямсберг делался своим уникальным опытом в том, что здесь называют «историческим менеджментом».

«Дореволюционный Уильямсберг» был и остается мощным источником плодотворного влияния, хотя люди со свойственной им неблагодарностью слишком легко забывают, как обстояли дела до совершенного кем-то переворота. С другой стороны, нет нужды преувеличивать достижения Уильямсберга, делая вид, что до него не было никаких новшеств. Не здесь укротили огонь и изобрели колесо, и до того, чтобы наряжать служителей в исторические костюмы, додумались раньше. Идея «живого музея» уходит корнями далеко в XIX в.; во всяком случае, она уже существовала в 1876 г., когда посетители выставки в Филадельфии, посвященной столетию образования США, могли видеть ряд интересных «живых картин», посвященных народной жизни. Артур Хаселиус — предприимчивый пропагандист новых идей, старавшийся проложить путь к сердцам американцев, — создал шесть из них, представляя тем самым обычаи и одежду шведских крестьян. Это были сцены охоты на лосей, сватовства, крещения, жизни лопарей, чтения Библии и смерти девочки.

Один из разделов американской экспозиции также был посвящен народной жизни; это были контрастировавшие друг с другом «жилище фермера из Новой Англии» и «современная кухня». В полуофициальном издании «Иллюстрированная история выставки, посвященной столетию США» описано и то, и другое. «Жилище фермера из Новой Англии, — говорится там, — это незатейливый одноэтажный бревенчатый дом, построенный и отделанный в стиле новоанглийских ферм, существовавших столетие назад. В нем имеются общая комната, кухня и спальня; вся обстановка подлинная и состоит из вещей, принесенных в дар жителями Новой Англии». «Все в этом доме, — читаем далее, — несло на себе явственный отпечаток старины, и посетитель мог видеть в нем точное подобие жилищ своих предков — ополченцев-минитменов времен революции, быстро и отважно покинувших свои дома, когда весть о сражении при Лексингтоне призвала их к оружию. Посетителей встречали здесь только женщины-служительницы, одетые в своеобразные костюмы их прабабушек; они вели гостей выставки по всем помещениям дома и разъясняли им происхождение и назначение того, что в нем находилось»¹³⁹.

Посетители получали возможность сопоставить фермерский дом с современной кухней, «содержавшей все новшества нынешней эпохи и демонстрировавшей прогресс, который произошел за сто лет в области домашнего хозяйства»¹⁴⁰.

Костюмированных служителей также использовал в начале XX в. Джордж Фрэнсис Дау — историк и антиквар из Новой Англии, который в 1907 г. оформил три комнаты в стиле определенных эпох в Институте округа Эссекс в Сейлеме, а чуть позже, в 1909 г., учредил на прилегающем к Институту участке земли первый в

Америке музеев под открытым небом. Он купил и перевез на территорию музея старейший в Сейлеме дом Джона Уорда, построенный в 1685 г., и оставил его так, чтобы дать «точную картину домашней жизни в Сейлеме в XVII в.»¹⁴¹. Дау стремился к максимальной достоверности; «в тех случаях, — отмечал он, — когда подлинную мебель или утварь того времени приобрести не удавалось, изготовлялись копии. Результат, по общему мнению, получился чрезвычайно удовлетворительный, передающий атмосферу обжитых помещений»¹⁴². Год спустя Дау смог рассказать о том, какое впечатление плоды его усилий произвели на публику. «Эксперимент, в ходе которого посетителей „старого дома“ сопровождали мисс Саймондс и две ее помощницы, одетые в домотканые платья в духе того времени, оказался весьма и весьма удачным, поскольку человеческие фигуры в соответствующих времени нарядах намного усиливают воздействие восстановленного интерьера. Один господин из Нью-Йорка, владеющий загородным домом в Виргинии, недавно нарядил своих служанок в костюмы, в точности повторяющие костюмы XVII в., какие носили тогда служанки в течение летнего сезона. Старый дом с костюмированными служительницами был снят для кинематографа, и теперь его смогут увидеть многие в отдаленных городах»¹⁴³.

Еще одним любителем старинных костюмов и вообще всего старинного был Генри Форд. В 1926 г. он выделил огромные деньги на реставрацию придорожной гостиницы в Саут-Садбери, штат Массачусетс, воспетой Генри Уодсвортом Лонгфелло, и, как только работы были окончены, устроил там танцевальный вечер, попросив всех гостей нарядиться в костюмы дореволюционной эпохи. Позднее он отреставрировал и другую гостиницу — Ботсфорд-инн близ Детройта, где часто танцевал в молодости. Позже он устраивал в ней вечера старинной музыки и танцев. А в 1928 г., начав сооружение Гринфилд-Виллидж — своего «карманного издания Америки», он заявил, что стремится воссоздать «американскую жизнь, какой она была» и «продемонстрировать с общеобразовательными целями развитие американского искусства, науки, обычаев и общественных институтов, воспроизводя или разыгрывая в лицах условия и обстоятельства этого развития в манере, рассчитанной на воссоздание максимально достоверных, реалистических картин»¹⁴⁴.

Однако Генри Форд, несмотря на все его миллионные вложения в Гринфилд-Виллидж, не добился там ничего такого, что по влиянию могло бы приблизиться к «Дореволюционному Уильямсбергу», применившему чрезвычайно популярный в Америке прием «разыгрывания в лицах», причем в таком масштабе, что другим волей-неволей пришлось учитывать опыт города-музея. Он довел до высокой степени эффективности использование костюмированных служителей и исторически точных демонстраций ремесленного мастерства, что очень сильно повлияло на американские музеи, развивавшиеся одновременно с ним, — на китобойный порт Мистик в штате Коннектикут, на музей «Плимутская колония», на музей «Деревня Олд-Стербридж» и на «Фермерское поселение» в Куперстауне, штат Нью-Йорк. Сотрудники, демонстрирующие старые ремесла, и костюмированных экскурсоводов нередко можно видеть также на «Фермах живой истории», каких сейчас много в Северной Америке. Однако эта частная особенность «Дореволюционного Уильямсберга» не оказала, по-видимому, большого влияния на Европу, где посетители музеев пока что ощущают некоторую неловкость в присутствии одетых по-старинному служителей и демонстраторов.

Подобные методы, приближающие нас к верному пониманию истории, порой используются и в Европе, но, насколько можно судить, музейное руководство не принимает их всерьез. Музей «Ущелье Айронбридж» в Англии, ставший первым крупным индустриальным сайт-музеем, не прибегает к подобным стимуляторам, полагая, что памятники как таковые, если хорошо их представить, достаточно впечатляющи и интересны, чтобы привлекать посетителей в должных количествах.

Ущелье Айронбридж называли колыбелью промышленной революции, и доля преувеличения здесь невелика. Если быть точным, речь идет о полосе в три мили длиной и менее чем в одну милю шириной по обоим склонам глубокого лесистого ущелья, где протекает река Северн, впадающая в море у города Бристоля. В XVIII в. Северн был важнейшей промышленной артерией Британии. В северной части ущелья находится знаменитый металлургический поселок Коулбрукдейл, где в 1709 г. Абрахам Дарби первым начал использовать кокс для выплавки чугуна; и поскольку промышленная революция не могла бы осуществиться в полном объеме без достаточных поставок дешевого железа, можно сказать, что она началась в Коулбрукдейле. В XVIII и XIX вв. на обоих берегах реки работали металлургические заводы, угольные шахты и фабрики, и необходим был мост, чтобы связать весь промышленный комплекс воедино. Заводчики Дарби, чья вера в возможности железа была безгранична, решили сделать мост из этого материала; открывшийся для проезда в 1779 г., он и по сей день соединяет два берега реки. Он считается первым железным мостом в мире, и повсеместно историки промышленности и археологи называют его просто «Айронбридж», то есть «Железный мост».

В том районе, где ныне развернул свою деятельность музейный трест «Ущелье Айронбридж», промышленной выплавкой железа уже не занимаются, и пересекать Северн по Железному мосту могут только пешеходы. Населенный пункт Айронбридж представляет собой обычное скопление магазинов, банков, пабов, ресторанов и жилых зданий, какое ожидаешь увидеть в городке, расположенном в приятной местности и в немалой степени связанном с туристическим бизнесом. В отличие от «Дореволюционного Уильямсберга», трест не владеет всей недвижимостью на той территории, где он действует, однако он оказывает определенное влияние на застройку через местные органы власти, выдающие разрешения на строительство, поскольку в данном районе является основным налогоплательщиком и работодателем. В собственности треста и под его прямым контролем находятся как промышленные сооружения, так и жилые дома. Сюда относятся: доменная печь Абрахама Дарби, откопанная и отреставрированная в конце 1950-х гг. тогдашними владельцами участка фирмой «Эллайд айронфаундерз», а ныне защищенная специально построенным зданием; Большой склад (1838 г.), где сейчас располагаются Музей железа, повествующий о клане Дарби и жителях Коулбрукдейла, а также главный сувенирный магазин всего музейного треста; квакерское кладбище (Дарби были квакерами); Плотицкая улица (1783 г.) с домами, построенными семейством Дарби для своих работников, а теперь «восстановленными», чтобы показать условия жизни рабочих семей долины; Роузхилл-хаус — в прошлом семейный особняк заводчиков-железодельцев Дарби, отреставрированный и обставленный с использованием ряда подлинных предметов, находившихся в доме изначально; четыре строения на деревянных каркасах (1636 г.), в одном из которых ныне, как

когда-то, помещается действующая кузница, а в других живут музейные сотрудники, их добровольные помощники и студенты-исследователи.

Студенты работают главным образом в Центре индустриальной археологии; его учебные и исследовательские помещения, а также библиотека располагаются в здании XIX в., в прошлом принадлежавшем преемникам Дарби — фирме «Эл-лайд айронфаундерс», которая свернула свою деятельность в этом районе. В том же помещении находится «элтоновская коллекция» книг, картин, эстампов и прочих материалов, имеющих отношение к промышленной революции.

Двигаясь вдоль ущелья на юго-запад, мы вначале видим сам Железный мост, опоры которого недавно были укреплены и отреставрированы с помощью средств из государственной казны (в бывшем домике смотрителя моста находится интерпретационный центр); затем мы подходим к развалинам доменной печи Бедлам (1757 г.) — единственной из всех созданных во времена великого подъема шропширского железнорудного дела, от которой хоть что-то сохранилось. Поблизости находится Коулпортский фарфоровый завод, закрывшийся в 1926 г. Ныне он восстановлен, как и примыкающая к нему часть Шропширского канала, и превращен в музей, рассказывающий о людях, которые на протяжении 150 лет владели заводом и работали на нем, о его продукции. В реконструированных мастерских посетителям демонстрируется техника фарфорового производства.

«Блисте-Хилл» — отдельный крупный музей, входящий в состав «Айронбриджа», — находится на лесистом склоне холма, возвышающегося над Коулпортом. Здесь имеются разнообразные памятники промышленной деятельности XVIII и XIX вв., которые были раскопаны, сведены вместе и отреставрированы. В их число входят три доменные печи начала XIX в. с помещениями для воздухоудовок, угольная шахта и верхняя секция Шропширского канала с наклонным участком, который вел от него к Коулпорту. Вокруг и среди этих объектов, находящихся на своих исконных местах, расположен большой и постоянно растущий индустриальный музей под открытым небом, содержащий постройки, которые были доставлены из других мест. Среди них — лесопилка, литейная и железнорудный цех, где демонстрируется выплавка малоуглеродистого железа традиционным методом пудлингования (в Британии этого нигде больше нельзя увидеть).

Музейный трест «Ущелье Айронбридж» был создан в 1968 г. как компания с ограниченной ответственностью, зарегистрированная в качестве благотворительной организации. Трестом руководит исполнительный совет в составе пятнадцати человек, двое из членов которого выдвигаются советами графства и округа, а также советом по развитию города-спутника Телфорда, куда входит Айронбридж. Финансы поступают из ряда источников и в разнообразных формах (пожертвования производственных и торговых фирм, гранты от местных властей и центрального правительства, помощь университетов в плане учебной деятельности и, конечно же, доходы от посетителей).

Как и при создании «Дореволуционного Уильямсберга», для проведения в жизнь столь грандиозного замысла нужен был человек, щедро наделенный воображением, оптимизмом и целеустремленностью. В Уильямсберге это был Резерфорд Гудвин,



«Большой склад» в Коулбрукдейле, где ныне располагается Музей железа

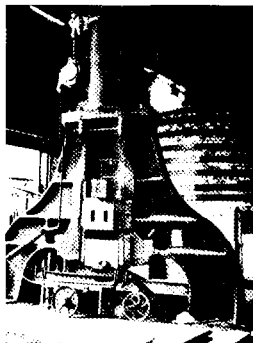
в Айронбридже — Нил Коссонс. Он приехал в Айронбридж в 1971 г., когда практически ничего еще не происходило, и уехал в 1983 г., когда основная часть работы уже была сделана и музей добился международного признания. Главную свою задачу Коссонс видел в том, чтобы «сделать объекты, реставрируемые на месте, более реалистическими с точки зрения посетителя»¹⁴⁵. Иными словами, музей должен был стать достаточно привлекательным, чтобы склонить множество людей к поездке в Айронбридж. Приехавшим необходимо было дать почувствовать, что деньги потрачены не зря. Сколь бы ни были важны и великолепны имеющиеся у треста исторические памятники, без умелой рекламы и интерпретации, а также без удовлетворительного состояния всего того, что обычно называется средствами обслуживания, то есть без хороших автомобильных стоянок, туалетов, кафе и ресторанов, без приветливого, готового помочь персонала, музей мало кто посещал бы, а посетившие не приехали бы вторично и не рекомендовали бы музей своим знакомым. Иначе говоря, «Айронбридж» должен был рассматривать себя не просто как деловое предприятие, а как деловое предприятие с высоким уровнем менеджмента.

В начале 1970-х гг. подобные представления казались европейцам странными (в Америке дело обстояло несколько иначе). Слово «менеджмент» редко использовалось применительно к музеям; такие термины, как «эффективность», «возмещение затрат» и «рентабельность», также не были в ходу. «Айронбридж», судя по всему, сделал больше, чем любой другой музей Старого Света, за исключением, пожалуй, «Бимиша», для того, чтобы понятие музейного менеджмента приобрело респектабельность и чтобы работа в музее больше не рассматривалась как деятельность, защищенная от всех невзгод рынка. Многие музеи в Британии — так называемые «независимые музеи» — находятся в таком же положении, что и «Айронбридж», в том смысле, что, если их будет посещать мало людей, они обанкротятся; однако у «Айронбриджа» была еще одна причина для того, чтобы всячески заботиться об уровне менеджмента и жесткости финансового контроля. Памятники, составившие этот музей, так многочисленны и образуют такой сложный, разбросанный комплекс, что любительство было бы равносильно катастрофе.

Коссонс сам в очень четких выражениях объяснил свою задачу и свой подход. «Идея единого органа, управляющего всеми историческими памятниками Ущеля, — пишет он, — поставила перед теми, кто участвовал в айронбриджском проекте, трудную задачу и стала для них источником воодушевления. Впервые организация узкого назначения и к тому же не имеющая статуса корпорации, учрежденной актом парламента, получила возможность планирования, координации и управления в рамках работ по консервации и интерпретации в географически едином районе, отчаянно нуждающемся в заботе и внимании. Проект создания этой организации, задуманной именно как музей, что было и правильно, и существенно, никоим образом не удовлетворял всем требованиям, представляемым идеологией „национального парка“, однако он был практичен и благодаря льготам, на которые давал право статус независимой благотворительной организации, он был осуществим»¹⁴⁶.

Проект был осуществим и осуществлен, но сам факт его успеха рождает определенную тревогу по поводу будущего других музейных учреждений, сходных с «Айронбриджем» по крайней мере внешне. Возникает парадокс: чем крупней подобный музей, тем он более защищен и в то же время более уязвим. Защищен, поскольку предлагает посетителям очень широкий спектр услуг; уязвим, поскольку для покрытия издержек необходим существенный доход. Для Британского музея уменьшение количества посещений в год на 10% не повлечет отрицательных последствий — там, возможно, будут этому только рады, — потому что он финансируется государством; однако для «Айронбриджа» это было бы очень серьезно. Если бы «Айронбридж» состоял только из двух ярчайших экспонатов — домены Абрахама Дарби и Железного моста, музей, по-видимому, мог бы обходиться лишь двумя-тремя сотрудниками и его годовые издержки были бы чрезвычайно малы. Но поскольку было принято решение о расширении предприятия, музей неизбежно должен был испытать на себе все выгоды и невыгоды, связанные с крупными размерами. В Британии сейчас немало сайт-музеев, посвященных тем или иным сторонам истории индустрии и индустриальной археологии. Все они, вероятно, испытывают постоянное беспокойство, спрашивая себя, достаточно ли они велики или малы для того, чтобы выжить.

Восстановленный паровой молот
в железякалательном цехе
музея «Блнстс-Хлл»



Одна из важных сторон проблемы состоит в том, что «Айронбридж» и, по-своему, «Бимиш» подняли уровень ожиданий публики, посещающей музеев. Оба эти музея предлагают людям столь многое, что все прочие музеи невольно задаются вопросом, не слишком ли они малы, чтобы иметь хоть какую-то нишу на рынке. В музейном мире, как и везде, качество стоит денег, и как выдерживать конкуренцию, если твои финансовые возможности крайне ограничены? О гигантских сайт-музеев, какими являются «Уильямсберг» и «Айронбридж», с полным правом можно сказать, что они колоссально повысили стандарты в отношении организации, консервации и интерпретации, предоставляя другим образцы для подражания. Они также дали возможность миллионам приезжих посетителей взглянуть на прошлое по-новому, демонстрируя им свидетельства повседневной жизни людей, во многом подобных им самим. Слово «приезжих» здесь имеет важное значение. Лишь очень немногие из посетителей музеев народной культуры (будь то музеи под открытым небом или традиционного типа) живут поблизости. Увиденное очень часто приносит людям большое удовольствие и сильно расширяет их кругозор, но живут они не там, где расположен музей.

Французы, разработавшие концепцию «экологического музея», подошли к делу несколько иначе. Первые такие музеи были созданы в 1960-е гг. в чисто сельских районах, и целью их было представить традиционную культуру в естественной среде, позволявшей ей цвести и развиваться. В 1970-е гг. возникли новые музеи подобного рода. В разных районах их черты были неодинаковыми, но в основе подход был единым, и мы проиллюстрируем его двумя примерами.

Экологический музей Маркез был создан в Гасконских Ландах в рамках регионального природного парка. Из центральной части Ланд на его территорию были

перевезены характерные сельские постройки с деревянными каркасами, домашняя утварь, инструменты и сельскохозяйственные орудия, использовавшиеся крестьянами, а также домашний скот. Вот, объясняли посетителям, как до недавнего времени жили в этих местах те, чьи потомки живут здесь сегодня.

Постройки были размещены на довольно обширной территории, чтобы казалось: они стояли тут с самого начала. Помимо них, здесь имеется «музей окружающей среды», чья задача — «показать изменения в окружающей среде, произведенные человеком, и отобразить с экологической точки зрения взаимосвязь растительного, животного и неорганического мира»¹⁴⁷.

Создатели музея стремились сделать его интересным и полезным, в особенности для тех, кто живет поблизости. Несколько иной подход наблюдается в музее Камарг, расположенном в региональном природном парке Камарг близ Арля. Музей существует за счет пожертвованного фонда. Территория парка Камарг мало населена; постоянно здесь проживает лишь около 8 500 человек, хотя летом сюда в большом количестве приезжают туристы. Назначение музея — способствовать взаимопониманию между туристами и местными жителями. Жан-Клод Дюкло, осуществляющий административное руководство музеем, определил его цели следующим образом: «Наша задача — суметь передать все, что составляет оригинальность и богатство природного и культурного наследия Камарга, подчеркивая необходимость защиты и сохранения этого наследия; очень важно при этом, чтобы информацию подобного рода сообщали сами местные жители, активно общаясь и друг с другом, и с администрацией музея, и с гостями Камарга»¹⁴⁸.

Обращает на себя внимание слово «гостями». Туристов здесь рассматривают как людей, приглашенных жителями Камарга в гости, и по этой причине те, кто живет в данной местности, должны активно участвовать в снабжении музея материалом и идеями. Музей Камарг — это их музей. Призванные таким образом к прямому сотрудничеству и с самого начала включенные в деятельность музея, местные жители получили возможность глубже понять свои традиции и среду, в которой они обитают. Им была отведена роль участников, а не наблюдателей.

В Камарге уже существовало на удивление много музеев, и новый музей должен был дополнить их, предлагая такие сведения и такое их понимание, каких нельзя было найти в других местах. Общая схема музея хорошо продумана. Информационный центр имени Жиме находится в Сент-Мари-де-ла-Мер, главном туристическом центре Камарга, и цель его — «информировать туристов о ресурсах местной среды, обращая внимание на уязвимость этих ресурсов... и сообщать им о других местах, где они могут получить более подробные сведения о природе и культурной жизни Камарга»¹⁴⁹. «Парковая сторожка» в Ма-дю-Пон-де-Русти — это соединительное звено между парком и местными жителями. Здесь проходят собрания, организуемые музейным фондом или местными ассоциациями; здесь жители получают разнообразную информацию о том, что происходит вокруг.

Музей Камарг создан с тем расчетом, чтобы поощрять обмен идеями между посетителями и жителями Камарга на основе того, что его организаторы называют «системой с двойным входом». Весь массив его экспонатов, размещенный в по-

стройках старинной овцеводческой фермы, разбит на три части. Первая представляет этот район таким, каким он был до 1850 г.; вторая посвящена Камаргу в 1850 г., когда, перед наступлением индустриальной эпохи, он достиг вершины процветания; третья — это Камарг сегодня и каким он может стать завтра. Каждая часть экспозиции побуждает посетителя провести сравнение с остальными двумя и характеризуется тем, что французы с долей высокопарности называют «междисциплинарным синтезом». Жизнь Камарга рассматривается здесь со всех сторон: с точки зрения геологии, экологии природы и человека, истории, археологии, этнологии, социологии, языкознания и землепользования. Немалая часть выставленного материала подарена местными жителями, и это связывает их с музеем, увеличивает их интерес к нему.

Кроме того, неподалеку имеются два сравнительно старых музея более традиционного типа. Музей Арлатан в Арле был основан в 1896 г. Фредериком Мистралем — поэтом и патриотом здешних мест. Музей располагает ценными коллекциями, рассказывающими о народном творчестве и традициях Прованса. Музей Баронелли в Сент-Мари-де-ла-Мер создан муниципалитетом и включает в себя ряд диорам, иллюстрирующих природу Камарга, и коллекцию, посвященную деятельности маркиза де Баронелли — активного защитника местного уклада жизни и традиций.

Все двадцать семь французских экологических музеев, взятые вместе, представляют собой поваторское начинание и могут считаться одним из важнейших музеелогических достижений за последние пятьдесят лет. Их объединяет настойчивое желание вовлечь местных жителей в проектирование музея и его работу, а также целостный взгляд на ресурсы региона без резкого разграничения между результатами человеческой деятельности и природной средой, а также между прошлым, настоящим и будущим. Они основаны на убежденности в том, что понимание прошлого помогает справляться с проблемами настоящего и уверенно смотреть в будущее.

Экологическим музеем, оказавшим наибольшее влияние в международном масштабе и наиболее полно использовавшим «систему с двойным входом», безусловно, стал Музей человека и промышленности в Ле-Крёзо в Центральной Франции. С конца XVIII в. район Ле-Крёзо был одним из важнейших промышленных районов Франции. Его процветание было связано с производством оружия и локомотивов, организованным весьма удачливыми предпринимателями Шнейдерами — семейством промышленников, происходившим из Восточной Франции. После Второй мировой войны влияние Шнейдеров упало вследствие их сотрудничества с немецкими оккупантами, и индустриальная империя рухнула, оставив Ле-Крёзо в тяжелом положении. Первоочередной задачей местных властей и центрального правительства в отношении Ле-Крёзо было, конечно, создание новых рабочих мест, однако необходимо было также поднять упавший моральный дух местного населения, и в связи с этим у ряда влиятельных лиц, в том числе у тогдашнего генерального секретаря Международного совета музеев Юга де Варен-Боана и его предшественника Жоржа-Анри Ривьера, возникла смелая творческая идея — устроить в Ле-Крёзо экологический музей особого рода, Музей

человека и промышленности, способный стать для жителей района важным источником воодушевления. То, что задумали авторы идеи, можно назвать своеобразной музейной терапией, предполагавшей, что местные жители не только примут участие в создании музея, но и станут его живыми экспонатами.

Новый экологический музей, или «рассредоточенный музей», как его еще называли, должен был, согласно замыслу, охватить территорию примерно в 500 кв. км, наполовину промышленную, наполовину сельскохозяйственную, разбитую на 25 коммун*, с населением в 150 000 человек. На ней расположены два города — Ле-Крёзо, чье бывшее благосостояние основывалось на заводском и фабричном труде, и Монсо-ле-Мин, город угольщиков. Шнейдеры жили недалеко от предприятий Ле-Крёзо в великолепном замке XVIII в. с прилегающим парком; в переднем дворе замка стояли впечатляющие конусы стекловаренных печей Королевского хрустального завода, построенного в 1783 г., то есть незадолго до революции.

Работа по созданию Музея человека и промышленности началась в 1971 г., и, если к такому музею применимо слово «открыться», он открылся в 1974 г. Принципы, согласно которым он строился, изложил в важной статье, опубликованной в 1973 г., Юг де Варен-Боан. «Любой движимый или недвижимый объект на данной территории, — писал он, — по сути является составной частью музея. Это наводит на мысль о своего рода „праве культурной собственности“, не имеющей ничего общего с собственностью юридической. Соответственно музею как таковому нет необходимости приобретать что-либо, поскольку все, что лежит внутри его географических границ, и без того находится в его распоряжении»¹⁵⁰.

Таким образом, все постройки, все люди, все коровы и все растения на отведенной под музей территории стали считаться его экспонатами — значимыми объектами, представляющими потенциальный интерес. Однако «рассредоточенный музей» должен был получить некое ядро, некий интерпретационный центр, и таковым сделали замок, откуда встарь шли нити сотканной Шнейдерами паутины. Старая паутина уже была сметена, и теперь люди ткали новую сеть. Собранные в замке экспонаты должны были иллюстрировать общую историю и характерные особенности этого района, его повседневную жизнь столетие за столетием, его художественные и промышленные достижения. Замок должен был стать также базой для исследований индустриальной цивилизации как таковой, чтобы Музей человека и промышленности можно было поместить в достаточно широкий контекст.

Было проведено различие между «общей» и «резервной» коллекциями.

Любой объект, все еще представляющий физическую или эмоциональную ценность для его естественного собственника, должен физически оставаться на месте и по этой причине принадлежит к общей коллекции. Любой объект, потерявший как функциональное, так и эмоциональное значение, но способный при этом рассказать нечто существенное либо о жителях района и их истории, либо об окружающей среде, должен быть помещен в фонды музея для хранения и использования¹⁵¹.

* Коммуна — самая мелкая административно-территориальная единица Франции.

В кадровой политике музеев не мог действовать по старинке.

В музей, который постепенно возникает у нас на глазах, не должно быть кураторов в обычном смысле слова. Здесь есть только «действующие лица», каковыми являются все местные жители. Музей и его коллекции находятся в их личной и коллективной собственности. Они в нем живут. Они участвуют в управлении им, в «инвентаризации» их общего культурного достояния, в организации культурной деятельности. Они высказывают свои мнения о программах музея. Более того, они участвуют в исследовательской работе, будучи ее субъектом и объектом одновременно¹⁵².

Необходим был, однако, и некий штатный, профессиональный персонал.

Его задача — наполнять музей жизнью, вливать в него энергию, играть роль катализатора. Профессиональный музейный персонал необходим также для технической работы, для исследований, для ведения каталогов, для организации публичных мероприятий и руководства выполнением сложных программ, для обеспечения преемственности, для координации действий различных частей местного сообщества и для того, чтобы представлять интересы музея во взаимоотношениях с властями. Эти штатные сотрудники должны жить в содружестве с местным населением; они, естественно, должны быть как можно более тактичными, скромными и доступными¹⁵³.

Английский текст этих цитат, составленный профессиональными переводчиками ЮНЕСКО, возможно, не всегда создает верное представление о том, что происходит в Музее человека и промышленности и вокруг него. Штатные сотрудники музея хорошо подобраны и действительно живут «в содружестве с местным населением», но английским читателям было бы понятней, если бы было сказано, что они приветливые, демократичные, легкие люди, лишенные академической заносчивости (с ней часто сталкиваешься во Франции) и всей душой разделяющие философию музея. Их усилиями схема заработала, и теперь, пятнадцать лет спустя, можно без колебаний сказать, что проект увенчался полным успехом. Были, конечно, временные неудачи и разочарования; нелегко было втолковать иным университетским профессорам, что не они представляют собой главное, ради чего существует музей; тем не менее в целом поставленные задачи были выполнены. Удалось вызвать живой и активный интерес к тому, что делает музей, у очень многих местных жителей; ученые в конце концов стали относиться к эксперименту серьезно, чему немало способствовал громадный авторитет Жоржа-Анри Ривьера, отца-основателя музея; проект был поддержан бюджетными средствами; и, что, может быть, важнее всего, многие молодые люди, выполнявшие в Ле-Крёзо научную или иную работу, впоследствии заняли должности в других французских и зарубежных музеях, где они получили возможность с пользой применить свой опыт в новых условиях.

Любой разговор о Музее человека и промышленности будет страдать существенной неполнотой, если обойти молчанием его чрезвычайно оригинальные «антенны». Так называются пять небольших филиалов — своего рода мини-музеев, расположенных в различных точках музейной территории, отражающих чрезвычайно разнообразие района и допускающих определенную степень специализации и возможность проявления местной инициативы. Эти пять «антенн» служат также,

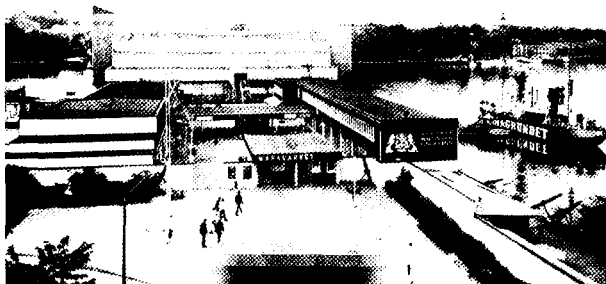
о чем говорит само название, датчиками информации, пунктами, откуда она может передаваться в управляющий центр. В их число входят:

1. Музей Центрального канала в Эюиссе, являвшегося до эпохи железных дорог важной транспортной артерией этого насыщенного промышленными предприятиями района.
2. Угольная шахта в Бланзи, где давно уже перестали добывать уголь, однако сохранились наземные постройки.
3. «Школа-музей» в Монсо-ле-Мин.
4. Средневековый монастырь в Перреси-ле-Форж.
5. «Долина шахтеров» в Ле-Крёзо — улица, на которой стоят дома начала XIX в., построенные во французском варианте валлийского стиля для угольщиков и металлургов, приехавших на заработки из Уэльса.

Музей человека и промышленности в Ле-Крёзо и музейный комплекс в ущелье Айронбридж обладают многими сходными чертами. Это и рассредоточенность объектов, и наличие центрального «интерпретационного» музея, и единство управления, и хорошая организация исследовательской базы; однако различия между ними также существенны. «Айронбридж» с самого начала планировался главным образом для привлечения посетителей извне, тогда как «Ле-Крёзо» создавался для того, чтобы сделать более насыщенной жизнь местного населения. В «Айронбридже» реставрация и реконструкция стоили огромных денег, а в «Ле-Крёзо» они обошлись сравнительно дешево. Для английского музея доход от посетителей чрезвычайно важен, для французского он не играет первостепенной роли.

Очевидно, что характер финансовой базы музея во многом определяет пути, которые он выбирает, чтобы представить публике свое культурное достояние. Если плата за вход и выручка от продажи сувениров составляют существенную часть денежных поступлений музея, упор неизбежно будет сделан на рекламу и умение показать товар лицом. Помогают ли посетителям костюмированные служители «Уильямсберга» и других американских музеев найти путь в прошлое или же это не более чем уловка продавцов — вопрос непростой; однако никто не будет отрицать, что рекламный элемент здесь явственно присутствует. Тот же вопрос можно сформулировать иначе: способствуют ли костюмы лучшему восприятию повествования? Я лично в этом сомневаюсь, но, когда я заговаривал на эту тему с американцами, имеющими опыт в таких делах, мне отвечали, что американскую публику нужно расшевеливать, побудить хоть в какой-то степени обратиться мыслями к прошлому и что костюмированные служители как раз и помогают этому. Это яркая обложка книги, не составляющая существенной части ее повествования. Напрашивается вывод, что американцы, в отличие от европейцев, не чувствуют себя окруженными прошлым и погруженными в него. Им необходимы очевидные и легко узнаваемые мостики между ними самими и прежними поколениями, и старомодные наряды на современных людях как раз и являются такими мостиками. Вопрос, однако, заслуживает более тщательного рассмотрения, чем то, которого он удостоивался до сих пор, поскольку проблема побудительных мотивов к восприятию истории отнюдь не исчерпывается старинными костюмами.

Речь фактически идет о том, как сделать, чтобы люди почувствовали себя включенными в историю, идентифицировали себя хотя бы с некоторыми аспектами минув-



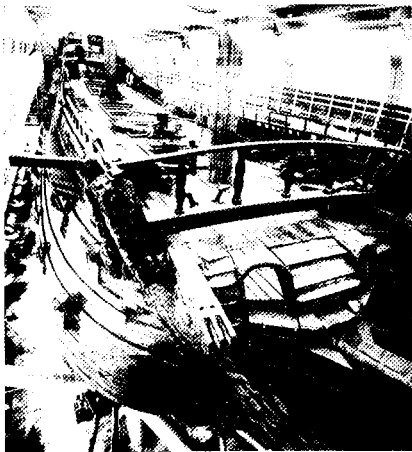
Музейный комплекс «Васа».

Сам корабль находится в большом строении на заднем плане; справа — здание музея

шего. Музейный куратор обязан всерьез этим интересоваться и постоянно экспериментировать в поисках наилучших способов достижения этой цели. Ни в коем случае не следует иронизировать по поводу роли, которую играют здесь подлинные объекты, или принижать эту роль; подлинникам присуща своего рода магическая сила, которая проявляется в полной мере, если позаботиться о внятности ассоциаций. Копия, сколь бы ни была она совершенна, не может того, что может оригинал. Она обращается не к чувствам, а к разуму.

Вот почему поиск и подъем на поверхность давно затонувших судов так важны для повышения интереса публики к истории мореходства. В определенной мере чем старше корабль, тем большим чудом кажется то, что он уцелел, и тем сильнее исходящие от него чары, которые будят людское воображение. Ярчайшей демонстрацией этого факта стали обнаружение и консервация шведского военного корабля «Васа», который был спущен на воду в Стокгольме в 1628 г. и сразу же затонул, отойдя от верфи лишь на небольшое расстояние. В 1956 г. он был найден на морском дне, в 1961 г. поднят и помещен для консервации во временное строение, после чего, выставленный на обозрение публики в специально построенном на берегу музейном здании, уже много лет является популярнейшим объектом паломничества. Его подъем и консервация — это самый крупный морской археологический проект из всех предпринимавшихся до сих пор. Корабль «Васа», в отличие от построенного Брюнелем первого железного трансатлантического судна «Великобритания», не был возвращен туда, где он появился на свет, то есть на

* Изамбард Кингдом Брюнель (1806—1859) — английский инженер-новатор.



Верхняя палуба
корабля «Васа»

судостроительную верфь, однако он находится достаточно близко к ней, чтобы воображение людей работало. В любом случае корабль столь велик, что его можно считать «сайтом» как таковым, и внутри него и поблизости было найдено великое множество объектов, составивших коллекцию, которой мог бы гордиться любой музей.

Никогда раньше подъем на поверхность старинного судна не сопровождался обнаружением такого богатого и разнообразного материала, находящегося в великоленном состоянии и иллюстрирующего все стороны корабельной жизни. Поскольку к тому же сам этот огромный корабль на удивление хорошо сохранился, совершенно ясно: представившиеся музейные возможности были столь захватывающими, что загубить их могла лишь вопиющая некомпетентность. А с «Васой» работали в высшей степени компетентные люди. Были потрачены очень большие деньги, приглашены лучшие специалисты из разных стран, применялись новейшие научные методы. Корабль «Васа» стал гигантской консервационной лабораторией, постоянно посещаемой и контролируемой археологами, музейными работниками, учеными и изготовителями оборудования из многих стран. Пока шли работы, публику поощряли к тому, чтобы наблюдать за ними, так что, уплатив за вход, всякий мог со специальной смотровой платформы заглянуть внутрь корабельного корпуса, увидеть конструкцию крупного судна той эпохи.

Уровень интерпретации можно оценить как превосходный в деталях, но менее удовлетворительный в том, что касается создания убедительной общей картины. Взгляду посетителя предстают сотни экспонатов, и с помощью вспомогательных информационных средств он может получить достаточно хорошее понятие об одежде и снаряжении моряков, о том, что они ели и пили, как проводили свободное время, как управляли кораблем. Но посетитель, по существу, окажется предоставлен самому себе, если задумается о расточительности, с какой рубились деревья ради постройки этого корабля, о глупых амбициях, в угоду которым была сооружена эта нелепая плавающая крепость. Из-за массивных, украшенных резьбой надстроек корабль был угрожающе неустойчив. Да, выглядел он величественно, но на деле это был памятник человеческому тщеславию, и немудрено, что он опрокинулся при первом же порыве сильного ветра. Музей сообщает факты, но слишком многие выводы посетителю приходится делать самому, и это означает, что великолепная, поучительная повесть не совсем хорошо изложена. Отсутствует разговор о главных экономических и политических уроках случившегося.

Когда в 1982 г. корабль «Мэри Роуз», флагман английского флота времен короля Генриха VIII, был поднят с морского дна и возвращен в Портсмут, откуда он отчалил, чтобы затем, подобно шведскому судну, перевернуться от сильного ветра, немедленно начались сравнения с «Васой». Флагман должен был стать английским «Васой», и, с некоторыми оговорками, он им стал. Прележав столетия на дне моря, этот старинный боевой корабль был поднят на поверхность с множеством предметов, затонувших вместе с ним. Он привлекает столько же посетителей, сколько и «Васа», если не больше; публика может наблюдать за процессом консервации того, что сохранилось от его корпуса; создан музей для демонстрации и разъяснения находок.

Но, как и в случае «Васы», кое-чего не хватает. И там, и здесь мы в состоянии понять место того или иного члена команды в пределах маленького судового мирка или в пределах флота, к которому принадлежал корабль, но не его положение в широкой системе общественных связей. Какова была социальная структура судна, каковы были отношения между офицерами и матросами? Почему эти люди вообще здесь оказались? Их набирали во флот принудительно? Или их соблазнила жажда приключений? Или жизнь на судне, несмотря на все ее опасности и тяготы, была все же легче, чем на берегу? Какая часть матросов доживала до сорока лет? Как их семьи, если они у них были, сводили концы с концами в их отсутствие? Сколько им платили и как часто?

Нет сомнений, что в один прекрасный день где-нибудь возникнет музей, посвященный армии или флоту, который полностью будет отвечать требованиям, накладываемым на музей истории общества. Этот день еще не наступил, но «Васа» и «Мэри Роуз» существенно его приблизили. С точки зрения специалистов по музеям образ мыслей их создателей — свидетельство огромного прогресса по сравнению с образом мыслей искателей затонувших судов в районе Карибского моря, которых интересовало лишь количество золота и серебра на борту. Великим благом для музеев, которыми стали «Васа» и «Мэри Роуз», явилось то, что в их трюмах не было никаких драгоценностей, вследствие чего сами корабли и найденные в них вещи могли демонстрироваться и восприниматься исключительно в их технических и культурных аспектах.

Глава VIII

ОРИЕНТИРЫ НА БУДУЩЕЕ

Музей Давида д'Анже, Анже:

«Художник начинает вызывать доверие, а посетитель не сводится к нулю»

«Анакостия», Вашингтон:

«Роль крыс в культуре трущоб»

«Музейный дом», Такубая:

«Музей в вакууме»

Бруклинский детский музей, Нью-Йорк:

«Возможности, которых нет ни у одной школы»

Музей округа Зарганс, Зарганс:

«Погружение в атмосферу края»

«Дом транспорта», Люцерн:

«Нечто большее, нежели обычное скопление локомотивов, автомобилей и старых самолетов»

Музей сукума, Мванза:

«Сохранять и обогащать культуру данного народа»

«Ретроспективный взгляд на развитие музеев показывает, — пишет Ян Елинек, — что они только в том случае могут сполна реализовать потенциально присущую им действенность, если они не отгораживаются от важнейших проблем современного общества». Далее он заявляет: «Музеи — это институты, призванные служить обществу, и лишь в этом качестве они могут и дальше существовать и функционировать»¹⁵⁴. Доктор Елинек — музеолог, заслуженно пользующийся высокой международной репутацией¹⁵⁵, и все его высказывания требуют к себе пристального внимания; однако, как правило, он пишет на своем родном языке, то есть по-чешски, а переводы, выполняемые для журнальных публикаций, зачастую несколько смазывают точный смысл авторских суждений. Допуская эту возможность, мы вправе задаться вопросом: что означает здесь слово «действенность»? Имеется ли в виду, что музей должен участвовать в той или иной кампании или побуждать к этому других? Предполагает ли «реализация потенциально присущей им действенности» непереносное участие в решении «важнейших проблем современного общества», или «не отгораживаются» означает лишь то, что музей должен отражать эти проблемы? Очень важно подвергать категорические суждения подобного рода пристальному и придирчивому рассмотрению, особенно если они исходят из столь авторитетного источника, во-первых, для того, чтобы выработать верные основания для оценки музеев, во-вторых, для того, чтобы избежать опасности подмены реальной мысли жаргоном. Мало кто будет отрицать, что «служить обществу» — занятие похвальное, однако свобода слова делает неизбежным серьезное обсужде-

ние вопроса о том, каковы в данной области наилучшие пути этого служения. «Служение обществу» нельзя считать абсолютной категорией.

Сделав эти оговорки, нетрудно согласиться с доктором Елинеком в том, что каждый исторический период выдвигает на первый план определенные общественные проблемы и что музеи, как и прочие средства коммуникации, не могут не уделять им внимание. В противном случае трудно рассчитывать на интерес к себе публики. Но осознавать проблему — не значит обязательно быть убежденным в том, что ты призван Богом ее разрешить. Музеи, как мне представляется, плохо приспособлены для того, чтобы быть орудиями решения проблем, хотя они могут быть полезны для выявления сути этих проблем.

Все музеи, выбранные мною для списка Влиятельных Музеев, действовали именно таким образом. Их влияние потому было существенным, что для него созрели необходимые условия. Создание и успех «Скансена» объясняются тем, что разнотипное новое индустриального общества породило боязнь разрыва связей между прошлым и настоящим. Южно-Кенсингтонский музей привлек и воодушевил тех, кто желал убедиться, что система фабричного производства может и не быть губительной для красоты и творчества. Северный зоопарк в Эммене ободрил и окрылил тех, кто уже не верит в традиционное «право» человека господствовать над дикой природой и уничтожать ее, кто хочет отыскать пути к более разумному и плодотворному сосуществованию человеческого и природного миров на одной планете. Нью-йоркский Метрополитен-музей колоссально поднял моральный дух американцев, доказав им и всему миру, что Америка уже настолько богата, что в состоянии купить Европу.

Пытаясь предположить, какие именно музеи — или какого рода музеи — имеют наибольшие шансы стать Влиятельными Музеями в ближайшие двадцать пять или пятьдесят лет, полезно было бы начать с размышления о том, каковы, согласно сегодняшним данным, могут быть в этот период важнейшие дилеммы, стремления, затруднения и перспективы человечества. Весьма вероятно, что доктор Елинек взял слово «проблемы» в качестве общего термина, охватывающего все четыре только что перечисленных мною понятия. Будучи по природе человеком очень сердечным и дружелюбным, он, возможно, решил, что в академических кругах слово «проблемы» будет более приемлемо, с чем, увы, приходится согласиться. Какими же, если воспользоваться его терминологией, будут наши главные проблемы? Каковы они сейчас?

По моему мнению, главных проблем пять, и я приведу их в порядке убывания важности. Первая из них — деградация природной среды под совместным натиском алчности и невежества. Вторая — политическое, научное и финансовое давление с целью сосредоточения колоссальной мощи, чреватой безответственностью, у американской и советской военных машин. Третья — тот воистину трагический факт, что деколонизация не дала ожидаемых результатов в том смысле, что все бывшие колонии земного шара, за исключением Соединенных Штатов, Австралии, Новой Зеландии и Канады, ныне более бедны, менее безопасны и хуже управляются, чем в то время, когда они находились под властью европейцев. Четвертая — растущее разграничение и специализация научных знаний, все меньшая их доступность неспециалистам. Эта тенденция затронула также изобразительное искусство

и музыку, от которых рядовой человек все отчетливей чувствует себя отгороженным. Пятая — то, что люди, обладающие властью и влиянием, защищают себя стеной обобщений и нечетких формулировок. Все более и более явным становится разрыв между конкретным, местным, реальным, с одной стороны, и престижным, теоретическим, охватывающим целую страну или многие страны — с другой.

Эти пять особенностей современного общества, проявляясь вместе, приводят к тому, что широкие массы людей испытывают гораздо меньшую уверенность в будущем, чем социальная и интеллектуальная элита. Даже в странах с высоким средним уровнем дохода на смену пролетариату традиционного типа, страдавшему от бедности и незащищенности, приходит своего рода интеллектуальный пролетариат. В такой ситуации перед музеями встает фундаментальная проблема — как придать посетителям уверенности в себе. Степень влияния музея будет непосредственно зависеть от его способности решить эту задачу. В музее рядовой человек не должен чувствовать себя маленьким, и, по всей вероятности, влиятельными будут музеи среднего размера. Я сильно сомневаюсь в том, что очень большой или очень маленький музей сможет обновиться так, как это необходимо, чтобы его посетители чувствовали себя уверенней перед лицом проблем современного мира. Очень большие музеи, будучи центрами всезнания и академической спеси, органически к этому неспособны, очень маленькие вряд ли достигнут многого, поскольку при всем желании им просто не хватит возможностей. Еще одно препятствие состоит в том, что бюрократия, пронизывающая крупный музей, как и всякое крупное учреждение, как правило, враждебна оригинальному мышлению. Бюрократы мало что изобретают и тормозят любые перемены.

Что же такое в этом случае «музей среднего размера»? Это музей, подобный «Рюссельсхайму», «Эммену», «Айронбриджу». Эти три музея заново подтвердили два положения, которые были ясны уже в XIX в.: создать выдающийся музей может лишь выдающаяся личность и сотворение музея, на деле обращенного к широкому кругу людей, требует отказа от старых форм и смелого эксперимента. Ныне уже недостаточно развешивать по стенам картины, наполнять залы машинами, выхваченными из придававшей им смысл обстановки, устраивать диорамы, посвященные естествознанию, без явного стремления спасти окружающую среду от двуногих хищников, выставлять «мраморы Элгина» так, словно политических споров по их поводу не было и нет, отрывать зоопарки от музеев естествознания и музеи техники от музеев местной истории.

Упорное нежелание соединять музеи сельского хозяйства с музеями естествознания — великолепный пример глупости, на которую оказываются способны музейные работники. Нижеследующее описание ситуации я дал десять лет назад, и с тех пор она мало изменилась, хотя давление обстоятельств таково, что вряд ли это положение может просуществовать достаточно долго.

Предположим, что перед нами два английских поля. На первом мы видим нескольких коров и быка (музей сельского хозяйства), понаку для скота (музей сельского хозяйства), специально посеянную смесь клевера с другой кормовой травой (музей сельского хозяйства). На краю поля расселась стайка воробьев (музей естествознания). Кролик (музей естествознания) скрылся в живой изгороди (это пограничная область; если изгородь неухоженная, то, вероятно, музей естествознания, если же она аккуратно подстриже-

на, то музей сельского хозяйства). Вдоль живой изгороди пестреют разнообразные дикие цветы (музей естествознания). Между двумя полями проложена дренажная канава (музей сельского хозяйства), где растут водоросли, водятся лягушки и рыбки (и то, и другое, и третье — музей естествознания). На втором поле идет вспашка с помощью трактора (музей сельского хозяйства). Над свежими бороздами кружатся чайки (музей естествознания), высматривая червей и прочую живность (музей естествознания)¹⁵⁶.

Рядовой человек не видит мир таким, не видит его искусственно разделенным. Посетители, как правило, не готовятся к экзаменам по зоологии, сельскохозяйственной технике, антропологии, искусствоведению или иной дисциплине, которой посвящен тот или иной музей; однако до совсем недавнего времени создавалось полное впечатление, что громадное большинство музеев действует в точном соответствии с этим нелепым предположением. Худшими в этом смысле были, конечно же, картинные галереи, эти отсталые дети музейного семейства; они до сих пор находятся под неусыпным контролем искусствоведов, которые, сознательно или бессознательно, заставляют среднего посетителя чувствовать себя очень маленьким, невежественным, приниженным и отпугивают тех, кто, предчувствуя подобную ситуацию, не желает подвергать себя унижению.

В обстановке, для которой картина или скульптура была первоначально предназначена, — то есть в церкви, в храме, в частном доме, в месте собраний гильдии — она создает атмосферу спокойствия, в какой только и возможно подлинное созерцание. Вырванная из своей исконной «почвы» и перенесенная в галерею, она оказывается в стерильной, неестественной среде, где должна соперничать за зрительское внимание со многими другими произведениями искусства. В такой ситуации чувства оказываются парализованы, интеллект берет над ними верх, и музей превращается в храм ученой эрудиции. Тот, кто по складу личности или характеру подготовки является накопителем знаний, реагирует на все умственно, а не эмоционально. Быть знатоком искусства — значит быть именно таким эрудитом, и рядовому человеку неуютно в созданном им мире.

За очень немногими исключениями художественные музеи мира — это по-прежнему храмы. «Насколько более интересными и живыми они стали бы, если бы еще до осмотра картин и статуй посетителям показывали, как в различные эпохи готовились материалы и орудия для художественного творчества, как растирались краски, как грунтовался холст или деревянная доска, как делались кисти и палитры, как добывался и отбирался камень! Многие ли галереи скульптур показывают, какими инструментами пользовался ваятель и как он ими пользовался? Изъяв из искусства элемент ремесла и превратив художественные музеи в храмы для ученых ценителей, музейные работники не только попытались превратить художника в утонченное, философствующее существо, каким он никогда не был и быть не мог, но и добровольно отвергли тот единственный элемент художественного музея, который гарантированно мог бы привлечь и заинтересовать многочисленных и самых разных посетителей. Техника искусства — тема захватывающая, доступная и, главное, демократичная»¹⁵⁷.

Музей часового дела в швейцарском городе Ла-Шо-де-Фоне позволяет своим посетителям наблюдать за повседневной работой мастеров, ремонтирующих и ре-

ставярующих часы для музея или для внешних заказчиков. Непонятно, почему художественный музей не может делать то же самое, почему не вывести его отдел реставрации из-за завесы секретности на обозрение публики, почему не организовать регулярные, а лучше постоянные демонстрации, показывающие, как на протяжении веков художники работали с различными материалами и какие техники при этом применяли. Для того чтобы это понять и этим заинтересоваться, не нужно быть ни ученым, ни эрудитом, а практическое понимание использованных художником технических приемов легко может пробудить интерес к самому произведению. Той же цели могут послужить сведения о физических и экономических обстоятельствах, в которых работали художники различных эпох, об их покровителях, заказчиках и доходах, об их положении в обществе. Вооруженный этими знаниями, человек начинает чувствовать под ногами твердую почву и понимать, что в художественных музеях есть некий смысл. Однако большая часть так называемой учебной работы в таких музеях имеет совсем иной характер и кажется наделенной на превращение рядовых граждан, в том числе детей, в резервистов искусствоведческой армии, что представляет собой специфический вид мошенничества.

Вот уже несколько лет я улавливаю — особенно в среде музейных работников помоложе — растущее осознание того обстоятельства, что первостепенную важность имеют контакт и коммуникация и что подлинной их эффективности невозможно добиться до тех пор, пока традиционные академические перегородки и подразделения не будут сметены. Фактически это равнозначно убежденности в том, что всякий музей, каков бы ни был его профиль, это музей истории общества¹⁵⁸ и что, если он в нынешнем мире пытается это игнорировать, его ждет неудача, если не катастрофа. Никто не выразил эту мысль с такой ясностью и силой, как директор Национального музея этнологии в Лейдене (Нидерланды) доктор Питер Потт на собрании МСМ в 1962 г.¹⁵⁹

Современный директор музея, сказал доктор Потт, должен обладать прежде всего двумя качествами — «плюрализмом интересов и гибкостью воображения». От предшественников, продолжал он, его должно отличать «предпочтение, отдаваемое им интересам потенциальной публики перед своими личными вкусами и специфическими хобби». Он должен рассматривать посетителей «как живых людей, а не как абстрактную массу, которая вольна либо воспринять то, что ей предложено, либо пройти мимо». Он должен постоянно и внимательно следить за тем, как работают с публикой другие средства коммуникации. «Ничто не раздражает людей более, нежели такая демонстрация предмета или явления, когда она кажется чем-то детским по сравнению с уже читанным ими на эту тему в иллюстрированной печати, слышанным по радио и, самое важное, виденным по телевидению. Детский подход мгновенно вызывает реакцию тотального отторжения; люди чувствуют, что не получают ответов на разумные вопросы, возникающие у зрелой разумной личности, что вместо этого с ними обращаются как с детьми, которых можно, уготив конфетками, отослать играть». Необходима «гибкая форма показа, стимулирующая личную увлеченность посетителя тем, что он видит перед собой».

В своем выступлении на семинаре МСМ доктор Потт имел в виду, во-первых, что долг музейных работников — проектировать музеи и руководить ими так, чтобы

удовлетворять запросы современных людей (то же самое писал доктор Елинек), и, во-вторых, что эти запросы существенно отличаются от тех, что были сто или даже пятьдесят лет назад. Хотя доктор Потт не сказал этого буквально, главное, чем сегодняшний день отличается от вчерашнего, — это новая концепция образования. В викторианскую эпоху, которая была первым золотым веком музеев, образование понимали главным образом как накопление фактической информации. Ныне же достаточно общим стало представление, согласно которому образование — это рост и развитие личности в целом, а сбор и упорядочение фактов — лишь часть этого единого процесса.

Поскольку в мире существует примерно 35 000 музеев и все они должны реагировать на обрисованную выше ситуацию, я, выделяя в рамках настоящей главы небольшое число Влиятельных Музеев, рискуя навлечь на себя обвинение в пристрастности и произвольности, во-первых, потому, что разговор об их влиянии можно считать преждевременным, во-вторых, потому, что может возникнуть законный вопрос: «Если этот музей, то почему не тот, не тот и не вон тот?» Я готов признать, что трудность существует, и справиться с ней я попытался двумя способами: тем, что для этой главы выбрал больше Влиятельных Музеев, чем для предыдущих, и тем, что сделал каждый из них представителем еще нескольких, которые решают близкие задачи сходными способами. Этот подход, я надеюсь, будет сочтен не проявлением нерешительности, а свидетельством надлежащей осторожности. В том, что каждый из упомянутых музеев влиятелен сам по себе, у меня нет сомнений, но его также следует рассматривать как символ некоего общего явления.

Музей изящных искусств в городе Анже на западе Франции существует уже много лет. Это вполне традиционный музей с ранними итальянцами, с голландцами и фламандцами XVII в. и с неплохой коллекцией работ французских художников XVIII в. Музей производит приятное впечатление, но он не из тех, куда будешь возвращаться вновь и вновь. По соседству с ним, однако, находится нечто совсем иное — Музей Давида д'Анже. Пьер-Жан Давид д'Анже (1782—1836) родился в Анже и получил известность как скульптор, специализирующийся на монументальных работах и на медалях. Он был автором скульптур на фронтоне парижского Пантеона; помимо прочего, он имел милую привычку ваять бюсты особо уважаемых своих современников и посылать им эти бюсты в знак восхищения. Он завещал родному городу большое число своих гипсовых моделей и завершённых работ, а также свои записные книжки, документы, наброски и инструменты; после многих лет невнимания и небрежения все это было в конце концов представлено публике в красивом и оригинальном новом музее, созданном из полуразрушенной средневековой церкви и открывшемся в 1984 г.

С архитектурной точки зрения перестройка была осуществлена блестяще. Над сохранившимися церковными стенами соорудили сплошную стеклянную крышу, и экспозицию разместили в нефе. Это создало возможности для эффектного показа, при котором естественное освещение сочетается с искусственным и возникают впечатляющие ракурсы. Но это не просто галерея скульптур. Одна из особенностей Музея Давида д'Анже — то, что в нем собраны главным образом гипсовые модели, а не изваяния из бронзы и камня, сделанные по ним впоследствии. Эти-то модели и являются, конечно, настоящими оригиналами, а готовые произведения,



*Здание бывшей церкви, превращенное
в Музей Давида д'Анже*

которые мир обычно видит, — это всего лишь копии; так, вводя посетителей в мир скульптора через его модели и инструменты, музей подчеркивает в нем профессиональное, ремесленническое начало.

Человек дан здесь в его целостности. Нам становится ясно не только как работал Давид д'Анже, но и как он получал заказы, сколько ему платили, как принимали его работу заказчики и широкая публика. Мы узнаём, как его личная жизнь переплеталась с профессиональной деятельностью, какие старания — обычно успешные — он прилагал, чтобы поддерживать между ними приемлемое равновесие. Сведения подобного рода обычно считают излишними для восприятия произведений искусства, и это неразумно; их отсутствием объясняется немалая часть затруднений и раздражения, испытываемых теми посетителями художественных музеев, которые не являются специалистами. Два великих достоинства этого замечательного музея таковы: во-первых, он с одинаковой силой обращается как к нашему интеллекту, так и к нашим чувствам; во-вторых, стараясь дать ответ на любые возможные вопросы о Давиде д'Анже, он уравнивает в правах несведущего посетителя и знатока. Отсюда вытекают два весьма желательных следствия: художник начинает вызывать доверие, а посетитель не сводится к нулю. Ощущения приниженности и безнадежности, которое так часто возникает у людей в картинных галереях, здесь нет и в помине.

Одним из огромных преимуществ этого музея является, конечно же, то, что в нем представлен только один художник. В обычной картинной галерее переход от

художника к художнику может быть утомительным для посетителя и в большинстве случаев делает восприятие поверхностным. И наоборот, когда существует возможность углубленного проникновения в жизнь, личность и творчество мастера, которому посвящен музей, намного легче установить с ним связь и понять суть его достижений. Сейчас возникают и другие музеи, которые применяют, так сказать, «подход Анке», то есть эмоционально высвечивают со всех сторон фигуру одного человека. Особенно хороши в этом смысле музей Поля Дельво в Сен-Идесбальде (Бельгия) и галерея Рёскина в английском городе Шеффилде. Оба они исходят из трех предположений: во-первых, что посетитель пришел, потому что ему хочется, потому что он искренне заинтересован; во-вторых, что он не ждет для себя от музея проблем и трудностей; и, в-третьих, что, входя, посетитель ничего не знает о теме, которой посвящен музей, и рассчитывает за время осмотра получить в обмен на стоимость билета нечто весомое. Он считает, что он не хуже других, и музей не должен разубеждать его в этом.

Музей Давида д'Анке взял весьма престижный материал и постарался сделать его доступным широкому кругу людей. Задача музея «Анакостия», открывшегося в 1967 г. в негритянском районе Вашингтона, была прямо противоположной: найти пути к тому, чтобы придать значение совершенно обычным, хорошо знакомым объектам. Музей «Анакостия», созданный с помощью Национального музея истории и техники в Вашингтоне, был задуман как местный музей, как музей данного микрорайона; таких учреждений сейчас намного больше, чем в 1967 г., и это в определенной мере служит свидетельством его влияния. Музей разместился в небольшом здании бывшего кинотеатра. Разработать его план и руководить им было поручено Джону Кинарду — тридцатилетнему чернокожему социальному работнику, специализировавшемуся на проблемах молодежи. Было задумано нечто беспрецедентное — музей, естественным образом выросший из жизни микрорайона.

Одну часть помещения занимает полностью укомплектованный универсальный магазин — такой, каким он мог быть в Анакостии в 1890-е гг. Здесь имеются почтовое отделение (мы надеемся, что оно получит лицензию и заработает), старые металлические игрушки, маслобойка, устройство для изготовления мороженого, кофемолка, водяной насос (все это находится в рабочем состоянии) и большое количество вещей того времени — от керосиновых ламп и утюгов до афиш и рекламных плакатов. Другая зона отведена самодеятельному творчеству в области пластических искусств; педагоги-добровольцы теперь дают там бесплатные уроки. Музей располагает разнообразными скелетами, из которых одни представлены целиком, другие по частям. Есть место для расположения временных выставок произведений искусства. Имеется сцена с телемонитором.

Одно из помещений занимает живой уголок с зелеными мартишками, попугаем и другими животными, взятыми на время в Национальном зоопарке. Большим успехом пользуется коллекция, размещенная в конструкции, которая имеет вид буквы «А». Там в деревянных коробках из-под обуви лежат птичьи шкурки с оперением (в целлулоидных трубках), шкурки млекопитающих, раковины, окаменелости, фотографии и проекционная аппаратура, предназначенные для интенсивной учебной работы. Дополнительным источ-

ником знаний и навыков служит развернутая «за кулисами» выставка, посвященная изготовлению фольги, шелкографии, литью и лепке. Под стук молотков, визг пил и шлепанье малярных кистей все это было сооружено за два с половиной месяца.

Торжественное открытие произошло 15 сентября 1967 г. Играл большой оркестр из 84 музыкантов, выступили два маленьких эстрадных ансамбля, на открытом воздухе при свете прожекторов состоялась вечеринка с речами, музыкой, танцами. Местная группа под названием «Первопроходцы» распланировала забор, отделяющий музей от соседней территории, стилизованными под «примитивизм» сценами из африканской жизни. Участки вокруг музея, находившиеся в запустении, были приведены в порядок, и один из них был на время украшен «длящей Бизали» — динозавром, героем рассказа «Гигантское яйцо»¹⁶⁰.

Есть мнение, что «Анакостия» — это рецепт создания организованного хаоса, и не более того; что это музейный вариант американской протонародной негритянской церкви. Разумеется, «Анакостия» настолько же отличается от Британского музея, насколько служба в такой церкви отличается от вечерни в Вестминстерском аббатстве или от торжественной мессы в соборе святого Петра; однако ограничиться этим — значит судить поверхностно. Любой местный музей неизбежно несет на себе отпечаток того района, где он находится. Единного шаблона быть не может. «Анакостия», однако, заслуживает чести считаться новатором, развившим представление о музее без стен, способных его ограничить, о музее, который творчески обменивается с внешним миром идеями, экспонатами и людьми. Выставленные в нем объекты не привлекают внимания международных воровских банд: экспонаты значительны и интересны лишь постольку, поскольку их сумели сделать таковыми организатор и оформитель. «Анакостия» устроила, к примеру, яркую выставку, посвященную роли крыс в культуре трущоб, однако центральный ее экспонат —дохлая крыса — лишен какой-либо рыночной стоимости.

Представление в музее «Анакостия»



В «Музейном доме» (Такубая)

Но есть и другие подходы к созданию местного музея. В 1972 г. исследование показало, что среди посетителей пользующегося высокой репутацией Национального музея антропологии в Мехико практически отсутствуют люди из рабочих семей, несмотря на упорные попытки завлечь их туда. Поэтому было решено создать в Такубая — трущобном районе на окраине мексиканской столицы — своего рода миссионерский филиал музея. Многие из 43 000 жителей Такубая были полностью неграмотны, и очень высока была здесь доля безработных. Никто из этих людей, естественно, не бывал в Национальном музее антропологии и даже не слышал о его существовании.

Было проведено детальное исследование образа жизни и социальных представлений местных жителей, на основе которого было сочтено возможным при их содействии учредить музей особого рода, специально предназначенный именно для них. Расчистив пустырь, на нем возвели комплекс из небольших шестиугольных строений. Четыре из них, поставленные близко друг от друга, образовали музей, а пятое, расположенное чуть поодаль, представляет собой навес для аппаратуры, с помощью которой на большом экране под открытым небом демонстрируются фильмы и диапозитивы.

Экспонаты главного музея привозятся в Такубая для специальных выставок, длящихся по несколько месяцев; чтобы придать музею живость и вызвать к нему интерес неграмотных людей, на выставках используются всевозможные средства демонстрации. Служитель в униформе — уроженец Такубая — следит за порядком, но ограничения сведены к минимуму. Организаторы стараются, чтобы обстановка была как можно более непринужденной. На территории музея разрешается затевать игры, туда можно приводить собак и других домашних животных, любой экспонат можно потрогать.

Неудивительно, что музей быстро приобрел большую популярность. Многие дети, для которых он стал своего рода клубом, проводят там большую часть дня. Штатные сотрудники Национального музея часто приезжают в Такубая для наблюдения и поддержания контакта, для того, чтобы поговорить с местными жителями на темы, обычно даже и не связанные с музеем напрямую. За короткое время музей стал не только местным культурным центром, но и справочно-

консультационным пунктом общего профиля, где можно получить совет по любому поводу — от здоровья до семейных отношений. Дети учатся там читать, женщины могут получить там временное убежище от пьяных мужей, безработные приходят обсудить ситуацию на городском рынке труда. Теоретически всем этим должны заниматься священники, учителя и врачи, но, поскольку ни те, ни другие, ни третьи не проявляли к Такубая большого интереса, музей заполнил вакуум, хотя его организаторы поначалу вовсе не предполагали, что так будет.

Первоначальная цель — создать мостик между трущобным районом и Национальным музеем — до некоторой степени была достигнута. Когда жители увидели возможности музея и его связь с их собственными жизнями, когда они поняли, что музейные сотрудники — это простые, дружески настроенные люди, некоторые из них стали соглашаться поехать на автобусе в главный музей и посмотреть его в сопровождении экскурсовода, которого они уже знают и которому доверяют. Подобный миссионерский подход применялся во многих местах, от Глазго до Калькутты, но нигде не было достигнуто лучших результатов, чем в Такубая. До конца XX в. число местных музеев такого рода, несомненно, будет расти. Они решают вполне определенные социальные и учебные задачи, удовлетворяют реальные человеческие потребности.

Используя в наши дни слово «учебный» в музейном контексте, немедленно сталкиваешься с одной проблемой. Традиционный, почти классический взгляд на учебный отдел музея состоит в том, что он дает дополнительную информацию и новые представления детям, и без того получающим в школе хорошие основы образования. Школа — это, так сказать, туловище, а музей — хвост. Однако ныне положение дел иное. Во многих частях земного шара, в том числе даже в странах, обычно считавшихся «развитыми» и «индустриальными», очень большое число детей страдает от сильного интеллектуального голода. Из-за несостоятельных педагогических теорий и неадекватного преподавания эти дети покидают школу, мягко говоря, полутрамотными и едва умеющими считать; очень часто они не имеют ровно никакого представления о важных отраслях знаний. В этой ситуации музеи порой берут на себя новую и чрезвычайно важную роль. Попросту говоря, они могут почувствовать себя обязанными давать детям то, что те недополучили в школе и в семье. В Такубая необходимо было сперва пробудить в детях интерес к чтению, затем научить их читать. В Бриндизи, на юге Италии, дети, которые уже не изучают в школе такие немодные и «элитарные» предметы, как латынь и история, увлеченно восполняют пробелы, занимаясь в новом Музее региона.

В 1899 г. Бруклинский^{*} институт гуманитарных и точных наук решил создать «музей, который будет представлять особую ценность и интерес для юного поколения в возрасте от шести до двадцати лет». В то время в Бруклине насчитывалось примерно 300 000 детей школьного возраста, и задачи нового музея были определены следующим образом:

Собрать коллекции в каждой из областей местной естественной истории для того, чтобы пробудить в детях интерес и стимулировать их способности к наблюдению и размышлению; проиллюстрировать коллекциями фотографий,

^{*} Бруклин — крупный район Нью-Йорка.

рисунков, макетов, карт и т. д. все важнейшие отрасли знаний, преподаваемые в начальной школе. Посредством своих коллекций и библиотеки, усилиями куратора и его помощников музей должен содействовать прямому соприкосновению детей, как посещающих школу, так и не посещающих ее, с наиболее важными и интересными темами, возникающими в их повседневной жизни, в школьной учебе, в чтении, в играх, в загородных прогулках, а также в производственной деятельности, которая их окружает или в которой им, возможно, предстоит участвовать в будущем¹⁶¹.

Бруклинский детский музей стал первым детским музеем в мире. Примеру Нью-Йорка вскоре последовали другие американские города¹⁶², но за пределами Америки идея особого детского музея не сделалась столь же популярной¹⁶³; там в большей степени проявилась тенденция к созданию детских или учебных отделов в рамках более крупных музеев. Два главных возражения против детских музеев состоят в следующем: во-первых, само название способно оттолкнуть многих детей, которые, как известно, не любят напоминаний о том, что они дети; во-вторых, дети лучше усваивают знания во взрослой атмосфере, которая стимулирует в них более широкий круг интересов. Тем не менее Бруклинский детский музей в условиях данной страны и данной части города сумел добиться больших успехов. Особняк XIX в., где он располагался первоначально, был впоследствии снесен, и вместо него построили специально спроектированное здание, которое больше говорит о дне нынешнем, а не о вчерашнем. Музей теперь обслуживает весь Нью-Йорк и существует на доходы от своего собственного фонда, на гранты от муниципальных и государственных органов, на пожертвования от различных корпораций и фондов, на средства от продажи билетов и на добровольные взносы посетителей.

Его теперешний подход к делу мало отличается от первоначального, хотя употребляемый музеем язык стал, естественно, иным. Ныне, в 1986 г., цель музея — «помочь детям приобрести знания о самих себе и об окружающем мире через непосредственное взаимодействие с научными, культурными и историческими объектами. Достояние музея, относящееся к сфере «высоких технологий», насчитывает ныне более 50 000 подлинных музейных объектов, причем они доступны учащимся всех возрастных групп для непосредственной работы, для активного обучения». Музей проводит в жизнь программу «Передвижная коллекция», позволяющую «доставлять Бруклинский детский музей в школьные классы по всему городу»; он предлагает тематические экскурсии для школьных групп, имеющие, к примеру, такие названия: «Энергия для нас», «Человеческое тело: потрясающая машина», «Как работали и играли в XIX в.», «Путешествие в Африку». В последнем, весьма типичном случае «посетителям дается возможность погрузиться в жизнь современной африканской деревни с помощью диапозитивов и магнитофонных музыкальных записей, сделанных в Африке персоналом музея, и экспонатов из его обширной африканской коллекции, в число которых входят апантийский «золотой жезл», сенегальская игрушечная колесница и фигурка-близнец народа йоруба. Особое внимание уделяется важной роли общины и семьи, а также воздействию на них со стороны современного африканского общества».

Есть возможность для «серии из трех посещений в течение трех недель для школьного класса с целью углубленного изучения тематики музея». В рамках

программы «обслуживания средних и старших классов» сотрудник музея выезжает в школу: «Музейный инструктор прибудет к вам в класс с экспонатами из музейной коллекции». Проводятся практические семинары для учителей для того, чтобы научить их пользоваться музейными экспонатами как иллюстративным материалом и средством оживления уроков: «Использование экспонатов в классе — это особое искусство, которое, если им овладеть, благотворно сказывается на ходе занятий».

Не умаляя достоинств нью-йоркских школ, можно смело утверждать, что Бруклинский детский музей обладает возможностями, которых нет ни у одной школы, и что как ученики, так и учителя могут извлечь из близкого и регулярного общения с ним огромную пользу. Впрочем, в наши дни для установления подобных связей не обязательно иметь особый «детский» или «юношеский» музей. Во многих других странах большие музеи и музейные организации предоставляют сходные возможности, хотя и не в таких масштабах. Насколько долго, при все более напряженной бюджетной ситуации, они смогут это продолжать — покажет будущее. Однако я хотел бы подчеркнуть другое обстоятельство. Бруклинский детский музей был основан в то время, когда, по крайней мере на Западе, стандартному школьному обучению оказывалось куда большее почтение, чем сейчас, и когда музей считался, так сказать, бедным родственником школы, а то, что он мог предложить, — необязательным дополнением к ее программе. Ныне положение в корне изменилось. Многие дети старше восьми-девяти лет, возможно более половины из них, находят методы преподавания в классе и сопутствующую им дисциплину утомительными и нудными. Классные занятия и проводящие их учителя вынуждены соревноваться с телевидением и всем прочим, что есть интересного за стенами школы, и очень многим детям представляется, что обучаться за ее пределами и приятнее, и легче. Будет, возможно, преувеличением, если я скажу, что после того, как Бруклинский детский музей начал работать в своем нынешнем большом современном здании, он настолько повысил свой престиж, что стал опасным соперником тех самых школ, которым он так стремится помогать; однако некая доля



*Насаживание насекомых
после загородной экскурсии,
организованной Бруклинским
детским музеем. 1935 г.*



Дети на «воздушном мосту» в Бруклинском детском музее. Мост высотой в 52 фута — один из нескольких путей, какими дети могут добраться до парка, расположенного на крыше музейного здания

истины в этом утверждении есть. Не столь уж невероятным кажется, что однажды, в не очень далекое будущее, музей поменяется местами со школой и займет место главного партнера в учебном содружестве. Или, может быть, школа сохранит свое положение и даже упрочит его, переняв у музея некоторые его черты. В настоящее время всякое рациональное обсуждение ситуации затруднено устаревшей терминологией. Что означают слова «музей», «школа»? Внутри явлений, обозначенных этими словами, произошли такие изменения, что их употребление может привести чуть ли не в замешательство. Если бы кто-нибудь пятьдесят лет назад назвал то, что создано в Такубая и Анакостин, музеями, это вызвало бы смех, но сегодня мы допускаем такое название за неимением другого.

Однако и сейчас можно осуществлять на местном уровне новые и смелые идеи, не уходя при этом далеко в сторону от традиции. В мире существуют тысячи маленьких местных музеев, многие из которых открылись довольно давно. Лишь небольшая их часть располагает денежными средствами для такой модернизации, которая подлинно необходима; в основном они довольствуются тем, что кое-как влачат существование и принимают посетителей в столь ничтожных количествах, что уместен упрек в вопиющей растрате ресурсов. Если в музей за день приходит в среднем меньше пятидесяти человек, то он должен всерьез задуматься о том, не лучше ли закрыться или объединиться с каким-нибудь другим учреждением;



Замок-музей в Заргансе

однако такая ситуация в высшей степени обычна, хоть и завуалирована профессиональным «заговором молчания».

Любой маленький местный музей, делающий шаги к преобразованию, способному вывести его из категории безвестных и непосещаемых музеев, достоин гласности и похвалы. Включением одного такого учреждения в наш список Влиятельных Музеев я рассчитываю обозначить тенденцию и, возможно, усилить ее и ускорить ее развитие.

Зарганс — главный город одноименного округа в Восточной Швейцарии. Здешний новый музей занимает недавно отреставрированный замок эпохи Возрождения, расположенный на вершине холма, откуда открывается великолепный вид на окружающую местность. Именно такие уголки туристы рассчитывают увидеть в Швейцарии, именно их они там выискивают. Своим существованием музей обязан предприимчивости и энтузиазму членов Исторического общества Зарганса. Обладая небольшой, но интересной коллекцией местного материала, находившейся во временном помещении, общество решило распорядиться ею с толком. Был учрежден фонд для привлечения частных и общественных средств на реставрацию замка и на размещение в нем экспонатов.

На ранней стадии проекта было принято очень разумное решение — привлечь к работе первоклассного дизайнера Ханса Вудтли, имевшего опыт успешного оформления подобных коллекций и обладавшего двумя очень важными в музейном деле качествами: даром утонченной простоты и способностью придавать привлекательный вид весьма обычным объектам, повышать их значение различными визуальными средствами. Уплаченные ему деньги не пропали зря. Без помощи такого специалиста музей не смог бы приобрести своего нынешнего особого стиля и, безусловно, не получил бы премию «Европейский музей года» в 1983 г.

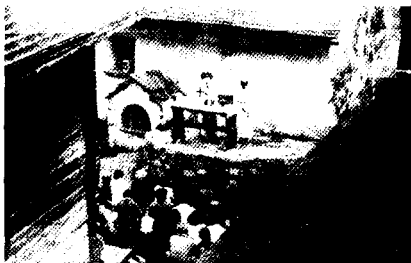
Размещенный на шести соединенных лестницами этажах, что делает его, возможно, самым непригодным для инвалидов музеем в Европе, он повествует об истории Зарганса и его окрестностей от древних времен до наших дней, демонстрируя ее на естественном фоне. В едином стилистическом ключе представлены и сельское хозяйство, и промышленность, и домашний уклад, и общественная жизнь; аудиовизуальная программа исключительно высокого качества, длительностью 30

минут, погружает посетителя в атмосферу края и создает смысловую среду, в которой экспонаты получают должное значение.

Многие местные исторические музеи располагают не худшими помещениями, чем музей в Заргансе. От большинства других его отличает порядок расположения экспонатов, благодаря которому они не только приобрели чрезвычайную визуальную привлекательность, но, представ в комплексе, смогли ясным языком рассказать нам историю края и передать особенности этого не столь часто посещаемого туристами района Швейцарии. Пример этого музея, ставший достоянием широкой гласности благодаря присуждению ему премии «Европейский музей года», показал, что сочетание местного энтузиазма и высокопрофессионального оформления может привести к созданию музея, популярного среди туристов (чему немало способствуют также великолепная природа и хороший ресторан) и в то же время отвечающего строгим научным требованиям. Здешний музей стал местной исторической лабораторией, где проводится много экспериментов и делается много полезных выводов.

То же самое можно сказать о Швейцарском музее транспорта в Люцерне, открывшемся в 1959 г. и сейчас привлекающем более 650 000 посетителей в год. Образованный исключительно на частные средства, он обязан своим существованием и примечательным успехом упорству и проницательности своего первого директора — доктора Альфреда Вальдиса, бывшего служащего Швейцарской железнодорожной компании, посвятившего немалую часть жизни проектированию и созданию музея, способного стать чем-то большим, нежели обычное скопление локомотивов, автомобилей и старых самолетов. Привлечение нарядных денежных средств, необходимых для создания и развития этого музея, само по себе достойно описания в учебниках; в частности, музей смог получить деньги из государственного пенсионного фонда в обмен на определенную долю дохода в будущем.

Здания построены в современном стиле и лишены всякой надменности, вульгарности и помпезности. Гармонично расположенные на берегу озера и живописно



Аудиовизуальное
представление в Заргансе

окруженные деревьями, они очень практичны, удобны и способны без напряжения и затруднений принимать большое число посетителей. Здесь нет ни утомительных монументальных лестниц, ни длинных коридоров, ни обширных вестибюлей, повышающих затраты на свет, тепло и обслуживающий персонал. Текущие расходы музея невелики, даже с учетом отопления во время холодной швейцарской зимы; помещения обеспечивают сохранность экспонатов и в то же время позволяют с минимумом усилий и неудобств менять их расположение. Крупные объекты — такие как прогулочный пароходик, много лет курсировавший по Фирвальдштетскому озеру, паровозы и самолеты — выставлены снаружи, под открытым небом, причем, подобно деревьям и траве, они то и дело притягивают взгляд, видимые изнутри сквозь стеклянные стены.

Музей с самого начала был известен как «Дом транспорта»; слова «Швейцарский музей транспорта» добавляются лишь в качестве подзаголовка. Подобно другим новаторским музеям — таким как «Дореволюционный Уильямсберг», «Айронбридж», «Бимиш» и Центр науки провинции Онтарио — он постарался избежать потенциально расхолаживающего слова «музей». Люди направляются в «Дом транспорта», зачастую пересекая для этого озеро на специальных паромках, и лишь по приезде обнаруживают, что попали в Швейцарский музей транспорта. История транспорта изложена в музее не только в технических, но и в социальных терминах, так что всем посетителям становится ясно, что переменам в транспорте мы обязаны переменам в стиле жизни и ее возможностях. «Дом транспорта» сильно отличается от большинства других музеев транспорта, таких как Британский национальный железнодорожный музей в Йорке или Национальный автомобильный музей в Бьюли, где не уделено практически никакого внимания революции привычек, причиной которой стало появление новых видов транспорта.

«Дом транспорта» старается привлечь посетителей и доставить им удовольствие с помощью различных средств, часть которых не имеет к транспорту прямого отношения. В их число входят непрерывно сменяющие друг друга временные выставки, планетарий и отдел, посвященный огромным стенным росписям швейцарского художника Ханса Эрни под заглавием «Хронология науки и философии Запада с изображениями величайших мыслителей и ученых от Фалеса до Эйнштейна». Важную часть музея составляют большие, отменно работающие рестораны. Увеличивая его притягательность, они одновременно вносят весомый вклад в его доход.

Музей не получает регулярных государственных субсидий и должен рассчитывать на собственные силы, во всяком случае в отношении текущих расходов. 85% из них покрывается за счет продажи входных билетов, поступлений от сувенирных магазинов и ресторанов; остальные 15% берутся из взносов 20 000 членов Ассоциации Швейцарского музея транспорта. Такой способ организации музея совершенно неизвестен в социалистическом мире, но, безусловно, становится все более обычным на Западе, где политические и экономические тенденции с неизбежностью соединяют музейное дело с предпринимательством.

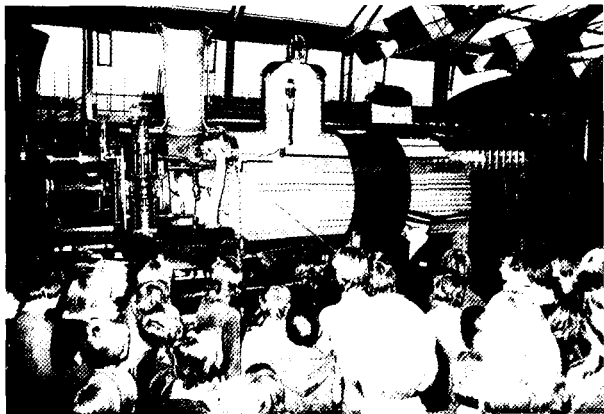
Главная проблема такого музея лежит не в финансовой плоскости. Более важно найти верное соотношение между развлечением и обучением, между удовольствием и пользой. Если оно не найдено, музей рано или поздно потерпит крах. Перебор по части увеселений и забав — и музей становится чересчур легкомысленным;

исдобор — и он недосчитается посетителей, а с ними и доходов, что приведет к прогрессирующему упадку, а то и банкротству.

Как мы видим, слово «музей» популярно далеко не везде, особенно если речь идет об учреждениях, всеми силами стремящихся расширить круг своих посетителей. Альтернативные термины, однако, найти трудно. Кое-кто скажет, что «Анакостия» — это не музей; как бы то ни было, это больше, чем просто выставочный зал. Вполне сошелся бы термин «культурный центр», если бы только можно было освободить его от переуточенных и элитистских ассоциаций, которыми он нагружен в англосаксонском мире. Безусловно, это более подходящее и более вдохновляющее название, чем «музей», для многих новых учреждений, созданных в развивающихся странах.

Примером может послужить Музей сукума близ города Мванза в Танзании. Основанный в 1950-е гг. католическим Обществом св. Цецилии под вдохновляющим руководством отца Дэвида Клемента, священника из Канады, хорошо знакомого с музеями своей родины, музей посвятил себя сохранению и поддержке культуры сукума — самого крупного народа Танзании. Задачу эту музей решает тремя путями. Он учредил Комитет по исследованиям в области культуры для того, чтобы обеспечить необходимую научную базу; организовал экспозицию традиционных изделий народа сукума, в которой отдельные экспонаты время от

Экскурсовод в Швейцарском музее транспорта разъясняет технические особенности паровоза





Хижина куанеца
в Музее сукума



«Королевский павильон» в Музее сукума

времени заменяются другими; создал школу таизанийских народных ремесел и труппу танцоров, исполняющих традиционные танцы на очень высоком уровне. Эти три направления музейной работы рассматриваются как единая деятельность, цель которой — помочь народу сукума приспособить свои старинные навыки, традиции и обычаи к требованиям современного мира. Никакой музей обычного типа, представляющий собой только собрание объектов, не отвечал бы этому предназначению, сколь совершенны ни были бы используемые им способы показа. Чтобы добиться своей цели, музей должен был стать не только средоточием экспонатов, но и центром деятельности, и поэтому слово «музей» подходит к нему лишь отчасти.

Музей сукума — один из лучших в подобном роде. Сходные эксперименты предпринимаются во многих странах Африки, и не только Африки, с тем, чтобы создать учреждение, обращенное в прошлое и в будущее одновременно, имеющее престиж музея, но свободное от традиционных музейных запретов и ограничений,

естественно вырастающее из национальной или местной культуры, вносящее реальный вклад в науку и понимание действительности. Выбор Музея сукума для нашего списка несет в себе элемент произвольности, однако есть две особые причины, по которым к нему следовало привлечь внимание: во-первых, во многом он был задуман и создан людьми западной культуры, понимавшими, что было бы неправильно навязать ему свои собственные культурные представления и формы; во-вторых, музей создавался на очень скромные деньги, но с огромной помощью со стороны тех людей, для блага которых он предназначен. Его здания выдержаны не в европейском стиле. По атмосфере и по самой своей сути это африканский музей. Он может эффективно действовать, довольствуясь ресурсами, доступными музею в бедной стране.

Сравнительное изучение музеев, избранных для данной главы, подсказывает если не рецепт, то по крайней мере некоторые пути выживания и роста для музеев в оставшейся части XX в. Во-первых, музей должен быть жизнеспособным в финансовом отношении. Он должен вписываться в экономическое и политическое положение страны, в которой он находится, и это может диктовать способы финансирования и организации, не слишком приятные иному пуристу. Во-вторых, он должен находить пути к установлению тесных и активных связей с местной общественностью и соответствовать реальным, а не воображаемым вкусам и нуждам. И, в-третьих, он никогда не должен забывать важную максиму, которая кажется парадоксальной: успешная популяризация возможна лишь на прочной научной основе. Мы увидим еще немало музеев-однодневок, терпящих крах из-за пренебрежения этой истиной, и зрелище будет столь же печальным, как и вид постепенного угасания и, может быть, даже гибели некоторых одряхлевших музеев от схоластической учености, скучного педантизма и упрямого высокомерия.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I. ВЗАИМООПЛОДОТВОРЕНИЕ В МИРЕ МУЗЕЕВ

¹ Cecil Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London: Faber and Faber, 1965, p. 13.

² *The Life of William Hutton. Stationer, of Birmingham, written by himself*, второе издание, 1841. Первое издание было опубликовано в 1816 г., и между первым и вторым изданиями музейные порядки улучшились.

³ Ibid., p. 41. Немецкий историк Вендеборн, посетивший Британский музей в 1795 г., испытал еще большее разочарование, нежели Хаттон.

⁴ Его книга *Treasures of Art in Great Britain* в четырех томах была опубликована в Лондоне в 1854 г.

⁵ *Works of Art and Artists in Britain*, trans. H. E. Lloyd, 1838. London: Cornmarket Press, 1970, Vol. III, pp. 3–4.

⁶ Ibid., pp. 90–91.

⁷ Ibid., pp. 80–81.

⁸ Ibid., p. 81.

⁹ Ibid., p. 185.

¹⁰ *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. W. G. T. Shedd, Vol. 6, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, 1853, p. 358.

¹¹ *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his deeds and writing*, edited by his son, Alan S. Cole, 2 vols., London: George Bell and Sons, 1884, Vol. 1, pp. 116–117.

¹² Ibid., Vol. 2, p. 234.

¹³ Пример Великой выставки был подхвачен в международном масштабе. Во второй половине XIX в. основные выставки подобного рода состоялись в Антверпене (1869 г.), Вене (1873 г.), Лондоне (1867, 1871 гг.), Москве (1872 г.), Париже (1867, 1878, 1889 гг.), Санкт-Петербурге (1870 г.), Филадельфии (1876 г.), Чикаго (1873 г.).

¹⁴ Из разговора с автором 20 июня 1985 г.

¹⁵ Ruth V. Weierheiser, «Campaigning for a New Museum», *Museum Work*, Vol. VII, No. 2, July/August 1924.

¹⁶ Относительно истории Международного совета музеев см.: *Museum*, Vol. XXXII, No. 3, 1980. «Thirty-four years of co-operation between UNESCO and ICOM».

¹⁷ Ibid., p. 154.

¹⁸ Vol. XXXII, No. 4, 1980.

¹⁹ Vol. XXXIV, No. 3, 1982.

²⁰ *Museum Journal*, July 1909, pp. 8–9.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

Глава II. АНТИКВАРЫ И АРХЕОЛОГИ

²² *Boswell's Life of Johnson*, 2 vols., Oxford University Press, 1933, Vol. 1, p. 211.

²³ Годы жизни 1729–1811. Настоятель собора в Карлайле, затем епископ Дроморский. Его огромная коллекция баллад, выпущенная в 1765 г. под названием «Реликвии старинной английской поэзии», во многом способствовала пробуждению интереса к фольклору Британских островов и явилась предвестником романтической школы в поэзии.

²⁴ Glyn Daniel, *150 Years of Archaeology*, London: Duckworth, 1975, p. 9.

²⁵ Оно было учреждено в 1718 г. под названием «Королевское общество антикваров», в 1754 г. его статус был подтвержден королевской хартией Георга II. Однако главный научный журнал общества, начавший выходить в 1770 г., неизменно назывался «*Archaeologia*».

²⁶ Нынешние здания Ашмольевского музея были построены в 1841–1845 гг. и расширились в 1894, 1908 и 1967 гг. В 1860 г. экспонаты музея, посвященные естествознанию, были перемещены во вновь созданный университетский Музей науки; в 1886 г. его этнографический материал отправился в Музей Питт-Риверса. В 1925 г. старый Ашмольевский музей стал университетским Музеем истории науки.

²⁷ Его история описана в статье: Caroline M. Borowsky, *Museum News*, February 1963, pp. 11–21. Более подробные сведения об этом музее, который обычно считается первым в Америке, можно найти в статье: Laura M. Bragg, «The Birth of the Museum Idea in America», *Charleston Museum Quarterly*, 1 (1923), pp. 3–4.

²⁸ Об этом музее и его экспонатах можно прочесть в статье: Richard P. Ellis, «The Founding, History and Significance of Peale's Museum in Philadelphia, 1785–1841», *Curator*, Vol. 9, No. 3, 1966.

²⁹ *150 Years of Archaeology*, p. 20.

³⁰ J. Mordaunt Crook, *The British Museum*, Allen Lane: The Penguin Press, 1972, p. 89.

³¹ Его отец Роберт Смерк отошел от дел в 1845 г.

³² Наилучший рассказ о жизни и деятельности Паницци содержится в книге: Edward Miller, *Prince of Librarians*, London: André Deutsch, 1967.

³³ *Minutes of the Select Committee*, para. 4951. Цит. по: Miller, *op. cit.*, p. 120.

³⁴ Из письма, адресованного Паницци, от 20 февраля 1861 г. Цит. по: *Papers relating to Salaries of Officers employed in the British Museum*, p. 17 (Parliamentary Papers, House of Commons, 1866, Vol. XXXIX).

³⁵ *Oversyn over foedrelandets mindesmaerker fra oldtiden*.

³⁶ См. в его кн.: *Udsigt over Nationalhistoriens oeldste og maerkeligste Perioder*.

³⁷ *150 Years of Archaeology*, p. 41.

³⁸ Ворсо был одной из влиятельнейших фигур в скандинавской археологии XIX в. Он был профессором археологии Копенгагенского университета, инспектором по охране

датских памятников древности и увенчал свою карьеру должностью верховного директора музеев, посвященных этнографии и северным древностям.

³⁹ *150 Years of Archaeology*, p. 45.

⁴⁰ «Путеводитель» был опубликован в Копенгагене под названием *Ledetraad til Nordisk Oldkyndighed*. Немецкий перевод (1837 г.) назывался *Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde*, английский (1848 г.) — *A Guide to Northern Antiquities*. Книга Ворсо *Danmarks oldtid oplyst ved Oldsager og Gravhøje* (1842) была издана в английском переводе: *The Primeval Antiquities of Denmark* (1849), transl. by W. J. Thoms.

⁴¹ Pitt-Rivers Papers, Salisbury Museum, L. 846.

⁴² *Journal of the Society of Arts*, 18 December 1891, p. 115.

⁴³ *Ibid.*, pp. 115–116.

⁴⁴ Создание музея в Фишборне было как археологическим, так и журналистским проектом. Музей получил субсидию в 20 000 фунтов от газеты «Таймс» и возник благодаря совместным усилиям высококвалифицированных людей — журналиста Кеннета Пирсона, профессора археологии Барри Канлифа и дизайнера Робина Уэйда.

Глава III. ХРАМЫ ИСКУССТВА

⁴⁵ Из каталога выставки «Томас Хауард, граф Арундельский» в оксфордском Ашмольском музее, 1985–1986, с. 7.

⁴⁶ Germain Bazin, *The Museum Age*, Brussels: Desoer, 1968, p. 16.

⁴⁷ Robert Hughes, «On Art and Money» («Искусство и деньги»). Лекция в память Гарольда Розенберга в Чикагском университете, 1984 г. Перепечатано в *Art Monthly*, Dec/Jan 1984/1985, p. 7.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ В связи с этим не следует забывать о новаторстве создателей виллы Альбани в Риме, построенной в 1746–1763 гг. по заказу кардинала Алессандро Альбани. В ней была выставлена исключительно древнегреческая и древнеримская скульптура, и экспозиция, вопреки обычной для того времени практике, была построена так, чтобы внимание посетителя сосредоточивалось на отдельных произведениях искусства, а не на коллекции в целом.

⁵⁰ Это был не первый музейный каталог, но это был первый каталог, предназначенный для обычных граждан. Ранее, в 1782 г., ватиканский музей Пию-Клементино выпустил каталог своей экспозиции, предназначавшийся главным образом специалистам. Оформление коллекции скульптур в этом музее было интересным. Она целиком была посвящена древнегреческим и древнеримским произведениям, и экспозиция каждого зала строилась вокруг определенной темы или определенной выдающейся работы.

⁵¹ Некоторые из них воспроизведены и описаны в книге: Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum, 1790–1870*, München: Prestel-Verlag, 1967, S. 18–21.

⁵² W. Wackenroder, L. Tieck, *Herzengießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797. Цит. по: Plagemann, op. cit., p. 25. Эмоциональное, чрезвычайно романтическое название звучит в переводе так: «Сердечные излияния монаха, любящего искусство».

⁵³ В Мюнхене (1836 г.), Лондоне (1838 г.), Дрездене (1855 г.), Брюсселе (1885 г.), Амстердаме (1885 г.), Вене (1891 г.), Москве (1912 г.).

⁵⁴ Kenneth Clark, *Other Half*, John Murray, 1977, p. 123.

⁵⁵ John Physick, *The Victoria and Albert Museum: the history of the building*, Oxford: Phaidon, 1982, p. 9.

⁵⁶ Джон Шиппенкс (1787—1863) был сыном богатого владельца суконной фабрики из Лидса. Он подарил свою коллекцию Южно-Кенсингтонскому музею, поскольку хотел, чтобы она располагалась «в привольном и открытом месте, где обеспечен покой, необходимый для изучения произведений искусства и наслаждения ими, где нет ни неудобств, ни грязи, какими отличаются главные улицы столицы». В 1857 г. Южный Кенсингтон еще во многом сохранял сельские черты.

⁵⁷ Общий обзор коллекций см. в кн.: Ann Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum: the Making of the Collection*, London: Windward, 1980.

⁵⁸ *Catalogue of the Museum of Construction*, 1862, p. 5.

⁵⁹ Она изготовляла черепицу.

⁶⁰ Альберт-холл, находящийся в одной миле от музея, строился одновременно с ним.

⁶¹ John Physick, *Victoria and Albert Museum*, p. 18.

⁶² После смерти сэра Генри Коула с отделкой Музея Виктории и Альберта обращались ужасающе небрежно; украшения замазывали и даже варварски уничтожали. Преемник Коула сэр Сесил Харкорт-Смит сознательно задался целью уничтожить как можно больше внутренней отделки.

⁶³ Земперу был заказан проект нового здания лондонской Национальной галереи на отведенном для нее участке в Южном Кенсингтоне. Эту работу оплатил лично принц Альберт, но в конце концов проект был сочтен слишком дорогим.

⁶⁴ Хорошее общее описание этих событий содержится в книге: Charles R. Richards, *Industrial Art and the Museum*, New York: Macmillan, 1927.

⁶⁵ См. заметки о выставке в Хрустальном дворце (1852 г.) в его книге: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, 1860.

⁶⁶ Leo Lerman, *The Museum. One Hundred Years of the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Viking Press, 1969, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸ 13 апреля 1870 г.

⁶⁹ 24 мая 1870 г.

⁷⁰ Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors*, 1958. Цит. по: Lerman, *op. cit.*, p. 122.

⁷¹ 12 декабря 1953 г., с. 49. В этом и следующем номерах журнала опубликован длинный (в двух частях) биографический очерк об основателе музея Альфреде Х. Бэрре-младшем.

Глава IV. ЧЕЛОВЕК, ПРИРОДА И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

⁷² Фанни Берни (1752—1840) — романистка и автор дневника, входившая в круг друзей Сэмюэла Джонсона. В 1793 г. вышла замуж за эмигранта из Франции генерала д'Арбле.

⁷³ В то время в лондонском Тауэре располагался королевский зверинец.

⁷⁴ *Systema Naturae*, 1735; *Genera Plantarum*, 1737; *Species Plantarum*, 1753.

⁷⁵ «Die Entwicklung des Naturhistorischen Museums», *Museums Kunde*, Band III, Heft 1, Jan. 1907, S. 25.

⁷⁶ *Ibid.*, S. 26.

⁷⁷ Полное название книги — «Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение избранных пород в ходе борьбы за существование».

⁷⁸ Его отец основал знаменитый пивоваренный завод в Стратфорд-он-Эйвоне.

⁷⁹ Оно было опубликовано в кн.: Sir W. H. Flower, *Essays on Museums and Other Subjects*, London: Macmillan, 1898.

⁸⁰ «Modern Museums» — в кн.: Flower, *Essays on Museums*, p. 38.

⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸² *Ibid.*, p. 41.

⁸³ Он разъяснил эту систему в докладе, представленном в 1888 г. антропологической секции Британской ассоциации, а незадолго до этого — в статье (*Journal of the Society of Arts*, 12 December 1887).

⁸⁴ Charles J. Cornish, *Sir William Henry Flower: a Personal Memoir*, London: Macmillan, 1904, p. 140.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶ Sir Frederic Kenyon, *Libraries and Museums*, Benn, 1930, pp. 96–97.

⁸⁷ См.: «Television and the museums», *Museums, Imagination and Education*, UNESCO, 1973.

⁸⁸ W. P. Pycraft, *The British Museum of Natural History (South Kensington)*, London: Wells Gardner Darton and Co., 1910. Книга была выпущена в составе серии, озаглавленной *Treasure-Houses of the Nation* («Сокровищницы нации»). Другими сокровищницами были Галерея Тейт, лондонский зоопарк, Национальная галерея и дворец Хэмптон-Корт.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁰ Поучительное описание развития новых представлений о содержании и демонстрации животных можно найти в кн.: Jeremy Cherfas, *Zoo 2000*, London: BBC Publications, 1984, основанной на одноименной серии передач телеканала Би-би-си.

⁹¹ Karel Jonckheers, *The Future has a Past: Biochron*, Emmen: Noorder Dierenpark/Zoo, 1985.

⁹² С 1850-х гг., когда сэр Ричард Оуэн сформулировал принципы деятельности музея.

⁹³ R. S. Miles and M. B. Alt, «British Museum (Natural History): a New Approach to the Visiting Public», *Museums Journal*, Vol. 78, No. 4, March 1979, p. 158.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁹⁶ Хорошим примером этой тенденции является Зоологический музей в Копенгагене. Он был открыт в 1870 г., и, как указал Бент Йоргенсен («The new Zoological Museum, Copenhagen», *Museum*, Vol. XXV, No. 1/2, 1973), в то время «главной задачей было

показать посетителям, как выглядят те или иные животные» (с. 63). Музей был полностью реорганизован (в нем, в частности, были устроены диорамы); целью реорганизации было «создать основу для политического понимания необходимости экологически ответственного отношения к тому, что еще сохранилось от окружающей среды» (там же).

Глава V. НАУКА, ТЕХНИКА И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

⁹⁷ Charles R. Richards, *The Industrial Museum*, New York: Macmillan, 1925, p. 1.

⁹⁸ Декрет от 10 октября 1794 г.

⁹⁹ Годы жизни 1709–1782. Он изобретал автоматы и станки. Музей располагает токарным станком, который он создал между 1770 и 1780 гг.

¹⁰⁰ Richards, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 18.

¹⁰³ Victor J. Danilov, «America's contemporary science museums», *Museums Journal*, Vol. 74, No. 4, March 1976.

¹⁰⁴ Richards, *Industrial Museum*, p. 25.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ В 1909–1913 гг.

¹⁰⁷ О его истории и задачах см.: Jean Rose and Charles Penel, «Rôle of Museums of Science and Industrial Techniques», *Museum*, Vol. XXV, No. 1/2, 1973.

¹⁰⁸ Danilov, «America's contemporary science museums», p. 145.

¹⁰⁹ Douglas N. Omans, «The Ontario Science Centre, Toronto», *Museum*, Vol. XXVI, No. 2, 1974, p. 76.

¹¹⁰ Kenneth W. Jackman and R. S. Bathal, «The Singapore Science Centre», *Museum*, Vol. XXVI, No. 2, 1974, p. 110.

¹¹¹ Им стала Маргарет Уэстон, директор лондонского Музея науки.

¹¹² Jackman and Bathal, *op. cit.*, p. 111.

¹¹³ Peter Schirmbeck, «The Museum of the City of Rüsselsheim», *Museum*, Vol. XXXIII, No. 1, 1981, p. 38.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁶ Например, создатели музеев в Шеффилде и Вуппертале.

Глава VI. ИСТОРИЯ И ОБЫЧАИ РОДНОЙ СТРАНЫ

¹¹⁷ Именно в этом году нормандский герцог Вильгельм Завоеватель разбил при Гастингсе англосаксонское войско и покорил Англию.

¹¹⁸ В кн.: *English Social History*, 1944, p. vii.

¹¹⁹ *Skansen 1891–1966*, p. 1. Издание выпущено музеем «Скансен» в 1966 г. в ознаменование 75-й годовщины музея.

¹²⁰ Nils Erik Bachrendtz, Arne Björnstad, Ingmar Lioman, Per Olof Palm, «Skansen — a stocktaking at ninety», *Museum*, Vol. XXXIV, No. 3, 1982, p. 173.

¹²¹ Нынешнее впечатляющее здание музея было построено в 1907 г. по проекту популярного архитектора Исаа Густафа Класона.

¹²² G. B. Thompson, «Some Considerations concerning the Significance and Status of Open-Air Museums in Present-Day Society», *Proceedings of the Association of European Open-Air Museums*, Hungary: Visegrad, 1982.

¹²³ Эту ситуацию великолепно описал Ж.-А. Фабр, заметивший, что история «прославляет поля сражений, где мы находим смерть, но брезгает разговором о пахотных полях, которыми мы живы; она поименно знает королевских побочных детей, но затрудняется объяснить происхождение пшеницы» (J. H. Fabre, *The Wonders of Instinct*, London: Unwin, 1918, p. 291).

¹²⁴ Хорошее описание музея и его целей см. в издании: J. M. Bos, E. M. C. F. Klijn, *Nederlands Openlucht Museum. Amhem*, выпущенном музеем в 1979 г.

¹²⁵ Frank Atkinson, «Regional Museums», *Museums Journal*, Vol. 68, No. 2, September 1968, p. 74.

¹²⁶ Frank Atkinson, «New open-air museums», *Museum*, Vol. XXIII, No. 2, 1970/1.

¹²⁷ В брошюре: Frank Atkinson, *The Village*, National Council of Social Service, Spring 1962.

¹²⁸ *Policy for a Regional Open-Air Museum*. Доклад для рабочей группы, образованной 4 октября 1966 г.

¹²⁹ Valerie Ward, «The Beamish Museum: Giving the Past a New Lease of Life», *My Weekly: the Magazine for Women Everywhere*, 7 July 1979. Когда начались публикации в подобных популярных женских изданиях, успех «Бимиша» можно было считать практически обеспеченным, поскольку музей рассматривает семейные группы как основную категорию своих посетителей.

¹³⁰ В «Скансене», созданном до начала автомобильной эры, отсутствие удобных и адекватных возможностей для парковки стало с некоторых пор серьезной проблемой.

¹³¹ Прямые доходы от посетителей составляют ныне две трети общего дохода «Бимиша» — доля исключительно большая.

¹³² Бельгийцы, как видно, не всегда разделяют эту оценку «Бокрейка». Статья в *Het Belang van Limburg* от 4 апреля 1980 г. озаглавлена «Beamish: Bokrijk op z'n Engels» («Бимиш: английский вариант Бокрейка»).

¹³³ Об истории музея и принципах его построения см.: Georges Henri Rivière and Jean Cuisenier, «The Museum of Popular Arts and Traditions, Paris», *Museum*, Vol. XXIV, No. 3, 1972.

¹³⁴ Некоторые музеи предпринимали попытки придать истории города форму и структуру, делая упор на определенные стороны его развития. Например, в Хельсинки на первый план выдвинуты архитектурные перемены (см.: Jarno Juhani Peltonen, «The Helsinki City Museum, Finland», *Museum*, Vol. XXXII, No. 1/2, 1980); в Музее истории и реконструкции Москвы выделены три стадии: доисторический период, история дореволюционной Москвы, социалистическая Москва (см.: A. Loknev, «The Museum of History and Reconstruction of Moscow», *Museum*, Vol. XXV, No. 4, 1973).

¹³⁵ Rolf Kiau, «Zur Entwicklung der Museen der DDR», *Neue Museumskunde*, Jahrgang 12 4/1969, S. 429.

Глава VII. ИСТОРИЯ НА МЕСТЕ ЕЕ ДЕЙСТВИЯ

¹³⁶ Donald Horne, *The Great Museum: the Re-presentation of History*. London and Sydney: The Pluto Press, 1984, p. 10. Одна из самых оригинальных и полезных книг о музеях и об их посетителях.

¹³⁷ Laurence Vail Coleman, *The Museum in America*, Washington: American Association of Museums, 3 vols., 1939, Vol. 1, p. 73.

¹³⁸ Edward P. Alexander, *The Interpretation Programme of Colonial Williamsburg*, Williamsburg, 1971, p. 38.

¹³⁹ James McCabe, *The Illustrated Centennial Exhibition in Commemoration of the One-Hundredth Anniversary of American Independence*, 1876. Reprinted by the National Publishing Company, 1975, pp. 239–240.

¹⁴⁰ Ibid., p. 240.

¹⁴¹ Charles B. Hosmer, *Presence of the Past: a history of the preservation movement in the U. S. before Williamsburg*, Putnam, 1965, pp. 215–216. В этой книге, а также в *Preservation Comes of Age: from Williamsburg to the National Trust, 1926–1949*, University Press of Virginia, 1981 Хосмер подробно излагает историю консервации памятников прошлого в США.

¹⁴² George F. Dow, «Report of the Secretary», *Annual Report of the Essex Institute*, 6 May 1912, p. 16.

¹⁴³ Ibid., pp. 17–18.

¹⁴⁴ Geoffrey C. Upward, *A Home for our Heritage: the Building and Growth of Greenfield Village and the Henry Ford Museum, 1929–79*, Henry Ford Museum Press, 1979, p. 11.

¹⁴⁵ Neil Cossons, «The Museum in the Valley, Ironbridge Gorge», *Museum*, Vol. XXXII, No. 3, 1980, p. 142.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ François Moriot, «The Eco-Museum of Marquèze, Sabres», *Museum*, Vol. XXV, No. 1/2, 1973, p. 86.

¹⁴⁸ Jean-Claude Duclos, «The Camargue Museum, Mas du Pont de Rousty, Arles, France», *Museum*, Vol. XXXII, No. 1/2, 1980, p. 23.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Hugues de Varine-Bohan, «A „fragmented“ museum: the Museum of Man and Industry», *Museum*, Vol. XXV, No. 4, 1973, p. 245.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., p. 246.

¹⁵³ Ibid., p. 241.

Глава VIII. ОРИЕНТИРЫ НА БУДУЩЕЕ

¹⁵⁴ Jan Jelinek, *Museum*, Vol. XXV, No. 1/2, 1975, p. 112. Весь этот номер посвящен теме «Человек и окружающая среда».

¹⁵⁵ Будучи по специальности антропологом, он в 1962 г. основал международный научный журнал *Anthropos*. Занимая должность директора Моравского музея в Брно и

возглавляя факультет музеологии в университете Брно, он также был председателем исполнительного комитета МСМ и международного комитета МСМ по региональным музеям.

¹⁵⁶ Kenneth Hudson, *Museums for the 1980s*, 1977, p. 92.

¹⁵⁷ Ibid., pp. 92–93.

¹⁵⁸ См.: Georges Henri Rivière, «Rôle of museums of art and of human and social sciences», *Museum*, Vol. XXV, No. 1/2, 1973. Доктор Ривьер особо подчеркивает, что всякий художественный музей «демонстрирует образ природной и человеческой среды, воспринятой и пересозданной художником-творцом» (с. 287).

¹⁵⁹ Его выступление было опубликовано. См.: Peter Pott, «The rôle of museums of history and folklore in a changing world», *Curator*, Vol. 6, No. 2, 1963.

¹⁶⁰ Paul Marshall Rea, *The Museum and the Community*, Science Press, 1932, pp. 61–62.

¹⁶¹ *Annual Report of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences, 1899–1900*, p. 418.

¹⁶² Отнюдь не все американские детские музеи действовали успешно. В кн.: Eleanor M. Moore, *Youth in Museums*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1941 говорится, что неудачу потерпели те из них, которые «были наложены на местное сообщество в расчете на то, что они приклеятся» (с. 9). Успеха добились музеи, которые «с самого начала принимали местное сообщество во внимание и определяли свой курс сообразно его особенностям, неустанно продолжая искать новые возможности принести людям пользу путем сотрудничества» (там же).

¹⁶³ Пример отрицательного отношения европейцев к детским музеям, высказанного в достаточно сильных выражениях, см. в кн.: Molly Harrison, *Changing Museums: Their Use and Misuse*, London: Longmans, 1967, p. 85.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- ОСНОВНАЯ** Adams, T. R. *The Museum and Popular Culture* New York: American Association for Adult Education, 1939
- Bazin, Germain *The Museum Age* Brussels: Desoer, 1968
- Bell, Whitefield J. et al *A Cabinet of Curiosities: Five Episodes in the Evolution of American Museums* University of Virginia, 1967
- Coleman, Laurence Vail *The Museum in America* 3 vols. Washington: American Association of Museums, 1939
- Harrison, Molly, *Changing Museums: Their Use and Misuse* London: Longmans, 1967
- Hudson, Kenneth *A Social History of Museums* London: Macmillan, 1975
- Kaufmann, Emil *Architecture in the Age of Reason* New York: Dover Publications, 1968
- Kenyon, Sir Frederic *Libraries and Museums* Benn, 1930
- Longley, Marjorie et al. *America's Taste* New York: Simon and Schuster, 1960
- Malraux, André *The Voices of Silence* London: Secker and Warburg, 1954
- Moore, Eleanor M. *Youth in Museums* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1941
- Myles, Kwasi 'Museum Development in African Countries', *Museum*, Vol. XXVIII, No 4, 1976
- Ramsey, Grace Fisher *Educational Work in Museums of the United States: development, methods and trends* H. W. Wilson, 1938
- Rea, Paul Marshall *The Museum and the Community* Science Press, 1932
- Wittlin, Alma S. *Museums in Search of a Usable Future* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1970
- The Museum: its History and its Tasks in Education* London: Routledge and Kegan Paul, 1949
- Глава I** Coleridge, Samuel Taylor *The Complete Works* ed. W. G. T. Shedd, Vol. 6, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, 1853
- Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his deeds, speeches and writing* 2 vols. London: George Bell and Sons, 1884
- Gould, Cecil *Trophy of Conquest: the Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* London: Faber and Faber, 1965
- Hudson, Kenneth *Museums for the 1980s* London: Macmillan for UNESCO, 1977
- The Life of William Hutton, Stationer, of Birmingham, written by himself*. 2nd ed., 1841
- 'Thirty-four Years of Co-operation between UNESCO and ICOM', *Museum*, Vol XXXII, No 3, 1980
- Waagen, Gustav *Treasures of Art in Great Britain* 4 vols. London, 1854
- Works of Art and Artists in Britain* trans. H. E. Lloyd, 3 vols., 1838. London: Cornmarket Press, 1970
- Weierheiser, Ruth V. 'Campaigning for a New Museum', *Museum Work*, Vol. VII, No 2, July/August 1924
- Глава II** Bolton, Arthur T. *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields, the Residence of Sir Hans Sloane*, 11th ed., London, 1930
- Boswell's *Life of Johnson* 2 vols., Oxford University Press, 1933
- Bragg, Laura M. 'The Birth of the Museum Idea in America', *Charleston Museum Quarterly*, I, 1923
- Browning, Caroline M. 'The Charleston Museum 1773—1963', *Museum News*, February 1963
- Caloo, Gudrun 'Museen und Sammler des 19 Jahrhunderts in Deutschland', *Museumskunde*, Vol. 38, 1969
- Crook J. Mordaunt *The British Museum* Allen Lane: The Penguin Press, 1972
- Daniel, Glyn *150 Years of Archaeology* London: Duckworth, 1975
- Edwards, Edward *Lives of the Founders of the British Museum* 2 vols. London: Trübner and Co., 1870

- Ellis, Richard P. 'The Founding, History and Significance of Peale's Museum in Philadelphia, 1785–1841'. *Curator*, Vol. 9, No 3, 1906
- Hawkins, Desmond Cranborne Chase London: Collancez, 1983
- Hudson, Kenneth *A Social History of Archaeology* London: Macmillan, 1981
- Miller, Edward *Prince of Librarians: the Life and Times of Antonio Panizzi of the British Museum* London: André Deutsch, 1967
- That Noble Cabinet: A History of the British Museum* London: André Deutsch, 1973
- Papers Relating to Salaries of Officers employed in the British Museum*, Thomas Watts' letter to Panizzi, 20 February 1861 (Parliamentary Papers, House of Commons, 1866, Vol. XXXIX, p. 199)
- Walters, H. B. 'Some English Antiquaries of the 16th, 17th and 18th Centuries', *Transactions of the Royal Society of Literature*, Vol. 10, 1934

Глава III *Catalogue of the Museum of Construction, 1862*

- Clark, Kenneth *Other Half* London: J. Murray, 1977
- Cocks, Anna Somers *The Victoria and Albert Museum: the Making of the Collection* London: Windward, 1980
- Fifty Years of Public Works of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his Deeds, Speeches and Writing* 2 vols. London: George Bell and Sons, 1884
- Gould, Cecil *Trophy of Conquest: the Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* London: Faber and Faber, 1965
- Hightown, John B. 'Are Art Galleries Obsolete?', *Curator*, Vol. 12, No 1, 1969
- Hughes, Robert 'On Art and Money', Harold Rosenberg Memorial Lecture, University of Chicago, 1984, in *Art Monthly*. Doc./Jan 1984/5
- Lerman, Leo *The Museum. One Hundred Years of the Metropolitan Museum of Art* New York: The Viking Press, 1969
- Little, David B. 'The Misguided Mission: a Disenchanted View of Art Museums Today', *Curator*, Vol. 10, No 3, 1967
- Physick, John *The Victoria and Albert Museum: the History of the Building* Oxford: Phaidon, 1982
- Jagemann, Volker *Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870* Munich: Prestel-Verlag, 1967
- 'Problems of the Museum of Contemporary Art in the West', *Museum*, Vol. XXIV, No 1, 1972
- Richards, Charles R. *Industrial Art and the Museum* New York: Macmillan, 1927
- Survey of London, Vol. XXXVIII *The Museums Area of South Kensington and Westminster* London: Athlone Press, 1975
- Taylor, Francis Henry *The Taste of Angels: a History of Art Collections from Rameses to Napoleon* 1970
- Tompkins, Calvin *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art* Dutton, 1970
- Waagen, Gustav *Works of Art and Artists in Britain* trans. H. E. Lloyd, 3 vols., 1838, London: Commarket Press, 1970
- Whitley, William T. *Artists and their Friends in England, 1700–99* 2 vols. London: Hale, 1929

Глава IV Cherfas, Jeremy *Zoo 2000* London: BBC Publications, 1984

- Cornish, Charles J. *Sir William Henry Flower: a Personal Memoir* London: Macmillan, 1904
- Engström, K. and Johnels, A. G. *Natural History Museums and the Community* Oslo: University Press, 1973
- Flower, Sir W. H. *Essays on Museums and Other Subjects* London: Macmillan, 1898
- Jonckheers, Karel *The Future has a Past: Biochron Emmen: Noorder Dierenpark/Zoo*, 1985
- Jorgensen, Bent 'The New Zoological Museum, Copenhagen', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Kal, Wilhelmina H. 'The Tropical Museum, Amsterdam', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Miles, R. S. and Alt, M. B. 'British Museum (Natural History): a New Approach to the Visiting Public', *Museums Journal*, Vol. 78, No 4, March 1979
- Penniman, T. K. *A Hundred Years of Anthropology* London: Duckworth, 1939
- Pycraft, W. P. *The British Museum of Natural History (South Kensington)* London: Wells Gardner Darton and Co., 1910

Römer, F. 'Die Entwicklung der Naturhistorischen Museums', *Museums Kunde*, Band III, Heft 1, January 1907

'Television and the Museums', *Museums, Imagination and Education*, UNESCO, 1973

- Глава V Auer, Hermann 'Museums of the Natural and Exact Sciences', *Museum*, Vol. XXVI, No 2, 1974
- Chakrabarti, R. M. 'Mobile Science Exhibitions of the Visvesvaraya Industrial and Technological Museum, Bangalore', *Museum*, Vol. XXVI, No 2, 1974
- Danilov, Victor J. 'America's Contemporary Science Museums', *Museum Journal*, Vol. 74, No 4, March 1976
- Science and Technology Centres* Washington: MIT Press, 1982
- Greenaway, F. *A Short History of the Science Museum* London: HMSO, 1951
- Greenaway, F. *et al. Science Museums in Developing Countries* Paris: ICOM, 1962
- Jackman, Kenneth V. and Bhatia, R. S. 'The Singapore Science Centre', *Museum*, Vol. XXVI, No 2, 1974
- Kogan, Herman *A Continuing Marvel: History of the Museum of Science and Industry*, Chicago Doubleday, 1973
- Omans, Douglas N. 'The Ontario Science Centre, Toronto', *Museum*, Vol. XXVI, No 2, 1974
- Richards, Charles R. *The Industrial Museum* New York: Macmillan, 1925
- Rose, Jean and Penel, Charles, 'Rôle of Museums of Science and Industrial Techniques', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Schirbeck, Peter 'The Museum of the City of Rüsselsheim', *Museum*, Vol. XXXIII, No 1, 1981
- Schouten, J. F. *The Evolution: A Permanent Phillips Exhibition* Eindhoven: Evolution, 1966
- Глава VI Atkinson, Frank 'New Open-Air Museums', *Museum*, Vol. XXIII, No 2, 1970/1
- The Village National Council of Social Service*, Spring 1962
- 'Regional Museums', *Museum Journal*, Vol. 68, No 2, September 1968
- Atkinson, Frank and Holton, Michael 'Open-Air and Folk-Museums', *Museum Journal*, Vol. 73, No 4, 1973
- Bachrendtz, Nils Erik *et al.* 'Skansen — a stocktaking at ninety', *Museum*, Vol. XXXIV, No 3, 1982
- 'Beemish: Bokrijk op z'n Engels' in *Het Belang van Limburg* 4 April 1980
- Bos, J. M. and Khijn, E. M. C. F. *Nederlands Openlucht Museum*, Arnhem published by the Museum, 1979
- Coleman, Laurence Vail *Historic House Museums* Washington: American Association of Museums, 1933
- de Varine-Bohan, Hugues 'A "Fragmented" Museum: the Museum of Man and Industry, Le Creusot — Montceau-les-Mines', *Museum*, Vol. XXV, No 4, 1973
- Duclos, Jean-Claude 'The Camargue Museum, Mas du Pont de Rousty, Arles, France', *Museum*, Vol. XXXII, No 1/2, 1980
- Durko, Janusz 'The Historical Museum', *Museum*, Vol. XIX, No 2, 1966
- 'The Warsaw Historical Museum', *Museum*, Vol. X, 1957
- Fabre, J. H. *The Wonders of Instinct* London: Unwin, 1918
- Horne, Donald *The Great Museum: the Re-presentation of History* London and Sydney: The Pluto Press, 1984
- Lagercrantz, Bo 'A Great Museum: Pioneer of the Nineteenth Century', *Curator*, Vol. 7, No 3, 1964
- Loktev, A. 'The Museum of the History and Reconstruction of Moscow', *Museum*, Vol. XXV, No 4, 1973
- Peltonen, Jarmo Juhani 'The Helsinki City Museum, Finland', *Museum*, Vol. XXXII, No 1/2, 1980
- Pott, Peter H. 'The Rôles of History and Folklore in a Changing World', *Curator*, Vol. 6, No 2, 1963
- Rivière, Georges Henri, 'Rôle of Museums of Art and of Human Social Sciences', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Rivière, Georges Henri and Cuisenier, Jean 'The Museum of Popular Arts and Traditions, Paris', *Museum*, Vol. XXIV, No 3, 1972
- Shlebecker, John T. 'Social Functions of Living Historical Farms in the United States', *Museum*, Vol. XXXVI, No 3, 1984
- Skansen, 1891-1966* Stockholm: Skansen, 1966

- Thompson, G. B. 'Some Considerations concerning the Significance and Status of Open-Air Museums in Present-Day Society', *Proceedings of the Association of European Open-Air Museums* Hungary: Visegrad, 1982
- Veillard, Jean Yves 'The Problem of the History Museum, with reference to the Museum of Brittany at Rennes', *Museum*, Vol. XXIV, No 4, 1972
- Zachrisson, Sune 'Agricultural Museums — the Story and Propagation of an Idea', *Museum*, Vol. XXXVI, No 3, 1984

- Глава VII Alexander, Edward P. *The Interpretation Programme of Colonial Williamsburg* Williamsburg, 1971
- Cossons, Neil 'The Museum in the Valley, Ironbridge Gorge', *Museum*, Vol. XXXII, No 3, 1980
- de Varine-Bohan, Hughes 'A "fragmented" museum: the Museum of Man and Industry, Le Creusot — Montceau-les-Mines', *Museum*, Vol. XXV, No 4, 1973
- Dow, George F. 'Report of the secretary', *Annual Report of the Essex Institute*, 6 May 1912
- Duclos, Jean Claude 'The Camargue Museum, Mas du Pont de Rousty, Arles, France', *Museum*, Vol. XXXII, No 1/2, 1980
- Evrard, Marcel 'Le Creusot — Montceau-les-Mines: the Life of an Ecomuseum, Assessment of Ten Years', *Museum*, Vol. XXII, No 4, 1980
- Home, Donald *The Great Museum: the Re-presentation of History* London and Sydney: The Pluto Press, 1984
- Hosmer, Charles B. *Presence of the Past: a history of the preservation movement in the U. S. before Williamsburg* Putnam, 1965
- Preservation Comes of Age from Williamsburg to the National Trust, 1926—1949* for the Preservation Press and National Trust for Historic Preservation in the United States: University Press of Virginia, 1981
- Kvarning, Lars-Ake 'The Wasa: Museum and Museum Exhibit', *Museum*, Vol. XXXVI, No 2, 1984
- McCabe, James *The Illustrated Centennial Exhibition 1876*. Reprinted by the National Publishing Company, 1975
- Moriot, François 'The Eco-Museum of Marquèze, Sabres', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Sekers, David 'The Gladstone Pottery Museum: a New Museum of the Ceramics Industry', *Museums Journal*, Vol. 75, No 4, March 1976
- Upward, Geoffrey C. *A Home for our Heritage: the Building and Growth of Greenfield Village and the Henry Ford Museum, 1929—79* Henry Ford Museum Press, 1979
- Villemure, Marcel Girard 'Les Forges du Saint-Maurice, Trois Rivières, Québec, Canada', *Museum*, Vol. XXXII, No 1/2, 1980

Глава VIII *Annual Report of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences, 1899—1900*

- Kinard, John R. 'The Neighborhood Museum as a Catalyst for Social Change', *Museum*, Vol. CXLVIII, 1985
- Kinard, John R. and Nighbert, Esther 'The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C.', *Museum*, Vol. XXIV, No 2, 1972
- Lightfoot, Fred 'New Approaches to other Cultures in European Museums', *Museum*, Vol. XXXV, No 3, 1983
- Lord Montagu of Beaulieu 'The National Motor Museum at Beaulieu', *Museums Journal*, Vol. 73, No 1, June 1973
- 'Man and the Environment', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1975
- Ordóñez, Coral 'The Casa del Museo, Mexico City: an Experiment in bringing the Museum to the People', *Museum*, Vol. XXXVII, No 2, 1975
- Rivière, Georges Henri 'Rôle of museums of art and of human and social sciences', *Museum*, Vol. XXV, No 1/2, 1973
- Rivière, Georges Henri et al. 'Problems of the Museum of Contemporary Art in the West', *Museum*, Vol. XXIV, No 1, 1972
- Sayles, Adelaide B. *The Story of the Children's Museum of Boston from its beginnings to November 18 1936* Children's Museum, 60 Burroughs Street, Jamaica Plain, Massachusetts, 1937
- Waldis, Alfred *20 Jahre Verkehrshaus Lucerne: Verkehrshaus der Schweiz*, 1979

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стр. 10. Музей Оле Ворма в Копенгагене.

Британский музей, Лондон

Стр. 31. Читальный зал библиотеки Британского музея в процессе строительства, 1855 г.

Стр. 32. Этнографический зал музея, около 1900 г.

Музей «Дворец римской эпохи» в Фишборне близ Чичестера

Стр. 39. Реконструированная часть римско-британского сада в Фишборне.

Стр. 40. Реконструированная комната дворца.

Стр. 47. Два проекта-фантазии, созданные в начале XIX в. Карлом Фридрихом Шинкелем.

Южно-Кенсингтонский музей, Лондон

Стр. 53. Гипсовый слепок с римской колонны Траяна.

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Стр. 60. Перестроенное восточное крыло.

Музей естествознания, Лондон

Стр. 69. Сэр Генри Флауэр, директор музея с 1884 г.

Стр. 70. Восточная галерея динозавров в XIX веке.

Северный зоопарк, Эммен

Стр. 76. Временная выставка в Африканиуме.

Институт имени Зенкенберга, Франкфурт-на-Майне

Стр. 79. Зал № 5, около 1915 г.

Музей науки, Лондон

Стр. 84. «Пыхтящий Билли» и другие паровозы, 1939 г.

Стр. 86. Зал № 18, 1930 г.

Немецкий музей, Мюнхен

Стр. 89. Первый автомобиль, построенный Карлом Бенцем.

Стр. 91. Авиационная коллекция, 1921 г.

Музей науки и промышленности, Чикаго

Стр. 94. Прозрачный анатомический манекен, 1937 г.

Стр. 95. Человеческое сердце в 16 футов высотой, через которое можно пройти.

Городской музей, Руссельсхайм

Стр. 99. Реконструкция мастерской колесника (слева). Гостиная семьи среднего достатка, около 1900 г. (справа).

Стр. 100–101. Рабочие завода Опеля в 1876 г. и 1902 г.

Музей армии, Париж

Стр. 106. Реконструкция походной палатки Наполеона.

Стр. 107. Восстановленная обстановка комнаты, где Наполеон умер.

Музей «Скансен», Стокгольм

Стр. 111. Улочка в «квартале провинциального городка».

Стр. 112. Ферма Дельсбу XVIII—XIX вв.

Стр. 113. Интерьер дома шведского сельскохозяйственного рабочего в 1920-е гг.

Музей «Бимиш», Стэнли

Стр. 116. Выпечка изделий из теста и шитье лоскутных ковриков из кусочков старой одежды.

Стр. 117. Копия паровоза «Передвижение», созданного Джорджем Стефенсоном.

Музей немецкой истории, Берлин

Стр. 124. Жилище рабочей семьи, около 1900 г. (сверху). Гостиная семьи среднего достатка, около 1900 г. (снизу).

Стр. 125. Интерьер барака в концлагере.

Музей еврейской диаспоры, Тель-Авив

Стр. 126. Макет еврейского квартала в Люблине.

Город-музей «Дореволюционный Уильямсберг»

Стр. 132. Костюмированные служительницы в «магазине дамских шляпок».

Стр. 133. «Кузница».

Музей «Уцельс Айронбридж», Телфорд

Стр. 139. «Большой склад» в Коулбрукдейле.

Стр. 141. Восстановленный паровой молот в железоделательном цехе музея «Блестс-Хилл».

Музей «Васа», Стокгольм

Стр. 147. Музейный комплекс «Васа».

Стр. 148. Верхняя палуба корабля.

Музей Давида д'Анже, Анже

Стр. 156. Здание бывшей церкви, превращенное в музей.

Музей «Анакостия», Вашингтон

Стр. 158. Музыкальное представление.

«Музейный дом», Такуба

Стр. 159. Часть музейного интерьера.

Бруклинский детский музей, Нью-Йорк

Стр. 162. Насаживание насекомых, 1935 г.

Стр. 163. Дети, играющие на «воздушном мосту».

Музей округа Зарганс, Зарганс

Стр. 164. Замок-музей.

Стр. 165. Аудиовизуальное представление.

Швейцарский музей транспорта, Люцерн

Стр. 167. Экскурсовод разъясняет технические особенности паровоза.

Музей сукума, Мванза

Стр. 168. Хижина кузнеца (вверху). «Королевский павильон» (внизу).

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- «Аврора», крейсер — 130
Адам и Ева — 66
Айронбридж, ущелье — 137
Актон-Скотт, музей «Действующая ферма» в Черч-Стреттоне — 129
Аллингтон-холл, Манчестер — 64
Альберт, принц-консорт — 18–19, 51, 53, 56, 68
Альберт-холл, Лондон — 51, 54
Альберта мемориал, Лондон — 54
Альта-Грасия, дом-музей Мануэля де Фалья — 130
Амбридж, поселение раппистов — 131
Американская ассоциация музеев — 20
Амстердам, Музей истории города — 19, 121, 123
Анакопия, район Вашингтона — 150, 157–158
Англо-бурская война — 105
Апже: Музей Давида д'Апже — 150, 155–157;
Музей изящных искусств — 155
«Антипы» Музея человека и промышленности,
Ле-Крёзо — 145–146
Антиквариантам — 28–29
Антикваров общество — 25, 38
Антиквары — 24–29
Аркрайт, Ричард — 84, 86
Арль, музей Арлатан — 143
Арисем (Нидерланды), музей под открытым небом —
114–115, 118–119
Арундельский, 2-й граф — 43
Археологи — 24–25
Археологические музеи — 24, 33–42
«Археологические сайт-музеи» — 128
Археология — 28–29, 33–42
«Архитектурные зоонарки» — 114
Ассоциация музеев Великобритании — 20–22, 69
Аткинсон, Фрэнк — 19, 115–117
Аудиовизуальные средства — 107, 118, 164–165
Аукционы — 54
Аустерлиц — 107
Ауфзесс, барон Ханс фон унд цу — 105
Ауфзесс, замок — 105
Африка, французские культурные штабелы — 9
Африканизм, Эммен — 76–77
Ашмоловский музей, Оксфорд — 27–28, 30
Баварский национальный музей — 88
Базен, Жермен — 44
Балфур, Генри — 22–23
Барластон, Музей фарфора «веджвуд» — 129
Баронелли, маркиз де — 143
Барселона, музей Ж. Миро — 62
«Бейтмана», Беруш — 129
«Белл телефон систем» — 94–95
Беллоуз, Генри У. — 56–57
Белинская бронза — 41
Бенц, Карл — 89
Берген: музей «Брюгген» — 40–41;
музей народной культуры — 22
Берлинг: Зоологический музей — 20; Королевская
картинная галерея — 15; Музей естествознания —
66; Музей немецкой истории — 103, 123–125;
Музей прикладного искусства — 55; Новый
музей — 55; Прусская государственная
библиотека — 31; связь с Немецким музеем —
90; Старый музей — 30, 43, 50
Берлингтон-хаус, Лондон — 65
Берлинская стена — 123
Берни, Сюанн — 64
Берни, Фанни — 12, 64
Беруш, «Бейтмана» — 129
Бессемер, Генри — 86
Бет ха-труцот — 126
Бетнал-грип, филмал Южно-Кенсингтонского
музея — 35
Библиотека конгресса, Вашингтон — 31
Библиотеки национальные — 31–33
Библия и теория Дарвина — 66–67
Бизан — 158
«Биммиш» — 19, 38, 109, 115–118, 140–141, 166
Биммиш-холл — 117
Биохрон, Эммен — 77
Бичер-Стоу, Гарриет — 129
Бланзи, угольная шахта — 146
Блейнсейвон, музей горного дела
«Большая шахта» — 129
«Блест-хилл»: доменные печи — 138; лесопилка —
138; литейная — 138; музей под открытым небом
— 118, 138; пудлингование — 138
Бокрейк, музей под открытым небом — 118
«Большая шахта», музей горного дела
в Блейнсейвоне — 129
Большой склад, Коульбрукдейл — 137, 139
Бомбой, Музей Принца Уэльского — 10
Босуэлл, Джеймс — 24
Ботсвана — 21; Национальный музей
и художественная галерея — 21

- Ботсфорд-инн, Детройт — 136
 Браунт, Уильям Каллен — 56
 Бремен: Музей заморских стран — 8;
 связь с Немецким музеем — 90
 Бриндизи, Музей региона — 160
 Британская академия — 38
 Британская ассоциация — 67
 Британский институт, Лондон — 13
 Британский музей — 13–15, 24, 28–33, 36–37,
 40–41, 49, 56, 58, 65, 67–68, 72
 Британский музей, библиотека — 31–33
 Британского типа музеи в Индии — 9
 Брно, музей промышленного искусства — 55
 Брок, Г. — 134
 Бромстров, музей Эйвонкрофт — 116
 Бруклинский детский музей — 150, 161–163
 Бруклинский институт гуманитарных
 и точных наук — 160
 «Брутонская приходская церковь
 после восстановительных работ» — 131
 «Брюгген», Берген — 40–41
 Брюнель, И. К. — 147
 Брюссель: Королевский музей армии — 108;
 муниципальный музей — 121
 Будапешт: музей народной культуры — 22;
 музей промышленного искусства — 55
 Буффало, Общество естественных наук — 20
 Буэнос-Айрес: Национальный
 исторический музей — 121
 Бьюли, Национальный автомобильный музей — 19, 166
 Бэббидж, Чарльз — 86
 Бэрр, Альфред Х. — 60
 Вааген, Густав — 15–17
 Вакенродер, Вильгельм Генрих — 48–50
 Валлийский музей народной культуры,
 Сент-Фейганс — 116
 Варен-Боан, Юг де — 143, 144
 Варшава: Музей истории города — 19, 103, 121–122;
 Музей старой Варшавы — 122
 «Васа», Стокгольм — 128, 147–149
 Ватерлоо — 13, 49
 Ватерлоо, музей Веллингтона — 129
 Вашингтон: Адакостия — 150, 157–158; библиотека
 конгресса — 31; Музей естествознания — 71;
 Национальный музей истории и техники — 104,
 157; театр Форда — 130
 Ведель-Симонсен, профессор — 34
 «Веджвуд» фарфора Музей, Барластон — 129
 Вейнберг, Исайя — 126–127
 Великая выставка 1851 г. — 17–19, 36, 49, 51–53
 Великая депрессия — 125
 Великая французская революция — 12, 45, 123
 Великие люди, представление о них
 как о главной движущей силе истории — 11–12
 «Великобритания» — 147
 Веллингтон, герцог — 49, 108
 Веллингтона музей, Ватерлоо — 129
 Вена: Музей искусства и промышленности — 55;
 Технический музей — 91–92
 Вестминстерское аббатство — 28
 Викторианский дворик гипсовых слепков,
 Музей Виктории и Альберта, Лондон — 53
 Виктории и Альберта музей, Лондон — 10, 17, 19,
 43, 51–57
 Виктория, королева — 49, 52, 56
 Вильгельма и Марии колледж,
 Уильямсберг — 132, 134
 Военные музеи — 105–108
 Воздухоплавательные аппараты
 в Немецком музее — 91
 Возрождения эпоха — 44
 Вокансон, Жак де — 83
 Воддтаи, Ханс — 164
 Ворсо, Енс Якоб — 34–35
 Всемирная колумбовская выставка — 95
 Всех Душ церковь, Нью-Йорк — 56
 Вторая мировая война — 125
 Гагенбек, Карл — 75
 Гагенбека зоопарк, Гамбург — 75
 Гамбург: Гагенбека зоопарк — 75; музей
 естествознания — 66; музей промышленного
 искусства — 55; связь с Немецким музеем — 90
 Гамильтон, сэр Уильям — 29
 Гасконские Ланды, региональный
 природный парк — 141–142
 Гексли, Томас Генри — 35, 67, 69
 Гельсингфорс (Хельсинки),
 музей народной культуры — 22
 Генрих VIII — 149
 Геологический Музей, Лондон — 19, 51
 Германская Демократическая Республика — 123;
 мемориальный музей в бывшем концлагере
 Равенсбрюк — 129
 Германский национальный музей,
 Нюрнберг — 49, 105
 «Герника» — 63
 Гершель, сэр Уильям — 86
 Гетти Музей — 62
 Гетти, Дж. Пол — 59
 Геттисберг — 130
 «Гигантское яйцо» — 158
 Гилберт, граф Шрусберийский — 43
 Гипсовые слепки скульптур — 16
 Гитлер, Адольф — 49, 125
 Глазго, Хантеровский музей — 30
 «Глиптотека» как наименование музея — 48
 Глиптотека, Мюнхен — 30, 49
 Городов музеи — 121–123

- Городская картинная галерея, Манчестер — 30
 Городские строения в музее «Бимиш» — 118
 Гражданская война в США — 56, 129–130
 Графства Сомерсет музей, Тонгтон — 40
 Гревилла коллекция минералов — 29
 Гринфилд-Виллидж, Дирборн — 130, 136
 Губернатора резиденция, Уильямсберг — 132
 Гуттенхаймы, влиятельная династия в США — 61
 Гулвин, Уильям Арчер Резерфорд — 131, 138
 Гуландрис Музей естествознания,
 Кифисья — 64, 80–81
 Гуландрис, Ангелос — 80
 Гуландрис, Ники — 80
- Давида д'Анже музей, Анже — 150, 155–157
 Давилов, Виктор — 87, 92–93, 96–97
 Дания — 34–35
 Данис, Джордж — 30
 Дарби, Абрахам — 137
 Дарби, семья заводчиков из Коулбрукдейла —
 137–138, 140
 Дарвин, Чарльз — 35, 66–67, 73
 Дарлингтон, музей «Северный
 железнодорожный вокзал» — 129
 «Датская старина по материалам
 древних саг и раскопок курганов» — 34
 Датский Национальный музей древностей — 34
 Дау, Джордж Франсис — 135–136
 Дворец открытий, Париж — 82, 92–93
 «Дворец римской эпохи», Фишборн — 24, 38–42
 Декарт, Рене — 82–83
 Декоративного искусства музей, Лондон — 52
 Департамент науки и искусства, Лондон — 52, 55
 Департамент прикладного искусства, Лондон — 52
 «Деревяна на острове Мэн», Креггинш — 129
 «Деревяна Олд-Стербридж» — 136
 Детройт, Ботсфорд-инн — 136
 Детские музеи — 160–163
 Джей, Джон — 56
 «Дженерал моторс» — 95
 Джона Уорда дом, Сейлем — 136
 Джонсон, Самюэл — 24–25
 Дирборн, Гринфилд-Виллидж — 130
 Директории во Франции — 46, 83
 Диснейуорлд, Флорида — 19
 «Долина шахтеров», Ле-Крёзо — 146
 «Дом Революции», Олд-Уиттингтон — 129
 Дом римской эпохи с росписями, Дувр — 129
 «Дом транспорта», Людерн — 150, 165–167
 Доменная печь Абрахама Дарби,
 Коулбрукдейл — 137, 140
 Доменные печи в музее «Бмисте-хилл» — 138
 Дореволюционная эпоха во Франции — 107
 «Дореволюционный Уильямсберг» — 128, 131–138,
 141, 146, 166
 Дорчестер, музей — 40
- Древний Рим — 44
 Древности — 24–30, 34–37, 44, 104
 Древняя Греция — 25, 44
 Дрезден, Германия: музей промышленного искусства —
 55
 Дрезден, Канада: «Хижина дяди Тома» — 129
 Дувр, дом римской эпохи с росписями — 129
 Дэви, сэр Хамфри — 74
 Дэвис, Мэри — 30
 Дэйвис, Гэви — 25, 28, 34
 дю Соммерар, Александр — 104
 Дюссен, лорд — 61
 Дюкло, Жан-Клод — 142
 Дюнскерк, Музей современного искусства — 62
- «Европейский музей года», премия — 164
 Емленек, Ян — 150–151
 Естественная история в Бруклинском
 детском музее — 161
 Естествознание — 67
 Естествознание Музей, Лондон (филиал Британского
 музея) — 17, 19, 21, 33, 51, 55, 64, 66–73, 81
- Железная дорога в «Бимише» — 118
 Железный мост, ущелье Айронбридж —
 137–138, 140
 Жиме, информационный центр имени — 142
 Журналы по музейному делу — 14, 20–21
- Заморских стран Музей, Бремен — 8
 Зарганс — 150, 164–165
 Зарганс, историческое общество — 164–165
 Землер, Готфрид — 55–56
 Зенкенберга исследовательский институт имени,
 Франкфурт — 79
 Зенкенберга Музей имени, Франкфурт — 64, 72–73
 Зимний дворец, Петербург — 130
 Знатоки искусства — 153
 Зодчества Музей, Лондон — 54
 Зоологический музей, Берлин — 20
 Зоологический сад, Лондон — 74
 Зоологическое общество, Лондон — 73–74
 Зоопарки — 8, 64, 72–78
- Изар, река — 88
 Израиль, Национальный театр — 126
 Империи период, Франция — 107
 Имперский колледж, Лондон — 51
 Инвалидов дом, Париж — 105–106
 Индия, музеи британского типа — 9
 Индустриализация в Руссэльсхайме — 97–101
 Индустриальная археология — 41, 128
 Индустриальное наследие — 128
 Институт музейного дела, США — 96
 Интерпретации отдела, Уильямсберг — 132, 134
 Интерпретационные центры — 41
 Искатели затонувших судов — 149

- Искусств и ремесел Музей, Париж — 83
 Искусствоведы — 45, 50, 60, 62
 Историческая археология — 134
 Исторические дома-музеи — 131
 Исторический музей военного министерства, Париж — 105
 Иудаизм — 126–127
- Йорк, Британский национальный железнодорожный музей — 166
 Йосемитский национальный парк, Калифорния — 128
- «Какими быть музеям в 80-е годы?» — 9
 Камарг — 142–143
 Камарг, музей — 142–143
 Камарг, региональный природный парк — 142
 Канлиф, Барри — 38
 Капитолий, Уильямсберг — 132
 Карибское море, искатели затонувших судов — 149
 Карла X Музей, Париж — 55
 Карнавал музей, Париж — 121
 Кассель, музей промышленного искусства — 55
 Каупер, лорд — 15
 Квакерское кладбище, Коулбрукдейл — 137
 Кельвин, лорд — 86
 Кембл, Джон Филип — 12
 Кембридж, Музей Фицуильяма — 30
 Кения, клубы любителей дикой природы — 81
 Кентерберн, гробница св. Фомы Беккета — 130
 Кеньон, сэр Фредерик — 72
 Киев, музеи — 21
 Киль, музей промышленного искусства — 55
 Кинард, Джон — 157
 Киплинг, Редьярд — 129
 Китай, музеи — 21
 Кифисья — см. Гуландрис Музей естествознания
 Клагенфурт — 40
 Кларк, лорд — 51
 Клемент, отец Давид — 167
 Кленце, Лео фон — 49
 Клубы любителей дикой природы, Кения — 81
 Клоник аббатство, Париж — 105
 Коббетт, Уильям — 33
 «Ковчег Трейдсканта» — 27
 «Кодек» — 95
 Кокс, использование для выплавки чугуна — 137
 Колледж Вильгельма и Марии, Уильямсберг — 132, 134
 Коллекционеры — 25–27
 Кольбридж, Самюэл Тейлор — 17
 Коммерческая деятельность Метрополитен-музея, Нью-Йорк — 59
 Компостела — 130
 Консервация корабля «Васа» — 147–148
 Консульства период (Франция) — 107
 Консультативный совет Немецкого музея — 90
- Копенгаген: Луизиана — 62; музей народной культуры — 22; Национальный музей — 24, 34–35; университет — 34
 Копии и макеты — 127, 132, 147
 Кораблей викингов Музей, Роскилле — 40, 41
 Корабли — 147–149
 Королевская библиотека, Париж — 31
 Королевская картинная галерея, Берлин — 15
 Королевская комиссия для создания датского Национального музея — 34
 Королевский музей армии, Брюссель — 108
 Королевский музыкальный колледж, Лондон — 51
 Королевский хирургический колледж, Лондон — 30, 67, 71
 Королевский хрустальный завод, Лс-Крæзо — 144
 Королевское зоологическое общество, Лондон — 74–75
 Королевское общество защиты животных, Лондон — 75
 Королевское общество, Лондон — 67
 Корфу, музей естествознания — 80
 Коршем — 16
 Коссонс, Нил — 139–140
 Костюмированные служители, Уильямсберг — 132–133, 135–136, 146
 Коттон, сэр Роберт — 29
 Коук, Томас — 11
 Коул, сэр Генри — 18, 53–54, 67
 Коулбрукдейл — 137–140; Большой склад — 137, 139; доменная печь Абрахама Дарби — 137; Музей железа — 137
 Коулмен, Лоуренс Вэйл — 130
 Коулпортский фарфоровый завод — 138
 Крайборн-чейз — 36
 Кретниш, музей народной культуры «Деревня на острове Ман» — 129
 Креины, влиятельная династия в США — 61
 «Крестовый поход в поддержку музеев», организованный ЮНЕСКО и МСМ — 21
 Кристиянсбург (Копенгаген) — 34
 Крутлый читальный зал Британского музея — 31
 Крымская война — 67, 105
 Кукстаун, «Трепальня Уэллбрук» — 129
 Кур, Национальный исторический музей — 97
- Ла Виллетт, Париж — 93
 Ла-Шо-де-Фон, музей часового дела — 153–154
 Лармер-граунд, Фарнем — 36
 Ле-Крæзо: замок — 144; Музей человека и промышленности — 21, 128, 143–146; предприятия семьи Шнейдеров — 143–144; шахтерские дома — 146
 Лейден, Национальный музей этнологии — 154
 Лейпциг, музей промышленного искусства — 55
 Ленин, В. И. — 130
 Ленинград, крейсер «Аврора» — 130

- Ленуар, Этьен — 48—49
 Лесспиак в музее «Блестс-Хилл» — 138
 Лестер-хаус, Лондон — 64
 Ливер, сэр Аштон — 64—65
 Лиллехаммер — 19
 Линкольн, Авраам — 130
 Линкольн, Соборная сокровищница — 129
 Линнеевское общество, Лондон — 65
 Ляней, Карл — 65
 Литейная в музее «Блестс-Хилл» — 138
 Лланберис, Музей-каменоломня
 Северного Уэльса — 129
 Локомотивов производство — 143
 Лонгвуд-хаус, остров Св. Елены — 107
 Лонгфелло, Генри Уодсворт — 136
 Лондон: Британский музей — 13—15, 24, 28—33, 36—37,
 40—41, 49, 56, 58, 65, 67—68, 72; Галерея Тейт —
 31; идея создания национального культурного
 центра — 19; Музей Виктории и Альберта — 10,
 17, 19, 43, 51—67; Музей геологии — 19, 51; Музей
 декоративного искусства — 52; Музей естество-
 знания — 17, 19, 21, 33, 51, 64, 66—73, 78—79; Музей
 зоокультуры — 54; Музей Лондона — 121—123;
 Музей мануфактур — 52; Музей науки — 19, 51,
 55, 82—88, 92, 102; Музей патентов — 84;
 музей сэра Аштона Ливера — 64—65; Музей
 человечества — 8; Национальная галерея — 13,
 17, 30, 49; Национальный морской музей — 109
 Лувер — 12—13, 29, 33, 45—46, 55, 82
 Луизиана, Копенгаген — 62
 Лэнсдауна собрание рукописей
 в Британском музее — 29
 Люблин, еврейский квартал — 126
 Людовик I Баварский — 49
 Людовик XIV — 107
 Люшерн, Швейцарский музей транспорта —
 150, 165—167
 Ма-ди-Пон-де-Руст — 142
 Майданек, мемориальный музей
 в бывшем концлагере — 129
 Майла, Роджер — 78
 Мальборо-хаус — 52
 Манчестер, Городская картинная галерея — 30
 Маргари, Айвен — 39
 Марке, экологический музей — 141—142
 Мванза, Музей сукума — 150, 167—169
 Международная конференция по фольклору,
 Париж, 1937 г. — 119
 Международные организации — 11
 Международный день музеев — 21
 Мейден-Касл, результаты раскопок — 40
 Менеджмент в музеях — 139—140
 Местная история — 121
 Металлургия — 115
 Метрополитен-музей, Нью-Йорк — 43, 56—59,
 61—62, 151
 Метрополитен-музей Ассоциация — 57
 Метьюзи, лорд — 16
 Мехико: Национальный музей антропологии —
 159—160; Такубая — 150, 159—160
 Микрорайон музей — 157—158
 Миллер, Оскар фон — 87—89
 Мильтона дом, Чалфонт-Сент-Джайлс — 129
 Министерство науки и техники, Сингапур — 96
 Министерство образования Великобритании — 85
 Министерство общественного строительства
 и общественных работ, Лондон — 38
 Министерство торговли Великобритании — 52
 Мир-Лейк-Виллидж — 40
 Миро музей, Барселона — 62
 Миссия с прилегающими постройками, США — 131
 Миссионерский подход в музеях — 159—160
 Мистик, китобойный порт, Коннектикут — 136
 Мистраль, Фредерик — 143
 Модсли, Генри — 86
 Мозаика в Фишборне — 39
 Мозаики курсы для дам в Южном Кенсингтоне,
 Лондон — 54—55
 Моимут, музей Нельсона — 108
 Монсо-де-Мин — 21, 144, 146
 Монтего-хаус, Лондон — 29—30
 Морган, Джон Пирриот — 59
 Мореходства история — 147
 Моррис, Уильям — 49
 Москва: Музей истории и реконструкции — 121;
 музей народной культуры — 22
 МСМ — 20—21, 129—130
 МСМ, центр документации, Париж — 21
 Музей под открытым небом — 19—21, 39, 104, 109—
 119, 131, 136, 138, 140—141
 Музей-дворцы — 49
 Музеи: армии, Париж — 103, 105—108, 113;
 артиллерии, Париж — 105; декоративного
 искусства, Лондон — 52; еврейской диаспоры,
 Тель-Авив — 103, 126—127; естествознания,
 Вашингтон — 71; железа, Коулбрукдейл — 137;
 зоокультуры, Лондон — 54; изящных искусств,
 Анже — 155; искусств и ремесел, Париж — 83;
 искусства и промышленности, Вена — 55; истории
 Амстердама — 19, 121, 123; Лондона — 121, 123;
 мануфактур, Лондон — 52; народного творчества
 и традиций, Париж — 7, 21, 103, 109, 119—120;
 науки и искусства, Эдинбург — 20; науки и
 промышленности, Чикаго — 82, 87, 93—96, 99;
 национальной промышленности, Штутгарт — 20;
 немецкой истории, Берлин — 103, 123—125;
 Нью-Йорка — 123; патентов, Лондон — 84;
 прикладного искусства, Берлин — 55;
 современного искусства, Дронкерк — 62;
 современного искусства, Нью-Йорк — 43, 60—63;

- старой Варшавы — 122; трюпиков, Амстердам — 8; Центр имени Ж. Помпиду, Париж — 60, 62, 93; часового дела, Ла-Шо-де-Фон — 153–154; человека и промышленности, Ле-Крёзо — 21, 128, 143–146; человечества, Лондон — 8; штага Нью-Йорк — 20; этнография, Париж — 119
- Музей науки, Лондон — 19, 51, 55, 82–88, 92, 102
«Музей» как термин — 163–164, 166–167
Муниципальный музей, Осло — 121
Муниципальный музей, Рюссельсхайм — 82, 97–101
«Мэри Роуз» — 149
«Масси-Харрис» — 94
Мюнхен: Гамитотека — 30, 49;
Немецкий музей — 83, 87–92, 94–95, 97, 99, 102;
Новая пинакотека — 55; Старая пинакотека — 55
- Наблюдательный совет Немецкого музея — 90
Нагасаки, мемориальный музей — 129
Наполеон Бонапарт — 45, 46, 49, 106–107
Наполеона Музей, Париж — 12–13, 45, 56
Наполеоновские грабежи — 12–13, 45
Народной культуры музеи — 22–23, 109–121
Народные танцы в «Скансене» — 110
Науки и искусства Департамент, Лондон — 52, 55, 85
Научные академии, Германия — 90
Национал-социализм — 90, 99, 125
Национализм — 48–49
Национальная библиотека по искусству, Лондон — 52
Национальная галерея, Лондон — 13, 17, 30, 49
Национальный автомобильный музей, Бьюти — 19, 166
Национальный железнодорожный музей, Йорк — 166
Национальный зоопарк, Вашингтон — 157
Национальный исторический музей, Буэнос-Айрес — 121
Национальный исторический музей, Кур — 97
Национальный конвент, Франция — 83
Национальный культурный центр, идея создания в Лондоне — 19
Национальный морской музей, Лондон — 109
Национальный музей антропологии, Мехико — 159–160
Национальный музей истории и техники, Вашингтон — 104, 157
Национальный музей народного творчества и традиций, Париж — 7, 21, 103, 109, 119–120
Национальный музей народной культуры в Англии — 22
Национальный музей науки, Токио — 97
Национальный музей техники, Париж — 82–83
Национальный музей этнологии, Лейден — 154
Национальный музей, Коллегаген — 24, 34–35
Негритянское население Уильямсберга — 134
Независимые музеи — 11, 140
Нельсон, Горацио — 49, 108
Нельсона музей, Монмут — 108
- Немецкие музейные архитекторы — 46
Немецкий музей, Мюнхен — 83, 87–92, 94–95, 97, 99, 102
Немецкое общество инженеров — 87
Неоклассицизм в музейной архитектуре — 30
«Непосредственное участие» — 93
Нигерия — 41
Нируи, Расмус — 34
Новая пинакотека, Мюнхен — 55
Новый музей, Берлин — 55
«Нью-Йорк ивинг пост» — 56
Нью-Йорк: Бруклинский детский музей — 150, 161–163; Метрополитен-музей — 43, 56–59, 61–62, 151; Музей Нью-Йорка — 123;
Музей современного искусства — 43, 60–63
«Нью-Йоркер», журнал — 60
Ньюкоммен, Томас — 86
Нюрнберг, Германский национальный музей — 49, 105
- «Обзор национальных памятников древности» — 34
Обучение истории города — 21
Общество антикваров, Лондон — 25, 38
Одежды музеи — 27
Ожидания публики, посещающей музеи — 141
Окрута Зарганс музей — 150, 164–165
Окрута Эссекс Институт, Сейлем — 135–136
Оксфорд, университет — 28, 35, 64
Оксфорд: Ашмолевский музей — 27–28, 30;
Музей Питт-Риверса — 22, 35
Октябрьская революция в России — 125, 130
Олд-Уиттингтон, «Дом Революции» — 129
Ольстерский музей народной культуры и средств транспорта — 116
Отгарио, Центр науки — 94, 166
Оостинг, Виллем — 75
Опель, Адам — 97–101
Опеля завод, Рюссельсхайм — 12
Опи, Джон — 12
Организационная структура музеев — 13
Оркестровые концерты: в «Биммше» — 117;
в Музее Питт-Риверса — 38
Оружия производство — 143
Осборн-хаус, остров Уайт — 129
Осло: музей народной культуры — 22;
муниципальный музей — 121
Отделка художественная — 55
Оттава, Центр науки — 96
Оуэн, сэр Ричард — 67, 69
- «Палаты дикинов» — 27–28, 30
Паломничества — 130
Пальмерстон, лорд — 51
Павидди, сэр Алфонсо — 31, 33
Пансхангер — 15
Париж: в прошлом музейная столица мира — 46;
Дворец открытий — 82, 92–93; Исторический

- музей военного министерства — 105; Королевская библиотека — 31; международная выставка 1878 г. — 110; Музей армии — 103, 105–108; Музей артиллерии — 105; Музей искусств и ремесел — 83; музей Карнавалас — 121; Музей народного творчества и традиций — 7, 21, 103, 109, 119–120; музей народной культуры — 22; Музей этнографии — 119; Национальный музей техники — 82–83; центр документации МСМ — 21; Центр имени Ж. Помпиду — 60, 62, 93; Центральный музей искусств — 43, 45
- «Парковая сторожка» в региональном природном парке Камарг — 142
- Парфенона мраморы — 16, 29, 41, 152
- Паскаль, Блез — 83
- Первая мировая война — 73, 91, 105, 107, 112, 125
- Первая республика, Франция — 107
- «Передвижение», паровоз — 117
- Перемены, их истоки и условия — 11–12
- Перрен, Жан — 92
- Перресс-ле-Форж, средневековый монастырь — 146
- Перси, Томас — 24
- Пикассо, Пабло — 63
- Пила Музей, Филадельфия — 28
- Пиль, сэр Роберт — 18
- «Пинакотек» как наименование музея — 48
- Питт-Риверс, генерал — 35–38, 66
- Питт-Риверс Музей, Оксфорд — 22, 35
- Питт-Риверс Музей, Фарнем — 17, 24, 36–38
- Пишесдорф — 40
- Планетарий в Немецком музее — 90
- Плата за вход: в «Дореволюционном Уильямсберге» — 134; в Немецком музее — 89
- «Плазмутская колония» — 136
- Плотницкая улица, Коулбрукдейл — 137
- Польша, мемориальные музеи на местах бывших концлагерей — 129
- Поля Дельво музей, Сен-Идесбад — 157
- Потт, Питер — 154–155
- Прага, музей города — 121
- Престон, Харрисовская публичная библиотека — 31
- Придорожная гостиница, Саут-Садбери — 136
- Прикладного искусства департамент, Лондон — 52
- Принца Уэльского Музей, Бомбей — 10
- «Происхождение видов» — 35, 66–67
- Промышленная революция — 86, 118, 137–138
- Промышленное искусство — 55–56
- Промышленности музеи — 115–119
- «Промышленный музей» — 86
- Пруссия, Государственная галерея, Берлин — 13
- Пруссия, строительство музеев — 48
- Прусская государственная библиотека, Берлин — 31
- Прусский государственный арсенал — 123
- Пудлингование, музей «Бланте-Хилл» — 138
- «Путеводитель по северным древностям» — 34
- Путешественники — 14–17, 19, 26
- «Пыхтящий Билли» — 84
- Равенсбрюк, мемориальный музей в бывшем концлагере — 129
- Разведного куратора должность, Шотландия — 21
- Райт, Франк Ллойд — 134
- «Ракета» — 84
- Рапишты — 131
- «Распределочный музей», Ле-Крёво — 144
- Раффал, сэр Стамфорд — 74
- Рашмор поместье, Кранборн-чейз — 36
- Региона Музей, Бриндизи — 160
- Рекламный элемент в музеях — 146
- Ремесленники — 50, 100
- Ренсен-Оостинг, госпожа и господин — 76
- Рестораны: в Людерс — 166; в Метрополитен-музее, Нью-Йорк — 58; в «Скансен» — 110; в Южно-Кенсингтонском музее — 52
- Рёмер Ф. — 165
- Рёскин, Джон — 49
- Рёскина галерея, Шеффилд — 157
- Ривер, Джорж-Айри — 119, 143, 145
- Рио-де-Жанейро, музей истории города — 121
- Ричардс, Чарльз — 86–88
- Робинсон, Кеннет — 19
- Роджерс, Джейкоб С. — 59
- Рокфеллеры, влиятельная династия в США — 61
- Романтизм — 48
- Роример, Дж. Дж. — 59
- Роскилле, Музей кораблей викингов — 40–41
- Роузиалл-хаус, Коулбрукдейл — 137
- Рочестер, штат Нью-Йорк, США — 131
- Русскоскай: завод Опеля — 97–101; муниципальный музей — 82, 97–101; цитадель — 97
- Саббатай Цви — 126
- Саймондс мисс, Сейлем — 136
- Сайт-музеи — 40–42, 128–135, 137–149
- Сакраменто, форт Саттера — 131
- Сан-Франциско, Эксплораториум — 96
- «Санди таймс» — 39
- Сараево, музей народной культуры — 22
- Саттера форт, Сакраменто — 131
- Саттон-Ху, сокровище — 40
- Саут-Садбери, штат Массачусетс, США — 136
- Св. Елены остров — 107
- Св. Иаков Коммюнальский — 130
- Св. Цецилии Общество — 167
- Северн, река — 137
- Северная Ирландия, Ольстерский музей народной культуры и средств транспорта — 116
- Северный зоопарк, Эммен — 8, 64, 75–77, 151
- Северный музей, Стокгольм — 22–23, 109–110, 112–113

- Северо-Восток Англии, история индустрии — 115–118
 Сейлем, Институт округа Эссекс — 135–136
 Сейнсберри, Центр изобразительных искусств — 21
 Сен-Идесбальд, музей Поля Дельво — 157
 Сен-Мартен-де-Шан, Париж — 83
 Сент-Мари-де-ла-Мер — 142;
 Музей Баронелли — 143
 Сент-Фейганс, Валлийский музей
 народной культуры — 116
 «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» — 48
 «Сименс» — 90
 Сингапурский центр науки — 96
 «Система с двойным входом»
 в Музее Камарг — 142–143
 «Скансен» как общее понятие — 115, 130
 «Скансен», Стокгольм — 21, 103, 109–115, 117, 151
 «Скансенологи» — 115
 «Славная революция» 1688 г. — 129
 «Словарь английского языка» Самюэля Джонсона —
 24–25
 Слоут, сэр Ханс — 29
 Смерк, Сидни — 31
 Смерк, сэр Роберт — 12, 30
 Смит, сэр Дж. Э. — 65
 Соборная сокровищница, Линкольн — 129
 «Собрание сведений о любопытных открытиях,
 совершенных выдающимися антикварами» — 27
 Соломонов храм — 127
 Солсбери, лорд — 51
 Социал-демократическая партия (ФРГ) — 98
 Специальный комитет по искусству
 и промышленности — 51–52
 Спонсорство — 94–96
 Старк, Уильям — 30
 Старый музей, Берлин — 30, 43, 50
 Старых Мастеров культ — 12
 Статфилд-Сэй — 108
 Стефенсон, Джордж — 84, 86, 117
 Стокгольм: «Васа» — 128, 147–149;
 Северный музей — 22–23, 109–110, 112–113;
 «Скансен» — 21, 103, 109–115, 117, 151
 Столовые в Южно-Кенсингтонском музее — 52
 Страсбург, собор — 127
 Стэнли, Бимиш — 103
 Суда здание, Уильямсберг — 132
 Судостроение — 115, 118
 Судоходство — 118
 Сукума Музей, Мванза — 150, 167–169
 Суссекс, Археологическое общество — 39
 США: музеи под открытым небом и обучение
 истории города — 21; музеи XVIII в. — 28
 Сара Аштона Ливера музей, Лондон — 64–65
 Таксидермисты — 64–65, 71
 Такуба, Мехико — 150, 159–160
 Таунли мраморы — 29
 Театр под открытым небом в «Скансене» — 110
 Тейт галерея, Лондон — 31
 Телфорд: музей «Ущелье Айронбридж» — 128;
 совет по развитию города-спутника — 138
 Тель-Авив, Музей еврейской диаспоры —
 103, 126–127
 Тернер, Уильям — 12
 Техника художественного творчества — 153–154
 Техники музея — 27
 Технический музей, Вена — 91–92
 Тиберий Клавдий Когидумн — 38
 Тик, Людвиг — 48–50
 Токио, Национальный музей науки — 97
 Томпсон, Дж. Б. — 113–114
 Томсен, Кристиан Юргенсен — 34–35
 Тонтон, музей графства Сомерсет — 40
 Торговец произведениями искусства — 13, 54
 Торонто, Центр науки провинции Онтарио — 94, 166
 Трамвай в «Бимише» — 118
 Траяна колонна — 53
 Тревельян, Дж. М. — 109
 Трейдскант, Джон — 27
 «Трепальня Уэллбрук», Кукстаун — 129
 Трех веков теория — 33–35
 Троадедо, Париж — 119
 Турнам — 130
 Уайт остров, Осборн-хаус — 129
 Уатт, Джеймс — 86
 Угледобыча — 115–117
 Уилла и Даунленда Музей, Чичестер — 116
 Уилсон, сэр Дэвид — 13
 Уильямсберг, штат Вирджиния — 128, 131–138,
 141, 146, 166
 Уитни, влиятельная династия в США — 61
 Уитстон, сэр Чарльз — 84
 Уорберги, влиятельная династия в США — 61
 Уоттс, Томас — 32
 Уппсала, университет — 65
 Управление общественных работ, Лондон — 55
 Устоявшиеся представления об истории и музеях — 98
 Учебная работа в музеях — 159–163
 Учебные посещения: Немецкий музей, Мюнхен —
 88–89; Технический музей, Вена — 92
 «Ущелье Айронбридж», музейный трест — 38, 118, 128,
 137–141, 146, 152, 166
 Уэст, Бенджамин — 12–13
 Фарнем: Лармер-Граундс — 36;
 Музей Питт-Риверса — 17, 24, 36–38;
 охотничий домик короля Иоанна — 38
 «Фермерское поселение», Кулестраун — 136
 «Фермы живой истории» — 136
 Филадельфия — 28, 135; зоопарк — 75

- Финансирование Немецкого музея — 90
 Финансовая база музеев — 146, 166
 Фицуильяма Музей, Кембридж — 30
 Фишборн, музей «Дворец римской эпохи» — 24, 38–42
 Флакسمан, Джон — 12
 Флауэр, сэр Уильям Генри — 33, 67–74
 Фокс, Чарльз Джеймс — 12
 Форд, Генри — 130, 136
 Форд, Эдсел — 132
 Форда театр, Вашингтон — 130
 Форды, влиятельная династия в США — 61
 Франко-прусская война — 48, 66, 105
 Франкфурт, Музей имени Зенкенберга — 64, 72–73;
 музей промышленного искусства — 55
 Французские культурные цитадели в Африке — 9
 Французские музейные архитекторы — 46
 Французский музей, Париж — 45
 Французских памятников Музей — 48
 Фридрих Вильгельм III — 50
 Фюзели, Генри — 12

 Хантеровская галерея в Королевском
 хирургическом колледже, Лондон — 30
 Хантеровский музей, Глазго — 30
 Хантеровский музей, Лондон — 67
 Хаос, его привлекательность
 для части посетителей музеев — 26–27
 Харгривс, Джеймс — 86
 Харли Роберт, граф Оксфордский — 29
 Харперс-Ферри — 130
 Харрисовская публичная библиотека — 31
 Хаселмус, Артур — 23, 109–115, 118, 135
 Хаттон, Уильям — 14–15
 Хауард, Томас, граф Арундельский — 43
 Хауарт, Дэвид — 43
 Хенсон, Джосайя — 129
 Херн, Томас — 27
 «Хижина дяди Тома» — 129
 «Хитон», отели — 22
 Химическая промышленность — 115
 Хиросима, мемориальный музей — 129
 Холпнер, Джон — 12
 Хорн, Дональд — 130
 Храмы искусства — 30, 48, 50, 153
 Христиания (Осло), музей народной культуры — 22
 Христианско-демократический союз (ФРГ) — 98
 Христианство и теория Дарвина — 66–67
 Художественные музеи, их отсталость — 153
 Художники — 50–51
 Хьюз, Роберт — 44

 Цейсс, Карл — 90
 Ценители — 17, 26
 Центр имени Ж. Помпиду, Париж — 60, 62, 93
 Центр индустриальной археологии — 138
 Центрального канала Музей, Экинс — 146
 Центральный музей искусств, Париж — 43, 45
 Центры науки — 94, 96, 102, 166

 Чалфонт-Сент-Джайлс, дом Милльтона — 129
 Чарлстон, музей — 28
 Чартуэлл — 129
 Черч-Стреттон, музей «Действующая ферма
 Актон-Скотт» — 129
 Черчилль, сэр Уинстон — 129
 Чикаго, Музей науки и промышленности — 82, 87,
 93–96, 99
 Чичестер, Городское общество — 38
 Чичестер, Музей Уилла и Даунленда — 116

 Шайо дворец, Париж — 119
 Шахтерские дома в Ле-Крёзо — 146
 Швейцарский музей транспорта,
 Люцерн — 150, 163–167
 Шеффилд, галерея Рёскина — 157
 Шипшисска коллекция — 53
 Ширмбек, Петер — 97–101
 Школа Лувра — 119
 «Школа-музей», Монсо-ле-Мин — 146
 Школы живописи — 45–48
 Шнейдеров предприятия, Ле-Крёзо — 143
 Шнейдеров семья — 143
 Шотландия, должность разведного куратора — 21
 Шотландская национальная галерея — 31
 Шропширский канал — 138
 Штата Нью-Йорк Музей — 20
 Штата Нью-Йорк совет по искусству — 61
 Штуттарт, Музей национальной
 промышленности — 20
 Шлутово, мемориальный музей
 в бывшем концлагере — 129

 Эджурт, Мария — 12
 Эдинбург, Музей науки и искусства — 20;
 Шотландская национальная галерея — 31
 Эйвонкрофт, музей под открытым небом
 (Бромсгров) — 116
 Экологические музеи — 128, 141–146
 Экологический музей Маркез — 141–142
 Экономи, поселение раппистов — 131
 Эксплораториум, Сан-Франциско — 96
 Экинс, Музей Центрального канала — 146
 Эллига мраморы — 16, 29, 41, 152
 Эллайд айфонфаундс, фирма — 137–138
 Эллис, сэр Генри — 29, 33
 Эммен, Северный зоопарк — 8, 64, 75–77, 151
 Эрни, Ханс — 166
 Эскалатор в «Скансене» — 110
 Этнографические музеи — 7–8

Южная Каролина — 28

Южно-Кенсингтонский музей,

Лондон — 17–18, 35, 51–56, 83–85, 151

ЮНЕСКО — 3, 20–21, 145

«Юнион лит», клуб, Нью-Йорк — 56

Япония, мемориальные музеи

в память жертв атомных бомбардировок — 129

«Curiosity», значения слова в XVII–XVIII вв. — 27

«Curious», значения слова — 27

Deutschum — 49

«Gemäldegalerie» как наименование музея — 48

«ICOM News» («Новости МСМ») — 21

«Kunstgebäude» как наименование музея — 48

«Kunsthalle» как наименование музея — 48

«Museum Work» — 20

«Museum» — 21

«Museums Journal» — 20, 21

«Museumskunde» — 20

«Papers and Reports» («Статьи и доклады»)

Американской ассоциации музеев — 20

«Romantischer Historismus» — 105