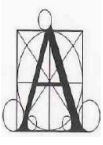
gaudeamus

Т.Ю. Юренева

Учебник
для высшей
школы

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ



Учебник
для высшей
школы

Т.Ю. Юренева

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Рекомендовано Министерством, культуры Российской Федерации в качестве учебника для студентов гуманитарных специальностей высших учебных заведений

Москва
Академический Проект
2004

УДК 7.0
ББК 85.1
И Ю69

Российский институт культурологии
Министерства культуры РФ

ЮреневаТ.Ю.
Ю 69 Музееведение: Учебник для высшей школы. — 2-е изд. — М.: Академический Проект, 2004.— 560 с. —(«Gaudeamus»).

ISBN 5-8291-0322-2

Книга является первым учебником, в котором излагаются не только теоретические основы музееведения и методика музейной работы, но и история музеев мира. На обширном фактическом материале автор анализирует причины и обстоятельства возникновения музеев в различных регионах мира, прослеживает становление и развитие музея как социокультурного института, показывает его место и роль в каждой конкретной исторической эпохе. Рассматриваются социальные функции музеев, их научно-исследовательская работа, вопросы фондовой, экспозиционной и культур но-образовательной деятельности, а также менеджмента и маркетинга.

Книга иллюстрирована, снабжена именным и предметным указателем, а ее содержание соответствует Государственному образовательному стандарту Министерства образования РФ.

Учебник адресован прежде всего студентам гуманитарных вузов, изучающих музееведение как общеобразовательную дисциплину. Вместе с тем он может использоваться и при подготовке музейных специалистов в качестве учебного пособия по дисциплинам «История музеев мира» и «История музейного дела», а также как введение в специальность в системе учебных дисциплин кафедр музееведения и музейной педагогики педагогических университетов и университетов культуры.

УДК 7.0
ББК85.1

ISBN 5-8291-0322-2

© Юренева Т.Ю., 2003
© Академический Проект,
оригинал-макет, оформление, 2004

ВВЕДЕНИЕ. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

Музееведение - музеология

В 1877 г. директор знаменитого дрезденского музея «Зеленый свод» Дж. Грессе основал «Журнал по музеологии и антиквароведению» («Zeitschrift fur Museologie und Antiquitatenkunde»), а спустя несколько лет на его страницах была опубликована статья «Музеология как наука», обозначившая потенциал новой области исследований. Так в научный оборот вошел термин «музеология», аналогом которому в российской традиции стало слово «музееведение». С приходом XX столетия началось постепенное конституирование музееведения в качестве научной дисциплины.

В начале XX в. появились первые периодические издания, специализирующиеся на освещении музейной проблематики. В 1901 г. в Великобритании был основан «Museums Journal», а в 1905 г. в Германии — «Museumskunde». После создания Международной музейной службы, впервые объединившей под своей эгидой специалистов из различных стран, частью выполняемой ею обширной программы стало издание журнала «Mouseion» (1927— 1946) и серии монографий по музеологическим проблемам. В 1946 г. в Париже был учрежден Международный совет музеев, больше известный под англоязычной аббревиатурой ИКОМ (International Council of Museums). Он поставил своей

целью организацию сотрудничества и взаимопомощи между музеями и музейными профессионалами всего мира, разработку и техническое обеспечение программ в области развития музейного дела, а с 1948 г. начал издавать журнал Museum, освещающий деятельность музеев всех типов и профилей, анализирующий актуальные проблемы музейной сферы.

Развитию музееведческих знаний во многом способствовали специализированные центры музейной работы. Впервые они возникли в Советском Союзе в послереволюционный период, а после второй мировой войны стали создаваться и в других восточноевропейских странах. Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения (1919 г.), Высший экскурсионный институт (Петроград, 1921 — 1924), Комиссия по музееведению при Академии истории материальной культуры (1920-е) и другие аналогичные центры занимались разработкой методики работы отдельных профильных групп музеев. В отличие от них созданный в Историческом музее Отдел теоретического музееведения (1918—1933) был ориентирован на изучение общих проблем истории и теории музейного дела. В начале 1930-х гг. его преемником стал Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы. В 1937 г. он был реорганизован в НИИ краеведческой и музейной работы Наркомпроса РСФСР и приступил к планомерному исследованию проблем музейного дела. В 1955 г. институт был преобразован в НИИ музееведения[1].

Активизация усилий, направленных на формирование музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины, началась во второй половине XX в. и была характерна главным образом для восточноевропейских стран. Только по вопросу о предмете музеологии здесь в 1950—1980-е гг. было опубликовано

[1] С 1966 г. назывался НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры, в октябре 1968 г. был реорганизован в НИИ культуры; с 1902 г. — Российский институт культурологии Минис-ТсрrТiiti культуры РФ.

свыше 600 работ. Изложенные в них концепции, а также научные дискуссии, проводившиеся в это время, показали, что содержание, которое вкладывается в понятие «музееведение», весьма разнообразно и противоречиво.

Разброс существующих мнений о сути музееведения попытался систематизировать словацкий исследователь З. Странский. Он условно выделил следующие подходы к музееведению;

а) музееведение — самостоятельная научная дисциплина;

б) музееведение — теория и методика музейной работы, то есть прикладная вспомогательная научная дисциплина;

музееведение — сумма методических и технических приемов музейной деятельности;

г) полное отрицание возможности существования музееведения как науки.

Оригинальную трактовку музееведения предложил чешский ученый И. Неуступный. Считая, что музееведение может быть обозначено как теория и методология музейной работы, он различал специальное и общее музееведение. Специальное музееведение, согласно его концепции, основывается на использовании профильных музею научных дисциплин. Например, можно выделить историческое музееведение или же искусствоведческое музееведение, отличия между которыми обусловлены спецификой истории или искусствоведения. Но в деятельности музеев, как и в них самих, независимо от профиля существует нечто об-; щее, синтезировать которое и призвано общее музееведение.

Важную роль в самоидентификации музееведения — музеологии сыграла XI Генеральная конференция ИКОМ, проходившая в Москве и Ленинграде в 1977 г. В ходе ее работы был создан Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ), основной задачей которого стала координация теоретических исследований в области музеологии. Первый номер выпущенного им в 1980 г. журнала «Museological Working

Papers» посвящался теме «Музееведение — наука или только практическая музейная работа?». Отвечая на этот вопрос, большинство специалистов в настоящее время называют музееведение научной дисциплиной, но при этом подчеркивают, что она находится еще только в стадии формирования.

Объект, предмет н метод музееведения

Научная дисциплина, чтобы считаться таковой, должна иметь свой собственный предмет и метод исследования. Предмет исследования всегда специфичен, в то время как объект исследования, то есть та совокупность реальностей, на которую направляются познавательные усилия, может изучаться с разных позиций несколькими науками. Например, музей и музейное дело как общественное явление могут одновременно быть объектом исследования не только музееведения, но и философии, истории, искусствоведения, социологии. В то время как объект исследования определяется относительно просто и известен уже на стадии накопления материала, предмет науки никогда не дается в готовом виде, его нужно сконструировать.

В теоретическом обосновании предмета музееведения существует несколько подходов. Сторонники так называемого ***институционального подхода*** считают, что предмет музееведения — это музей как социокультурный институт. При этом одни ограничивают рамки предмета исследованием только музея и его функций, другие же трактуют предмет более широко, включая в него все музейное дело. Например, согласно взглядам словацкого исследователя И. Бенеша, предмет музееведения составляет совокупность специализированной деятельности, путем которой музейное дело реализует свои социальные функции. По мнению французского музееведа Ж.А. Ривьера, предметом музеологии является изучение истории музеев и их роли в обществе. Распространению институционального **подхода** во **многом** способствовало определение музе-

введения, сформулированное ИКОМ: «Музеология — это наука о музеях».

Оппоненты институционального подхода считают, что музей не может являться предметом музееведения, поскольку он — всего лишь организационный центр, учреждение, предназначенное выполнять определенную работу. Ведь и педагогика, говорят они, наука не о школе, а об образовании и воспитании, и астрономия — это наука не о планетарии, а о свойствах и развитии космических тел. Предметом музееведения они полагают музейный предмет как феномен, поэтому подобная система воззрений получила название ***предметный подход.*** Согласно, например, формулировке немецкого исследователя К. Шрайнера, «музееведение — это наука о сборе, хранении, изучении и использовании музейных объектов»[2].

Существует и так называемый ***комплексный подход*** к пониманию предмета музееведения. Наиболее развернутое обоснование он нашел в работах З. Странского, который ввел понятие «музейность» и сформулировал теорию специфического («музейного») отношения человека к действительности.

«Понимание музея в качестве предмета музееведения является последствием преобладающего эмпирического мышления в современном музееведении и непонимания исторической и общественной обусловленности существования музеев, — пишет он. — Современный музей является лишь одной из исторических форм специфического отношения человека к действительности, приведшего в ходе истории к тенденции сохранения и показа избранных предметов. По этой причине речь не идет о постоянной форме; она будет подвержена изменению и, быть может, в существующем облике исчезнет. <...> Поэтому предмет музееведения нельзя усматривать в существовании музея, а наоборот, в причине его существования, то есть в том, чего он является выражением и каким

[2] *Шрайнер К.* Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 47.

целям служит в обществе. <...> Музееведение, следовательно, находится выше музея. Одновременно, однако, оно включает в себя не только его прошлые, но и современные и будущие его формы»[3].

Каким целям в обществе служит музей и служили предшествующие ему формы? Они существовали и существуют для реализации специфического отношения человека к действительности. Это отношение обусловлено определяющим для человека фактором памяти и проявляется в стремлении к приобретению и сохранению предметов, даже утративших свои изначальные функции, но ценных с точки зрения познания окружающего мира, то есть своей «музейностью». Считая музееведение формирующейся самостоятельной научной дисциплиной, Странский определил предметом ее познания «специфическое отношение человека к действительности, объективизирующееся в истории в разных формах, которое является выражением и составной частью систем памяти»[4].

Научные взгляды З. Странского целиком и полностью разделяет словацкая исследовательница А. Грегорова. Широта подхода к предмету исследования музееведения характерна и для концепций многих других ученых. В российской науке сторонником комплексного подхода был А.М. Разгон, который определил предмет музееведения следующим образом.

«Предмет музееведения — круг объективных закономерностей, относящихся к процессам накопления и сохранения социальной информации, познания и передачи знаний, традиций, представлений и эмоций посредством музейных предметов, к процессам возникновения, развития и общественного функционирования музея, музейного дела»[5].

Важным признаком научной дисциплины является наличие у нее самостоятельных, специфических ме-

[3] *Странский З.* Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. С. 18—19.

[4] *Странский З.* Указ соч. С. 25.

[5] Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина и В. Хербста. М., 1988. С. 12.

тодов исследования. Метод — это система приемов, применяемых в процессе исследования. По сравнению с другими, проблема метода изучена в музееведении в наименьшей степени.

Для музееведения характерно использование разнообразных исследовательских приемов, одни из которых полностью, а другие частично совпадают с методами других наук. В историческом музееведении применяются методы исторической науки и ее вспомогательных дисциплин, а также методы искусствоведения. В процессе исследования музейных предметов широко употребляются методы археологии, палеографии, этнографии, нумизматики, сфрагистики, литературоведения и искусствоведения. В ходе реставрации и консервации музейных предметов используются методы естественных наук, например, рентгенография, спектрография. Методы педагогики и психологии находят применение при создании экспозиции и выставок, в различных формах культурно-образовательной деятельности, при изучении музейной аудитории.

Эта множественность отдельных частных методов, применяемых в музееведении, дает основание для утверждений о том, что у музееведения нет собственных методов и быть не может. Но есть исследователи, которые возражают против такой постановки вопроса и аргументируют свою позицию следующим образом. Метод научной дисциплины — это не единичный прием и даже не арифметическая сумма приемов, а их система. Для того чтобы судить о сходстве и различии методов той или иной науки, нужно сравнивать систему. И в этом случае метод музееведения, как система, не свойственен ни одной другой общественной дисциплине. ;/rt;-UVXIK :шш';^:ук' .М£>кшШ'А-*А-

• Структура музееведения *Е-с-'-о.*

Каждая научная дисциплина представляет собой систему знаний, следовательно, обладает определенной структурой. Поскольку структура науки органич- У

но связана с ее предметом, то существующие по этому вопросу разногласия обусловливают и различные представления о структуре. Обычно в музееведении выделяют следующие исторические, теоретические и прикладные элементы:

История и историография исследуют историю появления музеев, их функционирование в различных исторических условиях, музейную политику, формирование музейной сети и организацию музейного дела, а также отражение всей этой проблематики в научной литературе и историю самой науки. даЙ.,К!-я»ай=>«

Теория состоит из четырех составных элементов.

1. *Общая теория музееведения* познает объект, предмет, метод и структурные элементы музееведения, его место в системе научных дисциплин; разрабатывает научный понятийный аппарат; изучает феномен музейного предмета и музея; исследует проблемы, связанные с общественными функциями музеев, формированием музейной сети, классификацией и типологией музеев; разрабатывает научные основы всех специфических музейных видов деятельности.

Теория документирования изучает проблемы, связанные с комплектованием музейных фондов, то есть с методологией и методикой отбора объектов действительности в музейное собрание.

3. *Теория тезаврирования* (от греч. thesauros — сокровище; запас) — это теория научно-фондовой работы; она связана с процессом познания ценности музейных предметов и содержащейся в них информации, то есть с исследованием музейных предметов, их учетом и сохранением.

4. *Теория коммуникации* изучает музей как один из коммуникационных институтов, специфику передачи информации, проблему воздействия музейных средств и форм коммуникации на различные категории посетителей в про-

цессе культурно-образовательной деятельности музеев.

Музейное источниковедение занимается исследованием музейных предметов под углом зрения, характерным для источниковедческой дисциплины; разрабатывает теорию и методику выявления, исследования и использования музейных предметов и коллекций.

Прикладное музееведение включает в себя три раздела.

1. *Научная методика* охватывает все формы музейной деятельности. Существуют общие и специальные методические исследования. Общие методики относятся ко всей совокупности музеев. Таковы, например, методические принципы построения экспозиции как особой формы музейной коммуникации, принципы хранения музейных фондов, принципы экскурсионной работы. Специальные методики исходят из общей научной методики, но ориентированы на музеи конкретного типа и профиля.
2. *Техника музейной работы* исходит из научных методик и занимается проблемами, связанными с проектированием музейных зданий, техникой экспонирования различных типов музейных материалов, техническими средствами передачи информации, техникой исследования физического состояния музейных предметов, их консервацией и реставрацией.
3. *Организация музейного дела и управление музейной деятельностью* связаны с вопросами менеджмента и маркетинга.

• Музееведение в системе наук ^- • -„- с

Для современного этапа развития науки характерно проявление двух тенденций — интеграции знания и его дифференциации. Это влечет за собой появление новых наук, одни из которых возникают на стыке ранее существовавших, другие начинают исследовать неизвестные ранее закономерности. При этом целый

ряд дисциплин находятся на грани пересечения естественных и общественных наук. Таковы, например, география, кибернетика, этническая антропология, этноботаника.

По многозначности своего предмета музееведение входит в разряд междисциплинарных наук. В то же время есть все основания отнести музееведение к общественным наукам, поскольку предметом его исследования являются закономерности, связанные с процессами познания и передачи информации посредством музейных предметов, с функционированием музея как социокультурного института.

В связи с тем, что музееведение обладает междисциплинарными чертами, его связи с другими науками носят характер интеграции. Иными словами, элементы различных дисциплин и специфически музейные элементы, соединяясь, создают новое качество. В ходе этого взаимодействия музееведение для решения задач своего предмета заимствует в преобразованном виде элементы языка и методов соответствующих дисциплин. Взаимодействуют в музееведении прежде всего профильные дисциплины, а также педагогика, психология, теория информации, социология, источниковедение.

Итак, согласно современным представлениям[6], музееведение — это формирующаяся научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порожденный им феномен музея, исследующая процессы сохранения социальной информации, ее познания и передачи с помощью музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности.

tf *m*

4П \C

[6] См.: *Гуральник Ю.У.* Музееведение // Российская музейная энциклопедия. Т. 1. М, 2001. С. 386.

Часты.
ИСТОРИЯ МУЗЕЕВ МИРА

Глава 1

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В АНТИЧНУЮ ЭПОХУ

Феномен коллекционирования уходит своими корнями в глубокую древность. Уже на заре своей истории человечество собирало и стремилось сохранить предметы, имеющие сакральную, престижную и эмоциональную значимость, представляющие интерес с познавательной или эстетической точки зрения. В Африке и на островах Океании археологи обнаружили остатки коллекций предметов религиозного культа эпохи неолита. Начиная со II тысячелетия до н. э. в Уре и других городах Двуречья писцы собирали литературные и научные тексты, написанные клинописью на глиняных табличках. Так возникали частные и царские библиотеки, крупнейшая из которых принадлежала ассирийскому царю Ашшурбанипалу (VII в. до н. э.) и насчитывала более 30 тыс. табличек. Сохранились фрагментарные сведения о том, что в VI в. до н. э. вавилонский царь Набонид собирал древности, занимался раскопками и даже восстановил часть города, так называемого «Ура халдейского».

Но ярко и полномасштабно феномен коллекционирования впервые раскрылся и расцвел в античную эпоху. Для европейской истории античность представляет собой древность особого рода, ведь ее не случайно называют колыбелью европейской цивилизации. В те давние времена были заложены основные направления философской мысли, создана наука как отдельная сфера культуры, совершены открытия мирового значения в области архитектуры и скульптуры, положено начало европейскому театру, разработаны важ-

нейшие политические категории — гражданин, демократия, личность, а греческий и латинский языки легли в основу современной научной терминологии Пожалуй, нет ничего из созданного человеческим гением в эпоху Древней Греции и Рима, что не получило бы в дальнейшем осмысления и творческого развития. Не стали исключением понятие «музей» и вся сфера античного коллекционирования.

• Древняя Греция: святилища, храмы, пинакотеки

Понятие «музей» ввели в культурный обиход человечества древние греки, однако в античном мире оно никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. Древнегреческое слово «мусейон» (museion) в буквальном переводе означает «место, посвященное музам», то есть святилище муз. Эти сакральные постройки обычно представляли собой не храм в собственном смысле слова, а портик с жертвенником, и часто располагались в рощах, предгорьях, у родников, ведь изначально музы почитались как божества источников. Позднее их стали считать покровительницами искусств и наук, дарующими творческое вдохновение, поэтому культ муз приобрел важную роль в сообществах ученых.

Как союз во имя служения Аполлону и музам создавалась, например, около 385 г. до н. э. Академия — знаменитая философская школа Платона, объединившая в своих стенах разнообразные науки. В ней имелось святилище муз — мусейон, а для совершения положенных обрядов на каждый день месяца из числа слушателей назначались «служитель муз» и «приноситель священных жертв». Мусейон существовал и при философской школе Аристотеля — Ликее, но появился он уже после смерти великого ученого стараниями его ученика Теофраста.

Нередко мусейоны становились центрами своего рода литературных сообществ, служа местом не только поклонения музам, но и проведения творческих состязаний поэтов. Подобными соревнованиями особенно славилось Феспийское святилище муз, расположенное в Беотии на склонах горы Геликон, где раз

и пять лет проходили общегреческие празднества в честь муз — Мусеи. В самом святилище и его окрестностях, в частности в священной роще, находилось множество изваяний богинь, выполненных прославленными скульпторами Кефисодотом и Праксителем, статуи бога Диониса работы Мирона и Лисиппа, знаменитый мраморный Эрот (Купидон) Праксителя, полюбоваться которым приезжали из многих уголков античного мира.

«Поставлены там статуи следующих поэтов и вообще людей, выдающихся в музыке: Фамирис, уже слепой, касающийся рукою сломанной лиры. <...> Сидит там и Гесиод, держа на коленях лиру. <...> Есть тут и статуя фракийского Орфея, рядом с которым стоит Телета (Совершенство), а вокруг него из мрамора и меди — изображения диких зверей, слушающих его пение. <...> На Геликоне много различных треножников; из них самый древний тот, который, говорят, Гесиод получил в Халкиде у Эврипа, одержав победу в пении», — рассказывал о святилище во II в. н. э. древнегреческий писатель Павсаний[1].

Все эти изваяния и треножники представляли собой вотивные предметы (лат. votivus — посвященный богам), которые, согласно религиозной традиции, приносились богам и божествам по обету, в честь одержанной над врагом победы, в надежде получить исцеление или удовлетворение какой-либо просьбы. Богам посвящались не только произведения скульптуры, но и живописные работы, предметы декоративно-прикладного искусства, реликвии, военные трофеи, редкости. Из этих вотивных даров и складывались первые коллекции античного мира, находившиеся в святилищах, храмах, а также в специально сооружаемых сокровищницах.

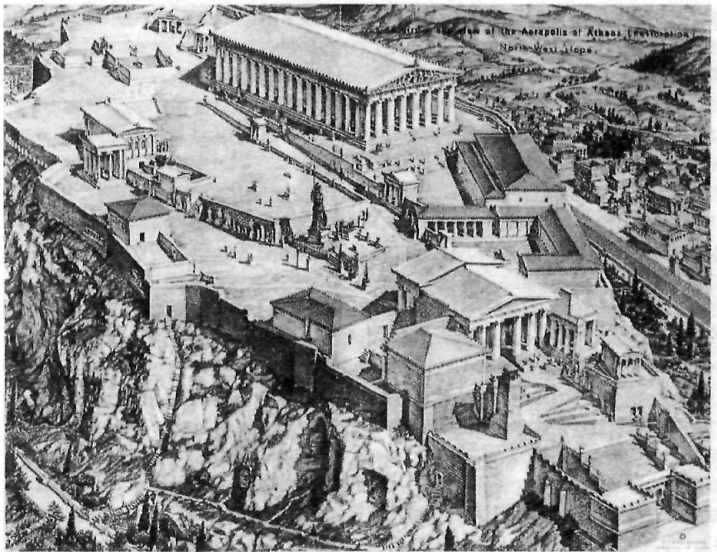
Время не пощадило эти собрания, но некоторые из вотивных предметов все же уцелели или дошли до нас в копиях, свидетельствуя о том, что были среди них великолепные работы. В Государственных музеях Берлина, например, экспонируется мраморная римская копия с бронзовой статуи, созданной в 430 г. до н. э. скульптором Кресилаем. Оригинал этой статуи в каче-

[1] *Павсаний.* Описание Эллады. IX, 30, 1 - 4; 31, 3.

стве посвятительного дара некогда находился в святилище Артемиды Эфесской.

Ведали вотивными дарами особые служители, занимавшиеся не только их охраной по и учетом. Составлявшиеся ими списки вещей были очень подробными. В них указывались наименование предмета, материал, из которого он изготовлен, вес, особые признаки, степень сохранности, имя бога, которому он посвящен, повод и дата посвящения, имя и этническая принадлежность дарителя. Периодически, чтобы избавиться от разрушенных временем предметов и освободить место для новых поступлений, составлялись списки вещей на изъятие, утверждавшиеся советом храма. Ничего уничтожать но разрешалось. Поэтому не обладавшие художественной ценностью изделия из золота и серебра переплавляли в слитки, которые затем посвящали богам, а не имеющие материальной ценности предметы зарывали в специальные храмовые резервуары или подземные хранилища. Одно из них археологам удалось обнаружить на *юге* Италии при раскопках храма богини Геры, ос і юваниого греческими колонистами в райо-

Рапепая амазонка. Мраморная римская копия с бронзоьой статуи работы Кресилая. Ок. 430 г. до и. э. Берлин, Государственные музеи



Акрополь в Афинах. Реконструкция.

не Пестума (греческое название — Посейдония). 30 тыс. найденных в нем вотивных даров дают представление о том, каких размеров могли достигать храмовые собрания.

Произведения своей прославленной живописной школы греки обычно помещали в специальные хранилища — пинакотеки. Пинаки (греч. pinax, pinacos) — картины, выполненные восковыми красками на деревянных или терракотовых дощечках. Греческие мастера работали в технике энкаустики: красители растирались с воском, а готовые краски сильно подогревались и в полужидком состоянии наносились на основу жесткой кистью или шпателем.

Самая известная пинакотека греческого мира находилась на афинском Акрополе, средоточии главных святынь города. В 437 — 432 гг. до н. э. архитектор Мнесикл построил из белого и фиолетового мрамора монументальный вход на Акрополь — Пропилеи, состоявшие из центральной части с шестиколонным портиком и боковых пристроек, или крыльев. В северном (левом) крыле, более массивном, с глухими стенами, и размещалась пинакотека, свет в которую проникал

через двери и два окна. Мнения исследователей относительно характера хранившихся здесь живописных произведений расходятся. Одни считают, что картины представляли собой настенные росписи, другие же утверждают, что изображения писались и на досках, как посвятительные дары.

Произведениями живописи и скульптуры часто украшались весьма распространенные в античной архитектуре длинные галереи-портики, или стой (греч. stoia, stoa). Одна из их продольных сторон представляла собой глухую стену, вторая образовывала открытый фасад с колоннадой, выходящий на улицу или площадь. Эти галереи, открытые воздуху и в то же время защищавшие от дождя и палящего солнца, имели разное назначение и располагались по всему периметру главной площади Афин — Агоры. Самой знаменитой среди них считалась Стой (Стоя) Пойкйле, любимое место прогулок афинян.

Она была воздвигнута из известняка и мрамора, предположительно, в 457 г. до н. э., а свое название, в буквальном переводе означающее «пестрая», «расписная», получила по украшавшим ее стену большим картинам с изображением мифологических сюжетов и реальных исторических эпизодов. Однако сведения древних авторов о характере картин противоречивы. По свидетельству одних, это была настенная живопись, из сообщений других явствует, что Расписную стою украшали пинаки, закрепленные на стене и легко снимавшиеся с нее. Здесь же хранились трофеи, напоминавшие афинянам о военных победах: медные щиты знатных спартанцев, взятых в плен на острове Сфактерия в 425 г. до н. э.

Первые древнегреческие коллекции формировались в известной мере стихийно, носили сакральный характер, являлись общим достоянием граждан и в силу своей природы отличались неоднородным составом. На этом фоне исключительный характер носила деятельность Аристотеля (384 — 322 гг. до н. э.). При поддержке своего воспитанника Александра Македонского он собрал в Ликее зоологические и ботанические коллекции, которые легли в основу его биологических исследований. Однако как явление целенаправленное коллекционирование возникает лишь в эпоху эллинизма (323 — 30 гг. до н. э.).

В этот долгий исторический период, нижней границей которого считается год смерти Александра Македонского, а верхней — завоевание римлянами Египта, в корне изменился весь жизненный уклад древнего мира. Для того чтобы понять суть этих кардинальных перемен, нужно представить себе Древнюю Грецию классической эпохи (V— IV вв.). Она не была единым государством, а состояла из множества политических и социокультурных образований, так называемых полисов, или городов-государств, в самых крупных из которых проживало не более 300 — 350 тыс. человек. Полис был самоуправляющейся общиной, и верховная власть в нем, реально или хотя бы формально, принадлежала всему коллективу граждан. Отдельный человек пользовался всеми благами полиса потому, что являлся его гражданином. В отрыве от этого замкнутого гражданского коллектива он был никем, поэтому основополагающей общественной ценностью полисной системы был коллективизм.

Однако к концу IV в. до н. э. полисная система в силу ряда причин изжила себя, и ей на смену пришел новый мир, в котором стирались границы, объединялись народы и культуры. У истоков его создания стояла личность царя и полководца Александра Македонского (правил в 336 — 323 гг. до н. э.), в результате успешных завоевательных походов которого возникла огромная империя, простиравшаяся на восток до Индии. Но сохранить ее в целости после смерти основателя не удалось. В результате длительных войн между бывшими полководцами Александра, считавшими себя его преемниками, образовались самостоятельные монархические государства в материковой Греции, Египте, Малой Азии и на Ближнем Востоке. Наступила эпоха эллинизма, главным содержанием которой стало объединение двух миров — древнегреческого (эллинского) и древневосточного, прежде развивавшихся обособленно. Поток греков-переселенцев хлынул на завоеванные земли, порождая феномен эллинизации — проникновения в покоренные регионы элементов греческой культуры, социального и политического строя, экономики и образа жизни.

В эту эпоху расширились не только географические рамки греческого мира, но и его культурные гори-

зонты. Узкие полисные границы стирались, традиционный коллективизм стал уступать место индивидуализму. Образованные слои общества начали осознавать себя уже не частью рода или иной опекунской группы, а гражданами мира. Во всех сферах культуры — религии, литературе, философии, искусстве — в центре внимания находился уже не коллектив граждан, а отдельный человек, со своим внутренним миром, стремлениями и эмоциями. В этом историческом контексте начинает формироваться личность коллекционера.

• Коллекции и коллекционеры эпохи эллинизма

В ходе процесса эллинизации все Восточное Средиземноморье стало регионом греческой культуры. Образовавшиеся здесь государства возглавили бывшие военачальники Александра Македонского и их потомки. Египет со столицей в Александрии оказался под властью Птолемеев, в Пергамском царстве укрепились Атталиды, в Сирии с центром в Антиохии-на-Оронте — Селевкиды. Внезапное появление этих монархий на исторической арене побуждало новоявленных царей остро соперничать друг с другом за культурное лидерство в эллинистическом мире, ведь они нуждались в подтверждении легитимности своей власти и потому стремились создать видимость ее преемственности.

В Египте связующим звеном между греческими поселенцами и их исторической родиной призваны были стать Александрийский мусейон и Александрийская библиотека, занимавшиеся помимо прочего изучением и сохранением эллинской культуры. Они воспринимались в качестве важных символов всего греческого и преемственности власти правящей династии.

Мусейон был основан Птолемеем I Сотером (305— 283 гг. дон. э.) и представлял собой одновременно и научное, и сакральное объединение ученых. Его центром являлось святилище муз, а номинальным главой жрец, который назначался царем и исполнял религиозные и представительные функции, не вмешиваясь при этом в научную сферу. Задумывался Александрийский мусейон по образу и подобию того

пп
LL

комплекса построек и садов вокруг святилища муз, который существовал в афинском Ликее, а в основу его организации легла идея Аристотеля о том, что во имя прогресса науки необходимо объединить усилия отдельных исследователей.

Знаменитые ученые, прибывавшие в Александрию по приглашению египетских правителей, жили и творили здесь, находясь на полном царском обеспечении и получив все необходимое для работы — библиотеку, оборудование, лаборатории. Мусейон занимал часть дворцового комплекса Птолемеев и включал в себя собственно мусейон, то есть святилище муз, комнаты для обитателей пансиона, зал для совместной трапезы, экседру, или крытую галерею с сиденьями для чтения лекций и совместных занятий, а также «место для прогулок», которое с тех пор стало неотъемлемой принадлежностью любого философского или научного учреждения. Со временем здесь появились коллекции растений и животных в садах, залы для препарирования трупов и в зачаточном состоянии — обсерватория.

Огромную роль в Александрийском мусейоне приобрели фундаментальные научные исследования физического мира, включая различные аспекты изучения человека и природы. Географ и математик Эратосфен измерил земной радиус, астроном Гиппарх описал 850 неподвижных звезд, врач Герофил открыл нервную систему и артериальную сеть. Среди выдающихся пансионеров мусейона были Аристарх Самосский, прозванный «Коперником античности», и математик Евклид, основной труд которого «Элементы геометрии» оставался учебником вплоть до недавнего времени. Как наука быстро развивалась в стенах Александрийского мусейона и филология. Здесь творил поэт Каллимах, а грамматики Зенодот, Аристофан Византийский и Аристарх Самофракийский успешно изучали особенности языка античных авторов, комментировали Гомера, подготовили издание его трудов и явились основателями текстологической критики.

Предполагают, что именно в составе мусейона находилась и знаменитая Александрийская библиотека, считавшаяся самым крупным книгохранилищем античности. К концу I века до н. э. она включала уже свыше 700 тыс. томов (папирусных свитков), ведь для по-

полнения своей колоссальной коллекции Птолемеи не жалели ни сил, ни средств. Они не только покупали рукописи на книжных рынках в Афинах и Родосе, но и прибегали порой к крайним мерам. По распоряжению царя Птолемея II Филадельфа (285 — 247 гг. до н. э.) все книги, найденные на борту кораблей, заходивших в Александрийскую гавань, изымались и копировались. Затем копии возвращались владельцам, подлинники же оставались в Александрии. Попросив под залог в Афинах канонические списки пьес Эсхила, Софокла и Еврипида для проведения сверки с экземплярами своего собрания, Птолемеи предпочли пожертвовать внесенной ими огромной суммой, чтобы оставить у себя оригиналы. Афинянам же вернулись копии со слабым утешением, что их выполнили на лучшем из имеющихся видов папируса.

Связь с греческим прошлым стремились установить и Атталиды, которые, подражая Птолемеям, тоже основали в своей столице мусейон и библиотеку. Однако пергамские учреждения существенно уступали александрийским по своей значимости и общественному резонансу. Но зато пергамским правителям удалось стать лидерами эллинистического мира в области коллекционирования греческого искусства всех этапов его существования и развития. За знаменитые произведения искусства они готовы были платить баснословные суммы. Когда после завоевания греческого города Коринфа в 146 г. до н. э. римляне устроили распродажу награбленных художественных ценностей, Аттал II предложил за картину Аристида «Дионис» 600 000 денариев. Невежественному завоевателю Греции Луцию Муммию предложенная сумма показалась столь неправдоподобно огромной, что он, подозревая в картине какое-то скрытое и неведомое ему достоинство, на всякий случай снял ее с торгов и посвятил в храм Цереры (Геры), несмотря на отчаянные уговоры Аттала.

В своей коллекционерской деятельности Атталиды руководствовались не только личными вкусами, но и стремлением представить греческое искусство во всей его полноте и многообразии. Наряду с произведениями мастеров классической эпохи они интересовались работами архаического периода, когда греческое искусство делало первые шаги. Если оригинал был не-

доступен, пергамские правители считали необходимым приобрести произведение хотя бы в копии. Это подтверждает надпись, найденная французскими археологами при раскопках в Дельфах и повествующая о том, что царь Аттал в 141 — 140 гг. до н. э. прислал трех живописцев для изготовления копии грандиозных картин Лесхи книдян. Это здание, возведенное для отдыха и бесед жителями малоазийского города Книда, славилось самыми знаменитыми из произведений художника Полигнота (V в. до н. э.), написанными им на гомеровские темы — «Отъезд греков после взятия и разрушения Трои» и «Одиссей в подземном царстве».

Специального здания для своего богатейшего собрания Атталиды, по всей вероятности, не возводили. Приобретавшиеся ими скульптурные и живописные произведения украшали дворцовые покои, размещались в общественных местах, храмах, святилищах и сакральных территориях, для которых изначально и создавались. Часть скульптурной коллекции монархов находилась в зале библиотеки, раскопки которого обнаружили множество постаментов для статуй поэтов, историков, философов — Гомера, Сапфо, Алкея, Геродота. Неподалеку от библиотеки была найдена и огромная статуя богини Афины, копия Афины Парфенос Фидия.

Эллинистических царей принято считать первыми коллекционерами античного мира. Но надо иметь в виду, что их собирательская деятельность являлась составной частью определенной государственной политики, поэтому, если понимать под частным коллекционированием занятие, имеющее сугубо индивидуальную мотивацию, то говорить о нем применительно к Птолемеям и Атталидам вряд ли будет правомерным. В истории античной культуры приоритет в создании института частного коллекционирования принадлежит воинственному и могущественному соседу эллинистических монархий — Древнему Риму.

• Частные собрания Древнего Рима

Небольшая олигархическая республика, возникшая на берегах Тибра, Рим постепенно стал полновластным хозяином всего Апеннинского полуострова,

а затем превратился в огромную державу, поглотившую все Средиземноморье. В III в. до н. э. он покорил богатые греческие колонии в Южной Италии и Сицилии, во II в. до н. э. — Македонию, Балканскую Грецию, Пергамское царство, в 30 г. до н. э. — Египет, последнее из эллинистических государств. Во время долгих и успешных военных походов римскими трофеями становились не только оружие, имущество и земли побежденных народов, но и их обычаи, трудовые навыки, различные изобретения, элементы духовной культуры. Рим воспринял и ассимилировал весь пантеон греческих богов, присвоив им новые имена; к греческим истокам восходит и созданная им самобытная литература.

Именно под влиянием утонченной греческой цивилизации римляне приобрели неподдельный интерес к произведениям искусства. В 272 г. до н. э. римские легионеры, возвратившиеся в родные края после взятия и разграбления богатейшего греческого города Тарента, впервые продемонстрировали встречающей их толпе уже не сломанное оружие поверженного врага и отнятые у него стада, как это бывало прежде, а картины, золото, предметы роскоши. Но кардинальные изменения в системе древнеримских ценностей произошли, по мнению античных историков, после 212 года до н. э., когда был завоеван и разграблен знаменитый своими художественными сокровищами город Сиракузы, а украшавшие его статуи и картины консул и военачальник Марк Клавдий Марцелл отправил в Рим.

«Ведь до той поры Рим и не имел, и не знал ничего красивого, в нем не было ничего привлекательного, утонченного, радующего взор: переполненный варварским оружием и окровавленными доспехами, сорванными с убитых врагов, увенчанный памятниками побед и триумфов, он являл собой зрелище мрачное, грозное и отнюдь не предназначенное для людей робких или привыкших к роскоши, — пишет Плутарх. <...> Вот почему в народе пользовался особой славой Марцелл, украсивший город прекрасными произведениями греческого искусства, доставлявшими наслаждение каждому, кто бы на них ни глядел». <...> Но в то же время Марцелла «обвиняли в том, что <...> народ, привыкший лишь воевать да возделывать поля, не знакомый ни с роскошью, ни с праздностью, <...> он пре-

вратил в бездельников и болтунов, тонко рассуждающих о художествах и художниках и убивающих на это большую часть дня. Однако Марцелл тем как раз и похвалялся перед греками, что научил невежественных римлян ценить замечательные красоты Эллады и восхищаться ими»[2].

На протяжении II —I вв. до н. э. произведения греческого искусства текли в Рим непрерывным потоком, служа доказательством громких побед римских легионеров. Сначала их в качестве трофеев торжественно проносили в шествиях триумфаторов, многие из которых отличались необыкновенной помпезностью. Три дня демонстрировал Риму свою добычу Эмилий Павел, победитель македонского царя Персея (168 г. до н. э.). В первый, самый торжественный день, на 250 огромных телегах везли статуи, картины, вазы греческих мастеров, во второй и третий дни — оружие, бочки с золотыми и серебряными монетами, дорогое убранство побежденного царя. Необыкновенно пышным был триумф военачальника Помпея, разгромившего в 63 г. до н. э. понтийского царя Митридата. В праздничной процессии несли большие таблицы с начертанными на них названиями побежденных городов, специально написанные картины с изображением побежденных, погибших вражеских полководцев, сцены самоубийства Митридата, а в особых ларцах — знаменитую коллекцию резных камней поверженного монарха.

После демонстрации в триумфальных шествиях произведения искусства помещали в храмы и портики, ими украшали форумы и различные общественные сооружения. Свою долю получали и триумфаторы. Сопровождая статуи и картины подобающими случаю надписями,-они посвящали их богам, но при этом немалая часть художественных трофеев оседала во дворцах и виллах, свидетельствуя тем самым о начавшемся процессе формирования института частного коллекционирования.

Его становление происходило в условиях неодобрения и даже противодействия со стороны традиционной общественной морали, осуждавшей и любовь к произведениям искусства, и стремление к единолич-

[2] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Марцелл. 21.

ному обладанию ими. Но выйти из борьбы победительницей эта охранительно-консервативная традиция не смогла, и уже применительно к I в. до н. э. о частном коллекционировании в Риме можно говорить как о вполне сложившемся явлении.

Владельцем огромного собрания картин, статуй, предметов декоративно-прикладного искусства стал, например, диктатор Рима и завоеватель Афин Корнелий Сулла, опустошивший знаменитый храм бога врачевания Асклепия в Эпидавре и прославленный храм Зевса в Олимпии. Его пасынок Марк Скавр в 59 г. до н. э. скупил в греческом городе Сикионе (Пелопоннес), известном своей живописной школой, «все картины из общественных мест», на продажу которых жители вынуждены были пойти ради погашения государственного долга. Обманом, хитростью, шантажом, вымогательством, угрозами, воровством и насилием составил одно из богатейших художественных собраний своего времени наместник Сицилии Гай Веррес, вошедший в историю благодаря речам Цицерона, который в 70 г. до н. э. возбудил против него иск от имени сицилийских городов.

Несомненно, богатая художественная коллекция создавала человеку репутацию ценителя и знатока искусства, подтверждая его высокий социально-имущественный и культурный статус. Многие богачи, особенно новоявленные, стремились во что бы то ни стало обзавестись своим собственным собранием. Но далеко не все частные коллекционеры руководствовались исключительно соображениями престижа, в их числе было немало истинных любителей искусства. Наиболее известны среди них имена Цицерона и его друга Аттика, государственного деятеля, полководца, оратора и поэта Асиния Поллиона, сенатора, адвоката, оратора и писателя Плиния Младшего.

Одновременно с развитием частного коллекционирования складывался художественный рынок. В I в. до н. э. аукционы и предваряющие их выставки произведений искусства стали обычным явлением в римском обществе. Нередко с публичных торгов уходили целые собрания. Такая участь постигла, например, прославленные коллекции Помпея Великого после разгрома его войск Юлием Цезарем. Продажа произ-

ведений искусства велась и в лавках, расположенных в центре Римского форума вдоль «священной дороги».

Для определения истинной ценности того или иного произведения, а также для распознания подделок, наводнявших рынок, римские покупатели нуждались в услугах экспертов и консультантов. На первых порах в этом качестве выступали греческие художники и ремесленники, а также копиисты, приобретавшие в процессе своей работы основательные познания относительно стиля и техники того или иного мастера. Эксперты же знатного происхождения стали появляться в римском обществе лишь в I в. до н. э.

Диапазон интересов римских коллекционеров отличался необычайной широтой. Почетное место в собраниях нередко занимали природные редкости и древности. Помпеи Великий привез с Востока образцы черного эбенового дерева, а Марк Скавр доставил из Иудеи скелет неизвестного морского животного, который молва считала останками того самого чудовища, на съедение которому предназначалась Андромеда. Особенно увлекался древностями император Август (27 до н.э. — 14 г. н.э.), собравший на своей вилле на Капри множество необычных и редких вещей. В их числе были «доспехи героев» и огромные кости, которые считались останками исполинских зверей и гигантов — легендарных чудовищных великанов, восставших против олимпийских богов и поверженных Зевсом с помощью Геракла (Геркулеса).

Однако основная масса коллекционеров отдавала предпочтение произведениям искусства, особенно статуям и картинам. В I в. до н. э. пинакотека, или картинная галерея, входит уже в число обязательных апартаментов частного дома или виллы. Наряду со скульптурными и живописными изображениями предков в нее нередко помещали портреты правителей, государственных деятелей, знаменитых современников, прославленных поэтов, писателей, философов минувших эпох. При выборе персоналий очень важную роль играли личный вкус и гражданские идеалы владельца галереи.

Кроме статуй и картин греческих мастеров римские коллекционеры собирали вазы, кубки и другие изделия из золота, серебра, драгоценных камней, ело- си

новой кости или черепахового панциря, предметы обстановки из бронзы, кипариса, кедра, клена, восточные ковры из золоченых нитей. Ажиотажным спросом пользовались изделия из коринфской меди, или коринфской бронзы. Этот необычайно красивого цвета металл получился, по мнению писателя Плиния Старшего, от смешения расплавившихся во время пожара Коринфа в 146 г. до н. э. золотых, серебряных и медных статуй. Павсаний же полагал, что коринфская медь приобретает свой необычный цвет благодаря воде одного из коринфских источников, куда ее погружают в раскаленном состоянии.

Высоко ценились предметы из горного хрусталя и янтаря с Балтии, причем стоимость янтарной статуэтки превышала стоимость раба. Острая борьба разгоралась за обладание геммами. Эти драгоценные, полу-

Гак *называемая Гемма Августа. Камея. Сардоникс. Ок. 12—7 гг, до н. э. Вена, Художественно-исторический музей*

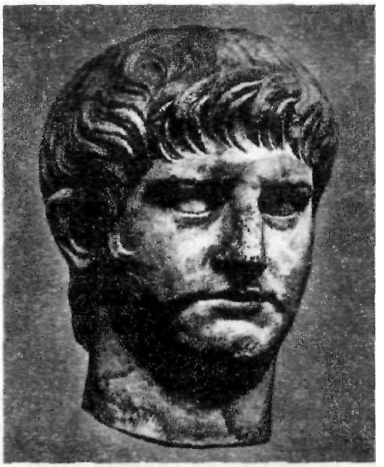
драгоценные и поделочные резные камни могли иметь изображение как вогнутое, углубленное (инталии), так и выпуклое, рельефное (камеи). Геммами называли и перстни-печатки с резными камнями, В венском Художественно-историческом музее хранится один из великолепнейших образцов античного ювелирного

искусства с изображением императора Августа и аллегорией Рима — так называемая Гемма Августа, созданная в конце I в. до н. э. Резьба осуществлялась с помощью порошкообразного корунда, и для создания такой «картины» из агата, который своей твердостью превосходит сталь, требовались долгие годы упорного труда и терпения.

Среди римских коллекционеров первым обзавелся собранием гемм, или дактилиотекой Марк Скавр, - , затем Помпеи Великий захватил у понтийского царя Митридата и позже посвятил в храм Юпитера Капитолийского знаменитую коллекцию резных камней, насчитывавшую свыше 2000 предметов; шесть дактилиотек собрал и впоследствии посвятил в храм Венеры Прародительницы Юлий Цезарь.

Живописные и скульптурные коллекции, составленные из оригиналов и копий работ прославленных мастеров, уникальные образцы мебели и декоративно-прикладного искусства украшали интерьеры городских домов, располагались в парках, гимнасиях (архитектурный комплекс для игр и физических тренировок) и нимфеойнах (помещение для отдыха с фонтанами, растениями и статуями). Одним из излюбленных мест размещения коллекционных предметов становятся и загородные виллы. Те из них, что принадлежали римским интеллектуалам, например, Цицерону, Асинию Поллиону, Плинию Младшему, изначально возводились для проведения творческого досуга, встреч друзей и единомышленников. В этих резиденциях царила атмосфера, располагающая к созерцательной жизни, литературным занятиям, философским размышлениям и дискуссиям. В подражание знаменитым школам Платона и Аристотеля, прославленным научным учреждениям Александрии и Пергама римская интеллектуальная элита порой метафорично называла свои загородные виллы мусейонами.

«...Когда я в своем Лаврентийском поместий что-то читаю или пишу <...> ни надежды, ни страх меня не тревожит, никакие слухи не беспокоят; я разговариваю только с собой и с книжками,. — пишет Плиний Младший. — О правильная, чистая жизнь, о сладостный честный досуг, который прекраснее всякого дела! и!



Портрет Нерона. Мрамор. 50-е гг. Рим, Национальный римский музей

море, берег, настоящий уединенный mouseion, сколько вы мне открыли, сколько продиктовали»[3].

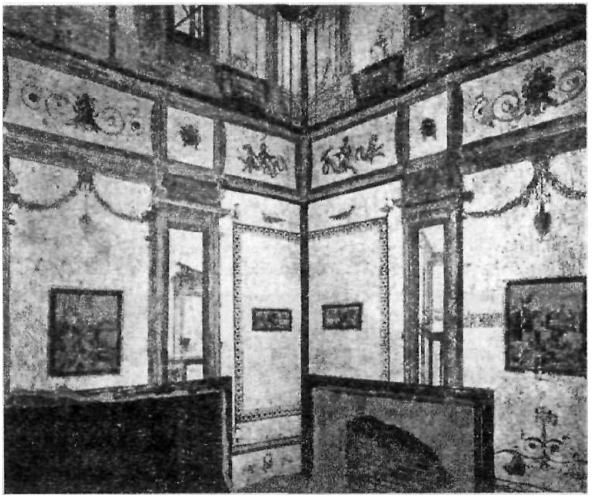
Разумеется, далеко не на всех римских виллах досуг носил интеллектуальный и умозрительный характер, неприкрытая чувственность и чрезмерная пышность были характерной чертой резиденций многих военачальников и государственных деятелей — Лукулла, прославившегося своими вошедшими в поговорку пирами, Красса, Помпея. Вызывающая роскошь отличала грандиозный дворцовый комплекс Нерона, переехав в который, император заявил, что «теперь, наконец, он будет жить по-человечески».

Сооруженная в 60-е гг. в самом центре города Рима, эта резиденция раскинулась на площади в 100 га и кроме дворцовых корпусов включала храм Фортуны, термы, нимфеи, виноградники, сады, рощи, луга со стадами домашних животных, зоопарки, а в центре ее находилось искусственное озеро с морской водой, окруженное строениями в виде морского порта. Здание виллы, построенное из бетона и кирпича, украшали мраморные облицовки, лепнина, мозаики, росписи, полудрагоценные и поделочные камни, слоновая кость. Дворец обильно покрывала позолота, отчего, как полагают, он и получил свое название — Золотой. Потолки в пиршественных залах были выложены пластинами из слоновой кости, которые вращались, рассеивая сверху цветы и благовония. Под влиянием своего наставника философа Сенеки Нерон приобрел неподдельный интерес к искусству Эллады, что имело печальные последствия для греческих храмов. Из одного только свя-

[2] *Плиний Младший*. Письма. 1.9.4.

тилища в Дельфах он вывез пятьсот бронзовых статуй, которые украсили его громадную резиденцию. В залах дворца имелись специальные ниши для статуй, но значительная часть огромной скульптурной коллекции принцепса размещалась в парках.

С приходом к власти династии Флавиев в 69 г. резиденция Нерона была разрушена как символ ненавистного народу правителя, и на ее месте были построены амфитеатр Колизей, храм Мира, термы Тита и Траяна. Однако отдельные части дворца уцелели; сохранилось немало росписей и лепных украшений. Их обнаружили в 1489 г. в развалинах Рима.



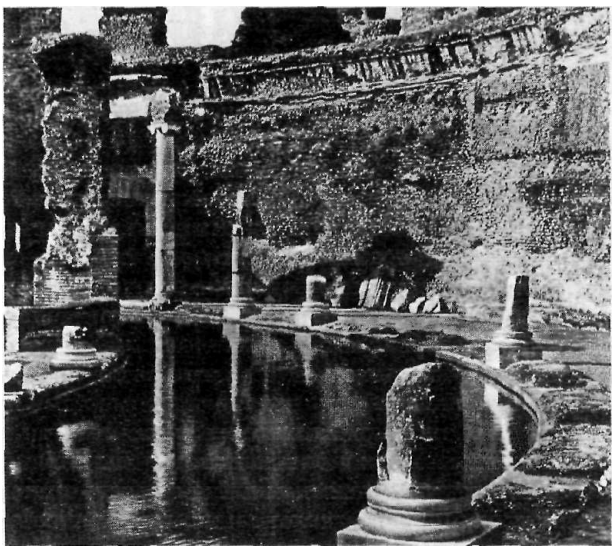
Золотой дворец Нерона в Риме. 64—68 гг. Роспись стен *зала в северо-восточной зоне дворца*

Грандиозность и оригинальность замысла отличала знаменитую виллу императора Адриана (117 — 138), построенную им на площади в 120 га в окрестностях Рима, в Тибуре (ныне Тиволи). Здесь, вдали от городского шума и суеты, были разбиты сады, воздвигнуты здания для приемов и пиров, созданы библиотека и Морской театр. Но своеобразие и неповторимость придавали вилле воспроизведения знаменитых архитектурных сооружений и отдельных памятников, поразивших воображение Адриана во время его многочисленных путешествий по необъятным просторам

Портрет Адриана. Мрамор. Ок. 135 г, Рим. Ватиканские музеи. Деталь

Римской империи. Здесь можно было увидеть Академию Платона и Ликей Аристотеля, святилище Сераписа близ Александрии, Стоа Пойкиле, фессалийскую Темпейскую долину, статуи кариатид Эрехтейона, амазонок Фидия и Поликлета и даже «подземное царство». Тонкий ценитель греческой культуры, Адриан украсил многочисленные постройки своей виллы множеством статуй — оригиналами и копиями прославленных шедевров греческих мастеров.

К концу I века до н. э. в частном владении сосредоточилась немалая часть художественных богатств античного мира, и проблема доступа к ним, вероятно, об-



Вилла Адриана в Тиволи. Морской театр. 125—135гг.

суждалась в римском обществе. По свидетельству Плиния Старшего, зять и сподвижник императора Августа Марк Агриппа (63— 12 гг. до н. э.) произнес даже речь, в которой предложил сделать общественным достоянием все картины и статуи, хранившиеся в виллах. Как и следовало ожидать, этот призыв не нашел поддержки среди частных коллекционеров. Но и без обобществления собранных ими произведений искусства в Риме имелось немало художественных собраний, доступных для осмотра любому желающему.

Общественные собрания Древнего Рима

Подобно греческим культовым сооружениям, в богатые хранилища произведений искусства, реликвий и редкостей постепенно превратились римские храмы. Великолепное художественное собрание появилось в храме Счастья, в который завоеватель Греции Луций Муммий посвятил большую часть своей коринфской добычи, в том числе медные статуи муз работы Праксителя, вывезенные им из Феспийского святилища. В I в. н. э. многочисленными шедеврами мог гордиться храм Согласия. В нем можно было полюбоваться картинами «Отец-Либер» («Дионис») известного афинского живописца Никия и «Привязанный Марсий» знаменитого Зевксида, славившегося особой тонкостью письма и идеальной красотой женских образов. В храмовом собрании находилось много статуй богов, выполненных греческими скульпторами IV—III вв. до н. э., но восторг у неискушенных в тонкостях искусства людей неизменно вызывали четыре слона из обсидиана, которые «сам Август посвятил как чудо», пораженный, вероятно, размерами монолитов.

В последней трети I в. н. э. обладателем одного из самых богатейших художественных собраний Рима стал храм Мира, или форум Мира, форум Веспасиана, как его стали называть впоследствии. В нем были собраны привезенные с Востока императором Веспасианом и его сыном Титом выдающиеся произведения греческого искусства, восточные редкости и священные реликвии из Иерусалимского храма. Здесь же оказались и произведения искусства из разрушенного Золотого дворца Нерона.

Жемчужиной живописной коллекции храма Мира была картина Протогена «Иалис», на которой художник изобразил внука бога Солнца Гелиоса, основателя и героя-эпонима города Эалис на острове Родосе. Античные авторы считали ее самым выдающимся живописным произведением своей эпохи и связывали с ней немало легенд, одна из которых дошла до нас в изложении римского писателя-энциклопедиста Плиния Старшего.

«На ней есть собака, исполненная удивительным образом, поскольку ее написал в равной мере и случай, — рассказывал он о картине. — Художник считал, что ему не удалось передать у нее пену запыхавшейся собаки, тогда как всей остальной частью, что было самым трудным, он был удовлетворен. Терзаемый душевными муками, так как он хотел, чтобы в картине была правда, а не правдоподобие, он очень часто стирал написанное и менял кисть, никак не удовлетворяясь. Придя, наконец, в ярость от того, что искусство продолжало ощущаться, он швырнул в ненавистное место картины губкой — она наложила обратно стертые краски именно так, как к тому были направлены его усилия, и счастливый случай воссоздал на картине природу. <...> Из-за этого Иалиса, чтобы не сгорела картина, царь Деметрий не стал поджигать Родос с той стороны, где она находилась, хотя только оттуда он и мог захватить город, и, щадя картину, упустил возможность победы»[4].

Для размещения произведений искусства часто использовались и портики, которые могли представлять собой как отдельно стоящую крытую галерею, так и выступающий перед фасадом крытый вход с колоннами. Многие из них изначально проектировались для демонстрации трофейных художественных ценностей светского характера. Первой такой постройкой считается Портик Метелла, сооруженный в 148 г. до н. э. завоевателем Македонии Квинтом Цецилием Метеллом для экспонирования 26 трофейных бронзовых конных статуй Александра Македонского и его дружинников. Их создателем был знаменитый скульптор Лисипп.

[4] *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994. XXXV, 102-104.

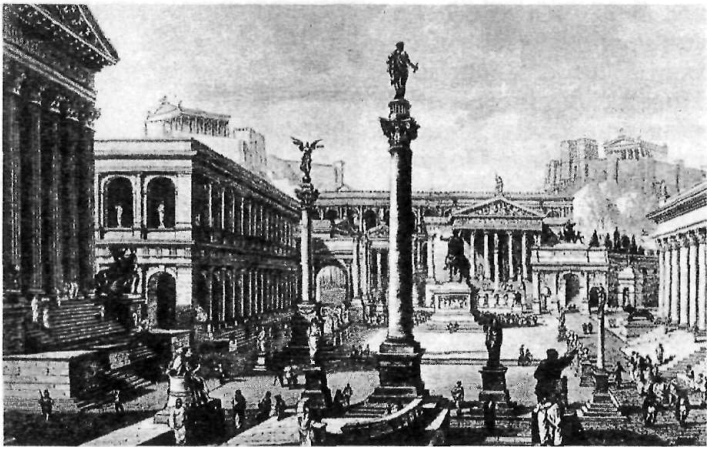
В 27-23 гг. до н. э. император Август с пышностью отреставрировал Портик Метелла и переименовал его в честь своей сестры в Портик Октавии, или Постройки Октавии. В этом новом великолепном комплексе разместились библиотека с греческим и латинским отделениями, Курия, где собирались для бесед ученые и философы, а также Школа (Schola), или экседра — помещение с сиденьями, которое в античных общественных зданиях использовалось для собраний и бесед и представляло собой глубокую полукруглую нишу, иногда — полукруглое полуоткрытое сооружение.

Эрот (Купидон). Римская копия с работы Праксителя IVв. до н. э. Мрамор. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

В Постройках Октавии находилось одно из выдающихся художественных собраний Рима. Здесь можно было любоваться исключительной красоты мраморной Венерой Фидия, мраморным Купидоном (Эротом) Праксителя, ради которого прежде отправлялись в Феспий, картинами Антифила, называемого древними ценителями искусства в числе семи выдающихся художников.

В 38 г. до н. э. в Риме появилась первая публичная галерея с портретами великих людей, названная в честь ее создателя «Памятниками Асиния Поллиона». О существовании в римскую эпоху публичных пинакотек говорят бытовые детали и натуралистические зарисовки в художественной литературе той поры, а также глухие упоминания в письменных источниках о существовании в имперском Риме особой должности «попечителя пинакотек».

Уже в I в. до н. э. произведения искусства становятся неотъемлемой частью архитектурного облика



Римский форум. IV в. до н. э. — TV в я. э.

любого крупного сооружения Рима. Даже в термах можно было не только получать удовольствия, которые доставляют обычные бани, заниматься физическими тренировками, музыкой и литературой, но и любоваться произведениями искусства. Старый центр городской жизни — Римский форум — постоянно обрастал площадями, возводимыми новыми императорами, которые называли их своими именами, окаймляли портиками и наполняли произведениями живописи и скульптуры. К началу IV в. н. э., по подсчетам исследователей, в городе скопилось неимоверное количество открыто стоявших статуй — 80 позолоченных, 73 хрисоэлефантинных (выполненных из золота и слоновой кости), 3785 бронзовых и бесчисленное количество мраморных.

Хранение, экспонирование и показ общественных собраний Древнего Рима

Античный мир не создал музея в привычном для нас понимании этого слова, однако отдельные элементы того, что ныне принято называть «музейной деятельностью», уже присутствовали в Древнем Риме. Здесь осуществлялся строгий надзор, за состоянием

храмов, общественных построек и находившихся в них предметов. В республиканский период распределением по храмам культовой утвари, ее учетом, равно, как и посвятительных даров, ведали цензоры. Среди составляемой ими документации хранились даже списки трофейных ценностей, находившихся в триумфальных постройках, хотя забота о самих этих строениях и их содержимом лежала на семье и потомках триумфатора. Общее наблюдение за состоянием общественных построек, а также найм храмовых служителей и контроль над их работой являлись прерогативой эдилов.

В эпоху империи обязанности цензоров и эдилов относительно хранения и охраны произведений искусства перешли к двум подчинявшимся императору попечителям общественных построек. В ведении одного из них находились храмы, а второго — постройки светского назначения. В первой трети IV в. эта система управления вновь претерпела реорганизацию. Указом императора Константина должность попечителя храмов была упразднена, а его обязанности перешли отчасти к попечителю статуй, который подчинялся префекту города Рима. За исключением кризисных периодов эта система управления художественными ценностями в императорском Риме работала достаточно эффективно.

Охрана общественных, в частности храмовых собраний, содержание их в чистоте и порядке, предохранение вещей от порчи и разрушения являлись обязанностью специальных служителей. Согласно существовавшим правилам, все полученное на хранение они под отчет передавали своим преемникам, выплачивая в случае пропажи предметов штраф или компенсацию. Опасность для собраний исходила и от любителей соскабливать позолоту со статуй, и от воров, и от грабителей. Наместнику Сицилии Гаю Верресу, например, удалось глубокой ночью с помощью наводчиков и пособников похитить из храма Эскулапа в Агригенте статую Аполлона работы Мирона, а ради статуи Геркулеса его люди совершили ночью вооруженный налет на храм, который, к счастью, не удался, поскольку на помощь ночной страже подоспели жители Агригента. Налетчикам пришлось довольствоваться лишь двумя и

маленькими статуэтками, прихваченными ими во время набега.

Но одним из главных «похитителей» и разрушителей был огонь. При императоре Клавдии (41—54) он уничтожил знаменитый храм Счастья, в 69 и 89 гг. н. э. пламенем пожара был охвачен храм Юпитера Капитолийского, а в 192 г. н. э. вместе с форумом Мира и его содержимым погибла в огне знаменитая картина Протогена «Иалис». Если храмы, как правило, отстраивались заново, то хранившиеся в них творения художников исчезали навсегда.

В условиях экспонирования многих произведений искусства на открытом воздухе борьба с разрушительными воздействиями времени оказывалась малоэффективной, тем не менее она все-таки проводилась. Для предохранения от порчи статуй из слоновой кости часто использовали оливковое масло. Мраморный пол перед созданной Фидием статуей Зевса в Олимпии окаймляла полоса из мрамора, немного приподнятая, чтобы задерживать сливающееся сюда масло. Но если в условиях болотистого воздуха и повышенной влажности для статуи Зевса полезным оказывалось именно масло, то на афинском Акрополе, где воздух был сухим, статуя Афины Парфенос нуждалась не в масле, а в водяных испарениях, поэтому рядом с ней помещали емкость с водой. Аналогичные методы консервации применялись и в Риме; например, культовая статуя бога в храме Сатурна была наполнена оливковым маслом.

Иногда оливковое масло использовали и для предохранения от ржавчины медных и бронзовых изделий, но считалось, что лучше их сохраняет жидкая смола. Именно поэтому медные щиты побежденных спартанцев, хранившиеся в Стоа Пойкиле, по свидетельству древнегреческого писателя Павсания, были «намазаны смолой, чтобы их не погубило время или сырость».

Наряду с мерами консервативного характера в римскую эпоху проводились реставрационные работы; некоторые из них были весьма успешными. Например, афинский скульптор Эвандр, работавший в Риме в 60—30-е гг. до н. э., смог вполне удачно заменить голову у статуи Дианы (Артемиды) из храма Аполлона на Палатине, автором которой был известный скульптор IV в. до н. э. Тимофей. Об определенных успехах ан-

тичных реставраторов говорят и некоторые из дошедших до нас статуй, отдельные части которых сохранили следы искусной работы по их воссозданию.

Сохранились косвенные свидетельства о том, что реставрационные работы проводились и на пинаках, а в экспозиционных целях разрабатывалась техника вырезывания штукатурок с росписями, которые помещались в деревянные рамы. Реставрация же керамики, серебряных изделий и других предметов декоративно-прикладного искусства представляла большие сложности из-за отсутствия в ту эпоху хороших связующих материалов.

Если еще в первой половине II в. до н. э. посвятительные дары достаточно хаотично размещались в храмах и общественных постройках светского назначения, то со временем начинают разрабатываться и апробироваться принципы наиболее выигрышного и эффектного их показа. Этим целям объективно служили временные выставки, которыми украшали Форум во время празднеств или предваряли аукционы. Со второй половины II в. до н. э. появляются и специальные архитектурные сооружения, изначально проектирующиеся для демонстрации в них произведений искусства. Примером тому может служить уже упоминавшийся Портик Метелла.

Полагают, что и так называемая «Школа», или экседра в Постройках Октавии использовалась специально для организации художественных экспозиций. В отличие от узкого и часто переполненного людьми портика она позволяла соблюдать определенную дистанцию при осмотре произведений, а в случае необходимости давала возможность создать для картин и статуй защитные ограждения. Знаменитый римский архитектор Витрувий (середина I в! до н. э.), утверждал, что экседры и картинные галереи необходимо создавать значительных размеров, чтобы зрители имели возможность соблюдать необходимое расстояние при осмотре той или иной картины. Вероятно, подобного рода соображениями руководствовался и оратор Гортензий, когда выстроил в своей тускуланской вилле специальный павильон для экспонирования одной-единственной картины — «Аргонавтов» Кидия.

При показе живописи особое внимание уделялось характеру ее освещенности. В трактате «Об архитек-

туре» Витрувий писал, что картинные галереи, как и мастерские живописцев, должны быть обращены на север, чтобы освещение их было постоянным, и краски на картинах не меняли своего оттенка. Что же касается непосредственных способов экспонирования живописных произведений, то полагают, что, например, весьма ценившиеся в Риме старые греческие станковые картины обычно вставляли в золоченые рамы и устанавливали на переносные подставки.

Скульптурные произведения часто располагались в садах и парках, а для отдельных строений — павильонов, гротов, беседок и укромных уголков подыскивались статуи и рельефы, которые своим сюжетом или иными характеристиками отвечали назначению данного помещения. Коллекционные предметы нередко размещались не по принципу декоративности, а несли определенную смысловую нагрузку, что было особенно характерно для загородных вилл римской интеллектуальной элиты. Их живописная и скульптурная декорация, находясь в неразрывном единстве с архитектурой и ландшафтом, создавала конкретный образ, Например, Цицерон в своих парках с помощью особой их планировки, архитектурных построек и коллекционной скульптуры воссоздавал собирательный образ греческого «философского сада». Как известно, основатели многих философских школ — Платон, Аристотель, Эпикур и другие широко использовали городские сады (перипаты) для выступления, чтения лекций и вообще философского собеседования.

Вместе с ростом экспозиционного мастерства развивалась и художественная критика. В школах риторов умение грамотно описать картину или скульптуру стало считаться необходимым для оратора навыком. Бытовые зарисовки в римской художественной литературе содержат немало примеров того, как рядовые граждане рассуждают о достоинствах и недостатках произведений искусства.

«...Чтобы несколько облегчить свое горе и забыть нанесенную мне обиду, вышел из дому и забрел в пинакотеку, славную многими замечательными картинами всевозможных направлений, — рассказывает герой романа Петрония Арбитра «Сатирикон». — Здесь увидал я творения Зевксида, победившие, несмотря на свою

древность, все нападки; и первые опыты Протогена, правдивостью могущие поспорить с самой природой, к которым я всегда приближаюсь с каким-то душевным трепетом. Я восторгался также Апеллесом, которого греки зовут однокрасочным. <...> Но вот в то время <...> вошел в пинакотеку седовласый старец с лицом выразительным и носившим печать какого-то величия. <...> Я стал расспрашивать старика, как человека довольно сведущего, о времени написания некоторых картин, о темных для меня сюжетах, о причинах современного упадка, сведшего не нет искусство, особенно живопись, не оставившую после себя ни малейших следов»[5].

Осмотр храмовых собраний обычно проходил в сопровождении служителя, который исполнял при этом функции гида, или экскурсовода. Он владел необходимым минимумом информации о находившихся в храме предметах, ведь в Риме, как и в Греции, составлялись подробные описи всех поступлений в общественные постройки и храмы. Посетители, как правило, проводились устоявшимся маршрутом, а сообщаемая им информация касалась прежде всего связанных с предметом легенд, авторства и прежних владельцев. Чем больше прославленных имен было в «послужном списке» вещи, тем большей ценностью в глазах многих посетителей она обладала.

Это обстоятельство, несомненно, способствовало развитию творческой фантазии гидов. В храме Согласия, например, демонстрируя сардоникс, вправленный в качестве дара императрицей Августой (Ливией) в золотой рог, они говорили, что это гемма из знаменитого перстня Поликрата — необычайно удачливого во всех начинаниях тирана, правившего островом Самосом в середине VI в. до н. э. Согласно легенде, он бросил в море свой любимый перстень, чтобы тем самым умилостивить Фортуну; вскоре, однако, драгоценность вернулась к нему в желудке пойманной рыбы.

Сообщаемая служителями информация не всегда была достоверной и в силу объективных причин. Статуи часто привозили в Рим без баз, на которые впоследствии устанавливались новые изваяния. Многие посвящаемые в храм произведения искусст-

[5] *Петроний Арбитр.* Сатирикон. LXXXIH; LXXXVTII. л*гу?р е

ва были трофейными, и их временные владельцы не всегда знали имена создателя и изображенных персоналий.

Итак, музеев в привычном для нас понимании этого слова Античность не знала. В качестве их предшественников некоторые исследователи называют главным образом Александрийский мусейон и святилища муз, аргументируя свой выбор наличием в них коллекций произведений искусства, образцов животного и растительного миров. Однако подобные утверждения нуждаются в определенной корректировке.

Несмотря на то, что в Александрийском мусейоне в разное время трудились многие выдающиеся умы античности, сведения о нем весьма скудны и фрагментарны, достоверно не установлено даже точное время его создания. Археологам не удалось обнаружить здания мусейона, и о нем известно лишь по описаниям древних авторов. Самое раннее из них, весьма краткое, составлено географом Страбоном спустя более двух с половиной веков после основания этого научного центра, когда Египет уже стал римской провинцией. В нем нет упоминаний о существовании в мусейоне каких-либо коллекций.

В то же время, учитывая сложившуюся в Римской империи практику украшать все общественные постройки, даже термы, произведениями искусства, вполне логично предположить, что не стал исключением и Александрийский мусейон. Художественные произведения могли находиться в нем и в качестве посвятительных даров. Поскольку мусейон создавался по образу и подобию аристотелевского Ликея, в нем, вероятно, имелись коллекции чучел и шкур экзотических животных и засушенных растений, а также живые образцы флоры и фауны в зоологическом и ботаническом садах.

Но проблема заключается вовсе не в наличии или отсутствии в Александрийском мусейоне коллекций как таковых, а в самой сути этого грандиозного учреждения. Суть же эту составляли, прежде всего, не изучение и экспонирование коллекционных образцов, а фундаментальные исследования в области астроно-

мии, математики, медицины, литературы, а впоследствии — образовательная деятельность. Гораздо логичнее увидеть в нем предшественника современных академий наук и университетов, нежели музеев.

Некоторого уточнения требует и мнение о том, что именно мусейоны, как места поклонения музам, где накапливались принесенные в дар богиням произведения искусства и другие предметы, можно считать предшественниками музеев. Посвятительные дары аккумулировались во всех сакральных сооружениях античного мира, а не только в святилищах муз, поэтому подобное утверждение правомерно по отношению к мусейоиам лишь в той степени, в какой оно справедливо относительно любых храмовых собраний.

В отличие от современных музеев античные собрания произведений искусства, редкостей и реликвий, хранившиеся в храмах, святилищах, пинакотеках и портиках, появились на свет не ради просветительных целей, а по религиозным мотивам, составляя неотъемлемую часть сакральной сферы бытия. Вместе с тем они отчасти брали на себя те социокультурные функции, которые в современном обществе выполняют музеи, ведь они объективно способствовали развитию эстетического вкуса и расширению кругозора греков и римлян, любителям искусства позволяли погрузиться в мир прекрасного, а художникам давали возможность изучать великие творения, постигая мастерство своих предшественников.

Многое из того, что Европа обрела в дальнейшем в сфере коллекционирования, уже присутствовало, пусть и в зачаточном состоянии, в античном мире. Здесь впервые стали апробироваться различные принципы экспонирования предметов, предпринимались попытки, еще весьма несовершенные, решить проблему их хранения и реставрации, прозвучал призыв сделать общественным достоянием частные собрания произведений искусства и даже появились такие прецеденты. Не создав музея как особого учреждения, Античность, тем не менее, обозначила его контуры.

Глава 2

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

7ЧЛ

• Европейское Срвдневекрвье д г

В европейской истории Средними веками принято называть огромную эпоху, хронологические грани которой в силу их размытости и неопределенности традиционно являются предметом научных дискуссий. За нижний рубеж: Средневековья обычно принимают условную дату падения Римской империи — 476 год, а верхней границей отечественная историография чаще всего называет середину XVII в., когда в Европе вспыхнула Английская буржуазная революция. Зарубежные историки период XVI —XVII вв., как правило, относят уже к эпохе Нового времени.

Следует иметь в виду, что эта общеисторическая периодизация отражает только основные тенденции развития европейского общества, а культура и национальное своеобразие народов вносят в нее свои коррективы. Поэтому хронологически в средневековую историю Европы входят две принципиально отличные друг от Друга культурные эпохи. В западноевропейском регионе период XV — начала XVII вв. исследователи выделяют в самостоятельный этап развития культуры, получивший название «Возрождение», или «Ренессанс», в Восточной же Европе все это время средневековая культура продолжала сохранять свои господствующие позиции.

Главной особенностью средневековой культуры был ее глубоко религиозный характер. Она развивалась в русле единого для всех стран и народов Европы
4Ь христианского мировоззрения, которое формировало

нравственные нормы, ценности и образцы поведения. Мораль основывалась на божественных заповедях и принималась как нечто самоочевидное, не нуждавшееся в обосновании. Наука существовала в форме теологии, ссылка на Библию считалась самым надежным научным и философским аргументом, а в естествознании господствовали общие рассуждения: к наблюдению и опыту в то время практически не обращались. Средневековое искусство было почти целиком направлено на религиозно-церковные нужды, не случайно архитектуру и скульптуру той поры часто называют «библией в камне». Живопись тоже выражала главным образом библейские сюжеты и темы, на нее смотрели как на замену чтения для неграмотных. Средневековый театр был представлен религиозными процессиями и мистериями, а наиболее популярным жанром литературного произведения той эпохи стали жития святых.

Средневековье низвергло античные идеалы мудрости и красоты, при этом отцы церкви и богословы постоянно подчеркивали ничтожество человеческого разума, его неспособность постичь божественные тайны мироздания. Церковь категорически осуждала античный культ тела как греховный; провозгласив вместо него культ аскетизма, она требовала заботиться о душе, а не о теле.

В этой культуре не было места античным собраниям художественных произведений и исторических реликвий. Жизнелюбивое и чувственное античное искусство с его поклонением красоте и совершенству форм отвергалось. Оно не представляло интереса и как памятник ушедшей эпохи, поскольку для средневекового человека история начиналась с христианской эры, а предысторией считались лишь события, изложенные в Ветхом Завете. Вещь становилась реликвией, только если она подтверждала христианскую догматику, была связана с лицами и событиями христианской истории.

Смутная пора раннего Средневековья рассеяла художественные собрания античного мира. Одни творения греков и римлян погибли от рук религиозных фанатиков, считавших произведения скульптуры «вместилищем демонов», другие же пали жертвой чи-

Потир (литургический сосуд для освящения вина). Золото, драгоценные камни. Ок. 1340 г. Рим. Ватикан. Сокровищница собора св. Петра

сто практических соображений: бронзовые статуи переплавляли на монеты, а мраморные обтесывали и пережигали на известь, чтобы получить строительный материал.

Средневековый человек встречался с искусством главным образом в храме. Неграмотность, бывшая характерным явлением эпохи, в немалой степени способствовала тому, что многих прихожан пленяла прежде всего внешняя сторона церковных обрядов, поэтому от качества исполнения богослужебной утвари и оформления интерьера часто зависело благосостояние храма. Человека той поры притягивали яркие и сверкающие вещи, ведь их цвет ассоциировался с Богом и Светом как символом божественного Спасения. Поэтому предметы культа старались создавать из дорогих и редких материалов — золота, серебра, драгоценных камней, перламутра, янтаря. Различные сосуды, использовавшиеся при священнодействиях, как правило, изготавливали из благородных металлов и украшали драгоценными камнями, а рукописи, особенно Евангелия, оправляли в роскошные оклады из золота и серебра. Богослужебную одежду шили обычно из дорогих тканей — парчи, бархата, шелка, нередко импортировавшихся из исламских стран или Византии. Все эти вещи, выполненные искусными мастерами, часто являлись высочайшими образцами декоративно-прикладного искусства и представляли огромную ценность, как художественную, так и материальную. Поэтому для их хранения требовались повышенные меры безопасности.

Сокровища церкви могли храниться в обычных закрытых шкафах, но чаще всего находились в специ-

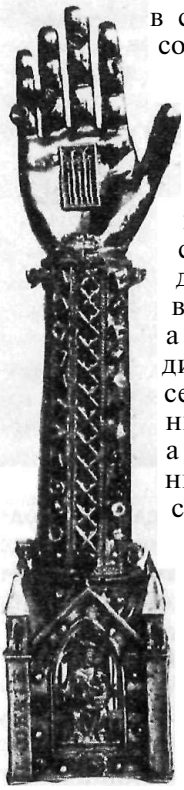
альном помещении. Это могла быть особая комната рядом с алтарем или пристройка к храму, а в монастырях — отдельное здание. Церковно-славянское название этих строений — ризница, место для хранения церковной утвари и риз, то есть облачений священнослужителей.

Храмы и их сокровищницы ; ^%w-; 1

Самые ранние сведения о существовании в Западной Европе церковных сокровищниц восходят к началу VII в., однако подлинный размах в их строительстве наступил с восшествием на престол франкского короля, а затем императора Карла Великого (768 — 814). Покоряя европейские народы, он вводил среди них христианство и тем самым давал импульс возникновению новых церквей и монастырей.

Вклады и пожертвования прихожан служили одним из важнейших источников пополнения храмовых сокровищниц. Славу щедрого вкладчика снискал сам Карл Великий, который затри года до смерти, оставив треть своих богатств наследникам, разделил остальные ценности между двадцатью четырьмя аббатствами королевства. Военная добыча, захваченная во время сражений с аварами и арабами, также обогащала христианские сокровищницы, а в XI — XIII вв. важнейшим источником пополнения старых и возникновения новых сокровищниц стали крестовые походы на Восток с целью «вырвать Гроб Господень» из рук «неверных».

Яркой иллюстрацией к сказанному могут служить итоги IV крестового похода. В силу внешних причин он изменил свою первоначальную направленность против Египта и завершился страшным опустошением и разграблением в 1204 г. православного Константинополя, когда не щадились ни памятники искусства, ни церковные святыни. Военная добыча, полученная при этом венецианцами, легла в основу создания знаменитой сокровищницы собора Сан Марко в Венеции. Крестоносцы же отдали свою часть награбленных ценностей под залог для получения ссуды французскому королю Людовику IX Святому. Король не стал требовать возврата долга и поместил драгоценные реликвии 4В



Реликварий св. Георгия. Серебро, золочение. Ок. 1350г. Прага, ризница собора св. Вита

в специально возведенную в Париже часовню Сен-Шапель.

Кроме дорогой богослужебной утвари в состав храмовых сокровищниц непременно входили реликвии, связанные с Иисусом Христом, Божьей Матерью, апостолами, мучениками и другими почитаемыми в христианском мире личностями. Это были одежда и предметы обихода святых, ткани, в которые заворачивались их останки, а в случае мученической смерти — орудия истязания и казни. В специальных серебряных или свинцовых сосудах хранили масло из погребальных лампад, а в низких широких ящиках с изображениями евангельских сюжетов держали считавшуюся священной почву Палестины. Иногда одни и те же реликвии появлялись в нескольких экземплярах, а их обладатели доказывали подлинность своего раритета. Например, только в Европе как минимум 29 церквей и монастырей утверждают, что именно у них хранятся гвозди, которыми были прибиты к кресту руки и ноги Иисуса Христа.

Вот примерный состав коллекции христианских реликвий, хранившихся в начале IX в. в одном из монастырей империи Карла Великого: «пояс Господень, одежда Его, Его сандалии, ясли Его, губка, из которой Он был напоен, вода Иордана, камень, на котором сидел Иисус Христос, когда насытил пятью хлебами 5 тыс. людей, свечка, светившая при Его рождении, реликвии с горы Фавор, млеко Божией Матери, Ее волоса, Ее одежда и паллий, волос из бороды ап. Петра, его сандалии и рубашка, его стол, стол св. Павла, его орарь» и пр.[1]

[1]Дит. по: *Барсов Н.И.* Реликвии // Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1995. Т. 2. С. 467.

Особо почитались мощи — нетленные останки людей, причисленных церковью к лику мучеников и святых. За обладание ими вспыхивала настоящая борьба: их покупали, воровали, делили на части. Святые останки помещали в специальные вместилища — реликварии, которые изготавливались из благородных металлов, слоновой кости, дерева и украшались драгоценными камнями, резьбой, эмалью. Они могли иметь форму продолговатого домика с двускатной крышей или готического храма, иногда принимали вид крестов, нарядных ларцов, цилиндрических сосудов, башенок. Если же реликвией являлась часть тела святого, то реликварии создавался в форме руки, ноги, головы, пальцев, то есть сообразно тому, что должно было в нем храниться.

С большой тщательностью в западноевропейских церковных собраниях хранились изделия художественного ремесла античных мастеров, качественный уровень которых средневековые ремесленники уже не в состоянии были воспроизвести — камеи и инталии. К ним Средневековье питало истинную страсть, благодаря чему они и дошли до нашего времени.

В храмовых собраниях встречались необычные минералы, бивни слонов, пальмовые ветви, страусовые яйца и другие образцы мира природы. Их привозили главным образом паломники как «памятки» из Святой Земли. Церкви и монастыри берегли и мемориальные предметы, имевшие отношение к выдающимся историческим деятелям. Известно, например, что в киевском храме Святой Софии до его разграбления половцами в 1202 г. хранились одежды первых князей. Ризницу Печерского монастыря близ Пскова отличало собрание мемориальных вещей из личного обихода царей Ивана IV и Бориса Годунова. Огромной сокровищницей историческими реликвии был кафедральный собор г. Реймса, где

Бюст-реликварий св. Адальберта. Серебро, 1486 г. Прага, ризница собора св. Вита

хранились коронационные регалии французских королей.

Церковные сокровищницы часто посещали странствующие богомольцы, ведь паломничество было характерным явлением средневековой культуры. Западная церковь нередко налагала паломничество к местным и зарубежным святыням как епитимью для «врачевания духовного», а с XIII в. и светские суды Западной Европы стали приговаривать к паломничеству преступников. Для высокопоставленных особ допускались послабления: они могли послать вместо себя слугу или наемника. Существовали даже светские цехи профессиональных наемных паломников, и промысел этот был достаточно прибыльным. В Восточной Европе, и в частности на Руси, паломничество возникло уже в первые века принятия христианства. Русские богомольцы не только путешествовали по «святым местам» родного отечества, но и отправлялись в Палестину, на Афон и в итальянский город Бари, где покоятся мощи святого Николая Чудотворца.

В дни торжественных богослужений особо чтимые реликвии выставлялись для поклонения, а дорогая культовая утварь из сокровищниц использовалась в священнодействиях. Искусство оказывало огромное влияние на разум и чувства прихожан. Создаваемый им зрительный образ церковь, безусловно, использовала как инструмент воспитания христианского благочестия, а не художественного вкуса. Идеологическая и дидактическая функции произведений живописи и скульптуры долго преобладали над их эстетической ценностью. Тем не менее объективно храмы все же способствовали развитию эстетического чувства верующих, ведь богослужебная утварь и произведения искусства, оформлявшие интерьер, несомненно, отражали художественные представления эпохи,

Созерцая красоту и гармонию внутреннего убранства храма, человек в то же время постигал «мировое устройство», ведь средневековый храм с его архитектурными и изобразительными формами был своего рода «библией для неграмотных».

Дело в том, что одна из характерных черт средневековой ментальности заключалась в мышлении символами. Один из отцов западной христианской церкви

Августин Блаженный (354 — 430) учил, что мир состоит из знаков-символов и вещей. «Вещи» — это материальные предметы, окружающие человека, но они одновременно являются и знаками, отображением того, что существует в иной сфере, сверхъестественной и священной. Согласно средневековому пониманию, мыслить — значит обнаруживать скрытые значения вещей. Символическое мышление отличало философию, богословие, изложение исторических событий и просто рассуждения о будущем. Символика пронизывала церковные и мирские церемониалы. Огромным хранилищем символов виделись природа и искусство, особенно архитектура. Цвет, линия, форма обозначали высшие духовные категории и создавали сложную символику художественных образов. Каждая архитектурная деталь храма, его купол, приделы, алтарь, планировка внутреннего пространства были наполнены глубоким символическим смыслом, должны были давать представление об устройстве мира, о космическом порядке. Сам собор считался символом вселенной, «домом Божьим», его купол воспринимался как небесный свод, портал — как «небесные врата» и т. д.

В храме воплощалась вся система христианских знаний, его скульптурное и живописное убранство заключало в себе совокупность взглядов и представлений, которыми должен был руководствоваться человек в своей повседневной жизни. Вместе с тем отдельные статуи, иконы, картины были связаны с окружающим их пространством и изолированно не воспринимались, какое бы глубокое символическое значение они ни несли. Эту пространственно-предметную среду храма, созданную на основе определенной концепции, где вещи-символы несут определенную закодированную информацию и оказывают сильное влияние на разум и чувства человека, некоторые исследователи считают «праформой» музейной экспозиции.

Светские сокровищницы и частное коллекционирование

Уже на заре Средневековья укромные помещения для дорогих украшений, оружия, драгоценной утвари и документов стала создавать и светская власть. В ряде западноевропейских стран подобные хранилища до-

рогих предметов получили название «гардеробная» (фр. garderobe, ит. guardaroba, англ. wardrobe), ведь в средневековую эпоху содержание этого термина не ограничивалось значением «место для хранения одежды», а имело более широкий смысл: слово «roba» относилось не только к одежде, но и ко всему имуществу.

Одна из самых прославленных сокровищниц раннесредневековой Европы принадлежала Карлу Великому. Она располагалась в знаменитой Ахенской капелле, величественном двухэтажном здании, воздвигнутом императором в небольшом городке Ахене (современная Германия), который стал новой столицей огромного государства. Античные геммы, дорогие оклады книг, одежда из шелка и парчи, гребни, ларцы, складни и другие изделия из слоновой кости работы арабских и византийских мастеров, а также произведения декоративно-прикладного искусства европейских ремесленников, выполненные из драгоценных металлов и богато украшенные резьбой и эмалями, христианские реликвии — все это составляло содержимое императорской сокровищницы.

Блеском и роскошью отличались светские сокровищницы эпохи развитого Средневековья. В состав сокровищницы французского короля Карла V Мудрого (1364— 1380), кроме огромного количества ювелирных украшений, корон и золотых сервизов, входила дорогая культовая утварь: золотые и серебряные кресты, золотые статуи Божьей Матери и святых, украшенные драгоценными камнями реликварии, комплекты дорогих священнических облачений и литургические сосуды.

Судя по отзывам представителей иностранных посольств, в XVI в. не имела себе равных в Европе московская сокровищница русских царей. Вот что вспоминал о ней в 1599 г. Дон Хуан Персидский:

«В течение восьми дней нам были по казаны достопримечательности города, в особенности сокровищница, у дверей которой стояли два изображения львов: одно, по-видимому, из серебра, другое из золота. Богатства, заключающиеся в сокровищнице, столь же трудно представить себе, как и описать, а потому о них умалчиваю. Хранилище царской одежды равным образом представляло ценность невероятную. Арсенал

столь велик и так богато снабжен, что можно было бы вооружить 20 тыс. всадников»[2].

Братина (сосуд для напитков). Первая четверть XVII в. Оружейная палата. Москва

Начало формирования сокровищницы исследователи относят ко второй половине XIII в., когда Москва стала центром самостоятельного удельного княжества. Ее содержимое создавалось за счет налогообложения зависимых территорий, традиционного феодального грабежа во время междоусобиц, утаивания части поборов и дани Орде. В ней получили вещественное отражение почти все события, связанные с борьбой Москвы за возвышение, ведь сюда вывозились многие ценности и святыни, принадлежавшие присоединенным землям и княжествам. Немало красивых и высокохудожественных изделий для княжеской, а затем и царской сокровищницы изготавливали искусные работники кремлевских мастерских, которые созывались или силой привозились со всех концов Русской земли. Во второй половине XV в. благодаря росту торговых связей с Востоком и Западом в сокровищницу московских правителей начали поступать дорогие вещи и ткани, приобретенные у заезжих купцов. С XVI в. в связи с расширением дипломатических связей с зарубежными странами немалую лепту в ее пополнение стали вносить посольские дары, среди которых преобладали изделия золотых и серебряных дел мастеров.

Первоначально сокровищница размещалась в нижних этажах теремных покоев и в подклети домового

[2] Цит. по: *Малицкий Г.Л.* К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1957. С. 520-521.

храма московских князей — Благовещенского собора Московского Кремля. Однако непрерывный рост богатства требовал более просторного помещения, которое и возвели в 1485 г. между Архангельским и Благовещенским соборами, назвав его «Казенный двор». В нем хранились символы власти, посольские дары, золотая и серебряная посуда.

Вплоть до начала XVIII в. сокровища русских царей размещались и в других кремлевских хранилищах — Постельной казне, Конюшенной казне, Оружейной палате, а также в различных малых кладовых. Постельная казна, впервые упомянутая в XVI в. и к концу столетия преобразованная в Мастерскую палату, ведала хранением и изготовлением вещей для повседневных нужд двора; в ее кладовые поступали одежда, полюбившиеся ювелирные украшения, постельные принадлежности, особо почитаемые иконы. В обязанности Конюшенной казны, созданной в конце XV в., входило изготовление и хранение убранства для царских выездов — седел, орчаков и прочего парадного конского убранства, требовавшего около полутора десятков различных предметов и украшений. Оружейная палата, впервые упомянутая в письменных источниках в 1547 г., занималась хранением и изготовлением парадного оружия и боевых доспехов для царя и приближенных бояр, награждения отличившихся воевод, посольских даров. Создаваемые здесь образцы отличало высочайшее техническое и художественное мастерство. Оружейники украшали свои изделия резьбой, чернью, чеканкой, золотой и серебряной насечкой, инкрустировали золотом и перламутром.

Об огромных богатствах, накопленных в сокровищнице при Иване IV Грозном, свидетельствует летопись об эвакуации царской семьи в Новгород в конце 1571 — начале 1572 г. в связи с угрозой вторичного набега на Москву крымского хана Девлет-Гирея. В Новгород тогда прибыло два обоза с 450 санями, кроме того, часть сокровищ была вывезена еще раньше и размещена в подклетях трех храмов под охраной стрельцов — «на всякую нощь по 500 человек в смену».

В начале XVII в., когда в Кремль въехал русским царем Лжедмитрий I, сокровищнице был причинен колоссальный урон. Собранные в ней богатства расходо-

вались на подарки польскому королю и папе римскому, на жалованье польско-литовскому рыцарству, а также переходили в руки вдохновителей и организаторов интервенции. После освобождения Москвы в кремлевскую сокровищницу возвратилось лишь то, что удалось вовремя спрятать в надежные тайные укрытия, что было выдано из казны во временное пользование, а также ценности, отнятые у пленных интервентов. Но вернуть удалось лишь небольшую часть тех сказочных богатств, которыми владели последние Рюриковичи.

Давая своим владельцам и их гостям возможность любоваться произведениями искусства, редкостями и раритетами, средневековые сокровищницы выступали и в роли своеобразных банков, аккумулированные богатства которых нередко изымались в случае финансовых затруднений. При этом металл шел на переплавку, а драгоценные камни отдавалась под залог для получения ссуды. К такой практике часто прибегали, например, французские короли. Подобные экспроприации они нередко осуществляли и в отношении церковных сокровищниц, особенно во времена Столетней войны (1337—1453). Понятия «родовая сокровищница» и «царская казна» были неразличимы и для России в XVI в. Царское собрание находилось в постоянном движении: одни вещи поступали на хранение, другие же изымались для подарков, вкладов в монастыри и церкви, приема иностранных послов.

Вместе с тем далеко не все содержимое светских сокровищниц воспринималось как финансовый резерв. Среди богослужебной утвари, золотой и серебряной посуды, дорогого оружия, ювелирных украшений, одежды из редких привозных тканей и других вещей постепенно стала обособляться группа предметов, которые стремились сохранить при любых обстоятельствах, поскольку они обладали мемориальной ценностью или же вызывали удивление и восхищение своей редкостностью, красотой, мастерством исполнения. Некоторые из них приобретали значение семейно-родовых реликвий и передавались от отца к старшему сыну.

В сокровищнице российских правителей этот смысл обрели, например, некоторые вещи, с которыми

связывалась легенда о регалиях, присланных в дар византийским императором Константином Мономахом своему внуку — киевскому князю Владимиру. Наибольшую известность среди них получила сканная золотая шапка, называемая «шапкой Мономаха», но в действительности созданная восточным ювелиром в конце XIII — начале XIV в.

Надо сказать, что при московском дворе реликвиям и различным памятным вещам уделялось большое внимание. Например, прежде чем отправить на Казенный двор посольские дары, дьяки на каждый предмет навешивали ярлык с указанием веса, цены, имени дарителя и времени получения подарка, как они говорили, «чтобы запись сохранилась для будущих веков, чтобы об этом вспоминали».

В XVII в. в каждом из четырех основных кремлевских хранилищ сформировались не подлежащие изъятию группы предметов, ценность которых определялась прежде всего их реликвийным и мемориальным характером — вещи членов царской семьи, памятники боевого прошлого, редкие достопримечательности, подарки иностранных государств. В середине XVII в. в здании Оружейной палаты было выделено специальное помещение, получившее название Казенной палаты, или палаты Большой казны. Сюда приводили послов и именитых иностранцев, чтобы показать драгоценное оружие и доспехи, продемонстрировать богатство и великолепие русского двора.

Понятие «коллекционирование» применительно к средневековым сокровищницам, особенно на начальном этапе их развития, носит достаточно условный характер. Ведь их содержимое в значительной, степени формировалось случайно и бессистемно. Оно состояло главным образом из предметов, захваченных во время войн и феодального грабежа, купленных у заезжих купцов, полученных в качестве подарка или подношения, сделанных на заказ местными ремесленниками. Но уже в эпоху классического Средневековья стала медленно, но неуклонно выкристаллизовываться такая форма аккумуляции предметов, когда вещи попадали в собрание не случайно, а подбирались намеренно в соответствии со вкусом, интересами и потребностями собирателя. Именно за таким целенаправлен-

ным коллекционированием было будущее, и хотя в полной мере этот феномен смог раскрыться только в эпоху Возрождения, его первые слабые ростки появились уже в средневековой культуре.

История сохранила для нас имя жителя Рима Николо Кресченти (XI в.), разместившего в своем доме собранные им фрагменты античной архитектуры, английского епископа Генри Винчестерского (XII в), вернувшегося на родину со специально собранными в Риме древностями, кардинала Джордано Орсини (XII в.), открывшего доступ к своей коллекции древностей всем желающим, если верить панегирику XVI в. Большим любителем старины был император Священной Римской империи Фридрих II Гогенштауфен (1220— 1250), разместивший в своем замке близ города Лучера (Италия) с любовью собранные им раритеты.

Но самым ярким представителем нового, еще только формирующегося типа европейских частных коллекционеров стал герцог Жан Беррийский (1340—1416), младший сын французского короля Иоанна Доброго. Страстный собиратель и щедрый меценат, герцог в соответствии со своим социальным статусом и духом времени приобретал ювелирны^^зделия, драгоценные камни, роскошные ковры, дорогие ткани, золотую посуду, церковную утварь.' Но при этом его.хардеррбная7в~Ьтличиё от гардеробной брата, короля Карла V, была уже не nppcTp^xpajmAHjiieM предметов роскоши, а помещением для коллекций тонкого знатока и любителя искусства.

Он целенаправленно искал и приобретал византийские вазы, античные и восточные камеи и медали, платил большие суммы за часословы-молитвенники с прекрасными миниатюрами, исполненными по его заказу выдающимися художниками. Около 1380 г. специально для герцога был изготовлен золотой кубок весом 1,93 кг, богато украшенный изображениями из разноцветной эмали, На его крышке и боковых сторонах художник представил сцены из жизни святой Агнессы, на ножке — символы евангелистов. Ныне это выдающееся произведение французского ювелирного искусства является одним из самых известных экспонатов Британского музея и носит название «Кубок французских и английских королей».

За

Кубок французских и аш'лийских королей. Франция, ок. 1380 г. Золото, эмаль. Лондон, Британский музей

Прежде чем попасть в музейное собрание, кубок сменил немало владельцев. В 1391 г. герцог подарил его своему племяннику, королю Карлу VI, но в 1434 г., когда шла Столетняя война, кубок стал собственностью английского полководца Джона Бедфорда, а затем оказался в сокровищнице английских королей. В начале XVII в. его подарили испанскому послу, который, в свою очередь, пожертвовал драгоценность монастырю близ Бургоса. Испытывая острую потребность в деньгах, монахи продали кубок. Побывав в двух частных собраниях, он был в 1892 г. приобретен Британским музеем.

Круг интересов Жана Беррийского не ограничивался только произведениями искусства. Он с увлечением собирал редкости природы, а в одном из замков создал галерею портретов знаменитых современников, мысль о создании которой во многом навеяли зарождавшиеся тогда гуманистические идеи Ренессанса.

В средневековой европейской культуре церковные и светские сокровищницы являлись хранилищами не только материальных ценностей, но и собраний предметов, обладающих мемориальной, исторической и художественной значимостью в соответствии с бытовавшими тогда представлениями. Средневековые храмы и их сокровищницы отчасти осуществляли те функции, которые в последующую эпоху станут выполнять музеи. Ведь в них накапливались и хранились предметы, которые занимали особое место в системе ценностей эпохи и были важны для передачи культурной традиции. На основе собраний христианских реликвий, икон, кар-

тин, скульптуры, церковной утвари, а также других предметов, обладающих исторической и мемориальной значимостью, объективно осуществлялась определенная культурно-образовательная деятельность. Сама же декорация средневекового храма в последующую эпоху сыграла немаловажную роль в формировании принципов экспонирования коллекций.

Обстоятельства появления светских сокровищниц и их содержимое свидетельствуют о том, что они возникали как хранилища материальных ценностей и служили важнейшим источником финансирования военных и государственных расходов. Состав их собраний носил подвижный характер: одни вещи поступали на хранение, другие забирались для подарков, продажи, залога, вкладов в монастыри и церкви. Вместе с тем со временем в них образовывались группы предметов, обладавших определенной устойчивостью и единством, при этом некоторые из них могли и не иметь материальной значимости. Их стремились сохранить при любых обстоятельствах, поскольку они воспринимались как реликвии или же вызывали удивление и восхищение своей редкостностью или художественными достоинствами.

Так в средневековых сокровищницах постепенно складывалось «ядро», которое в дальнейшем при благоприятных обстоятельствах могло перерасти в музей. Именно от «тайного хранилища» в подвальном помещении дрезденского замка, где правители Саксонии скрывали от посторонних глаз фамильные документы, деньги, ювелирные изделия из драгоценных камней и благородных металлов, ведет свое происхождение знаменитый музей «Зеленый свод». В крупнейший историко-художественный музей мира, известный как Оружейная палата, со временем превратилась и родовая сокровищница московских великих князей и царей.

• Средневековый Восток

В истории Востока, который в своем развитии шел принципиально иным путем, нежели Европа, введенное европейцами для удобства периодизации понятие «Средневековье» имеет иные хронологические грани и иную логику их расстановки. Эти грани соотнесены

с реалиями европейской истории, но в то же время имеют смысл и для самого Востока как субъекта исторического процесса. Начало восточного Средневековья ориентировочно датируется первыми веками нашей эры, а его верхнюю границу историки-востоковеды устанавливают в XIX в., причем для большинства стран — в середине столетия, когда по сути дела начался период ломки и трансформации традиционной внутренней структуры Востока под влиянием колониального капиталистического мирового рынка,

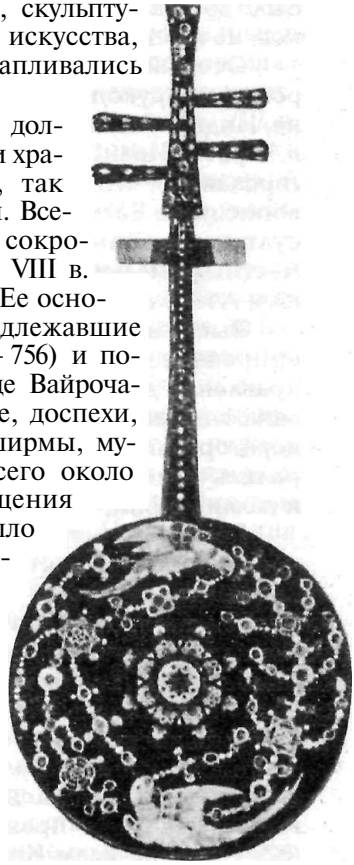
В основе появления первых коллекций и в мусульманском мире, и в индо-буддийских странах Востока лежали религиозные мотивы. После возвышения ислама и распространения его культуры вдоль всего Южного Средиземноморья и на восток до Индонезии рядом с захоронениями мусульманских мучеников появилось немало сокровищниц, в которых на протяжении столетий накапливались дары богатых жертвователей в виде дорогих, редких и красивых предметов. Важнейшим фактором, способствовавшим созданию подобного рода сокровищниц, была идея «вакфа», или «вакуфа», концептуально оформленная самим основателем ислама пророком Мухаммедом. Ее суть заключалась в предоставлении государством или человеком на религиозные или благотворительные цели имущества в виде дара или по завещанию. Реализация этой идеи в немалой степени способствовала сохранению культурного наследия, а возникавшие на ее основе собрания предметов впоследствии нередко превращались в музеи.

Именно таким путем возник под Тегераном музей шаха Абдол Азиза, созданный из даров, приносившихся паломниками на могилу мученика и пророка. В Неджефе, священном для мусульман городе Ирака, музеем стала сокровищница у гробницы халифа Али, двоюродного брата и зятя пророка Мухаммеда и первого шиитского имама. В середине XX в. в музей превратилась знаменитая сокровищница на северо-востоке Ирана в Мешхеде, возникшая в VIII столетии рядом с усыпальницей отравленного врагами шиитского имама Резы.

В старинных письменных источниках встречаются упоминания о том, что в буддийских монастырях исстари хранились и выставлялись на обозрение драгоценности, произведения искусства, редкие животные и расте-

ния. Произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, различного рода редкости накапливались и в индуистских храмах.

Храмовые сокровищницы долгое время были единственными хранилищами как религиозного, так и светского искусства в Японии. Всемирную известность снискала сокровищница Сёсоин, созданная в VIII в. в монастыре Тодайдзи в Наре. Ее основу составили предметы, принадлежавшие императору Сому (прав. 724 — 756) и пожертвованные его вдовой будде Вайрочане. Этот вклад включал оружие, доспехи, облачение монахов, зеркала, ширмы, музыкальные инструменты — всего около 650 предметов. Для его размещения на территории монастыря было сооружено специальное деревянное здание, впоследствии неоднократно обновлявшееся. В XX в. сокровищница превратилась в музей.



Музыкальный инструмент. Период Нара. Сокровищница Сёсоин

Богатые собрания произведений искусства украшали дворцы светских владык, а одним из главных источников их пополнения были удачные военные походы. Немало декоративного оружия и художественных изделий хранили резиденции арабских халифов династии Аббасидов (750— 1258) в Багдаде и дворцы арабских халифов династии Фатимидов (909— 1171) в Каире. Особым почетом пользовались произведения каллиграфии, ведь уровень овладения красотой письма считался показателем образованности и духовного совершенства личности. Как святыня и драгоценность ценилась в мусульманском мире рукописная книга, создававшаяся совместными усилиями каллиграфа, орнаменталиста, миниатюриста и переплетчика. Ее чтение и рассматривание призвано Ои

было доставлять удовольствие не только интеллектуальное, но и эстетическое.

Особый размах коллекционирование иллюстрированных рукописей приобрело в XV—XVI вв. в Иране, Индии, Османской империи. При дворе Тимуридов в Герате (Иран) работала специальная книжная мастерская, где были собраны лучшие каллиграфы и живописцы из Багдада и Тебриза, а при дворе османских султанов в Стамбуле над созданием рукописей кроме местных умельцев трудились мастера из Италии, Ирана и Азербайджана.

Высочайшего уровня развития достигло коллекционирование в Китае. Еще в эпоху четырехсотлетнего правления династии Хань (206 г. до н. э. —220 г. н. э.), ознаменовавшуюся общим подъемом культуры, для императорских дворцов во всех провинциях страны собирались наиболее известные произведения живописи и каллиграфии.

Пользуясь иероглифами в повседневной жизни, китайцы довели этот способ письма до такого совершенства и красоты, что умение рисовать иероглифы превратилось в подлинное искусство, которому образованные люди отдавали много времени и сил, поскольку видели в нем средство духовного возвышения и эмоционального наслаждения. Став поистине уникальным видом творчества, в котором всегда находили отражение индивидуальность мастера и дух времени, каллиграфия ценилась наравне с живописью. Неудивительно, что в правление императора Тай-цзуна (627 — 650) во всем Китае велся поиск произведений знаменитого каллиграфа Ван-Си-Чжи (321 — 379). В императорском указе объявлялось, что они должны быть переданы из частных рук в собственность государства, поскольку обладают высочайшей художественной ценностью. Подобные решения принимались неоднократно и последующими императорами.

Коллекции пополнялись и выдающимися творениями современных мастеров, а их было немало в эпоху империи Тан (618 — 907), когда искусство считалось столь же важным и престижным поприщем для приложения сил и талантов, как и государственная служба. Способных к живописи или каллиграфии людей отыскивали специально, особенно среди чиновничества.

Они проходили курс обучения изобразительному искусству, и император, лично знакомясь с созданными ими произведениями, наиболее одаренных повышал в должности и переводил на службу в департамент искусств, созданный при учрежденной в начале VIII в. Генеральной Академии, или Палате Ученых. Нередко императоры не только выступали в роли покровителей искусств, но и сами демонстрировали немалые таланты в области художественного творчества.

Развитие коллекционирования продолжалось и после падения Танской империи под ударами восставших крестьян и мятежных феодалов. В период царствования Ли Бяня (937 — 943), правителя Южной Тан, появилась Академия, ставшая местом хранения многих тысяч картин и книг. Но особенно высокого уровня китайское коллекционирование достигло в последующий, сунский период (960— 1279), когда в пору расцвета вступили и экономика, и культура нового объединенного государства. Уже при дворе первого сунского императора Чжао-Куан-иня (960 — 976) возродился департамент живописи, где обучались искусству молодые художники, а мастера с именем выполняли заказы монарха и его приближенных. Сам император слыл хорошим каллиграфом и всячески стимулировал развитие этого вида искусства, издавая указы, направленные на поощрение художников и охрану памятников минувших эпох. Постоянно растущая императорская коллекция включала не только шедевры живописи и каллиграфии, но и ювелирные изделия, дорогие ковры, представляющие художественную ценность древние изделия из бронзы, камня, а также найденные во время раскопок памятники материальной культуры. Периодически по распоряжению императоров публиковались и печатные каталоги живописных произведений.

Все вопросы, связанные с императорским коллекционированием, находились в ведении специальных государственных чиновников. Эксперты из их числа оценивали старинные свитки, тысячами стекавшиеся в департамент тайной письменности, и отбирали редкие экземпляры для собрания монарха, при этом особый департамент занимался проблемами хранения коллекции.

Согласно установленному порядку, ежегодно из императорского хранилища доставались свитки, которые проветривались, а затем экспонировались во

дворце. Выполняя распоряжение монарха, придворные министры, ученые и мастера изобразительного искусства принимали участие в обсуждении художественных достоинств недавно созданных или древних произведений живописи и каллиграфии. Художественная критика в эпоху Сун переживала необычайный расцвет, чему в немалой степени способствовала Академия живописи, созданная в начале XII в. и ставшая первым в истории средневекового Китая государственным учреждением, объединившим лучшие художественные силы страны.

Наряду с императорским коллекционированием развивалось и частное. Любители искусства неистово сражались за шедевры минувших эпох и выдающиеся творения современников. Как правило, на чистом поле живописного свитка они ставили свои печати и помещали тексты-комментарии, так называемые колофоны, в которых давали оценку художественным достоинствам картины. Эти надписи выполнялись на высоком уровне каллиграфического искусства самими владельцами или же специально приглашенными поэтами-каллиграфами. Обрастая печатями и колофонами, свиток приобретал своеобразную «родословную», и его цена, естественно, повышалась, хотя обычай губительно сказывался на сохранности живописных произведений. Эта негативная привычка была не свойственна японским коллекционерам, хотя само частное коллекционирование стало развиваться в Японии в X — XI вв. под несомненным влиянием соседнего Китая, контакты с которым складывались исстари и у которого японцы заимствовали все, что только могли.

В помощь коллекционерам создавались специальные трактаты; в сунскую эпоху их было написано семь, а во времена династии Юань (XIII — XIV вв.) — еще два. В 1387 г. увидел свет самый фундаментальный и наиболее известный трехтомный труд Цао Чжао «Ге гу яо линь». Существенно дополненный в середине XV в. Ван Цэо, он в последующие столетия пользовался наибольшей популярностью, а появляющиеся новые сочинения в основном повторяли его главные положения.

В Цинскую эпоху (1644— 1912), когда в Китае установилась власть завоевавшей его маньчжурской династии, коллекционирование продолжало оставаться

Цянь Сюань (1239—1302). Пионы. Горизонтальный свиток. Живопись на бумаге. Краски. 30 х 102 см

важнейшей стороной культурной жизни Поднебесной империи. В это время стали чаще публиковаться каталоги и описания крупных коллекций, однако доступ к ним, как и в прежние времена, был возможен лишь благодаря личному знакомству с владельцем или по рекомендательным письмам.

Итак, подобно тому, как это имело место в античной и средневековой Европе, в основе появления первых коллекций в странах Востока лежали религиозные мотивы. В сокровищницах у могил мусульманских мучеников, в индо-буддийских храмах и во дворцах светских владык со временем сформировались собрания красивых, дорогих и редких вещей, рукописей и произведений искусства. В некоторых восточных странах, например в Китае, стало активно развиваться частное коллекционирование. Проблемы, связанные с оценкой произведений искусства, их атрибуцией и хранением, получили здесь высокую степень теоретической разработки гораздо раньше, чем это произошло в Европе. Но музей как особая культурная форма возник именно на европейской почве и лишь потом стал достоянием всего человечества. Особенности становления этого важнейшего социокультурного института мы рассмотрим в следующих главах.

Глава 3
ВОЗНИКНОВЕНИЕ МУЗЕЕВ

:Л .

• Исторические предпосылки возникновения музеев

•. Процесс становления музея как социокультурного института начинается в одну из величайших эпох европейской истории — в эпоху Возрождения. Ее хронологические грани неодинаковы для различных регионов и сфер культуры. В Италии она охватывает период примерно с середины XIV в. до последних десятилетий XVI в., в большинстве же других стран Западной и Центральной Европы ее возникновение относится к концу XV в., а завершающий период — к началу XVII в.

Понятие «Возрождение» появилось в Италии на основе ошибочной, но широко распространенной концепции, согласно которой после гибели блестящей античной цивилизации наступила эпоха беспросветного невежества и варварства, пренебрежительно названная «средними веками». Рассматривая Средневековье как простой перерыв в развитии культуры, историки XVI в, считали свою эпоху первым со времен античности периодом возрождения искусства и гуманитарных наук.

Впервые термин «возрождение» употребил в 1550 г. художник Дж. Вазари, обозначив им деятельность итальянских художников начала XIV в. Лишь позднее это понятие обрело более широкий смысл и стало обозначать эпоху, когда в Италии и других европейских странах сформировалась и расцвела принципиально новая культура. С середины XIX в. в научный обиход вошло французское название эпохи — «Ренессанс».

Сохраняя преемственность со средневековыми традициями, культура эпохи Возрождения, построенная на античном фундаменте, уже не укладывалась в узкие рамки сословно-корпоративных связей и церковно-аскетической морали с ее отречением от земных радостей и земной красоты. Светское начало в ней уверенно заявило свое право на самостоятельное развитие, все более независимыми от церкви становились литература, искусство, философия, наука и образование, а в системе ценностей эпохи на первый план выдвинулись идеи гуманизма.

Термин «гуманизм» происходит от латинского слова «humanus» — человечный, человеческий. Впервые он появился в трудах римского мыслителя и политического деятеля Цицерона, который называл гуманизмом высшее культурное и нравственное развитие человеческих способностей. Называя себя гуманистами, творцы новой культуры подчеркивали тем самым направленность своих интересов на изучение всего, что связано с природой человека и его духовным миром. От изучения наук о «божественном» — studia divinitatis — ренессансные мыслители обратились к исследованию сферы «человеческого». Появился новый комплекс гуманитарных наук — studia humanitatis. Помимо грамматики и риторики, традиционно изучавшихся в средневековой системе образования, он вобрал в себя новые дисциплины — историю, этику, философию, поэтику, педагогику. Этими областями знаний стал профессионально заниматься новый слой интеллигенции — гуманисты. Это были поэты и философы, филологи и историки, светские лица и деятели церкви.

Ренессансный гуманизм заявил о величии и высоком предназначении человека в мире, его праве на свободу, счастье, всестороннее развитие и проявление своих творческих способностей. Он утверждал, что достоинство человека определяется не аскетическим умерщвлением плоти, не богатством и знатностью происхождения, а гуманистической «ученостью». Во Флоренции, Риме, Милане, Венеции и ряде других итальянских городов появились кружки светски образованных людей, где обсуждались проблемы морали и общественной жизни, идеи античной философии Ьи

и вопросы научного познания природы. Неоспоримый в средние века приоритет богословия над наукой был поколеблен верой в неограниченные возможности человеческого разума. Возник интерес к проникновению в тайны природы, к опытному знанию и эксперименту; на основе открытий в области астрономии, географии, естествознания стала складываться научная картина мира, появились новые представления о времени и пространстве, а в сознании человека постепенно формировалась уверенность в познаваемости окружающей его реальности.

Одним из следствий стремления ренессансной личности к постижению окружающего мира стал бурный расцвет коллекционирования. В отличие от бессистемного собирательства средневековой эпохи оно приобрело целенаправленный характер. В центре внимания коллекционеров оказалось прежде всего античное наследие, ведь оно считалось первоисточником знаний. Пытаясь восстановить утраченные в средние века связи с культурными традициями античности, гуманисты искали и собирали любые материальные свидетельства о греко-римской цивилизации — • рукописи, монеты, скульптуру, фрагменты архитектуры, геммы, домашнюю утварь, надписи на камне и металле. Одним из первых обладателем коллекции античных монет и медалей стал знаменитый поэт и родоначальник гуманистического движения в Италии Франческо Петрарка. Гуманист Поджо Браччолини, чья неустанная деятельность вновь открыла миру труды Витрувия, Плиния Старшего, Павсания, Филострата, питал особый интерес к древним надписям, коллекционируя наряду с античными монетами и скульптурой эпиграфические памятники.

Пытаясь восстановить прерванную связь времен, к творениям великих греков и римлян обратились и художники. Образцы своей коллекции бюстов, рельефов, архитектурных фрагментов использовал в качестве моделей при обучении учеников болонский живописец Франческо Скварчоне. Под его опекой расцвел талант Андреа Мантеньи, который, следуя примеру учителя, собрал и разместил в своем доме в Мантуе великолепную коллекцию древностей. Полагают, что именно это увлечение художника античной скульпту-

рой, архитектурным декором, памятниками археологии и эпиграфики сыграло огромную роль в формировании его живописного мастерства и творческой индивидуальности.

Открытое гуманистами античное искусство, изменив эстетические представления эпохи, стало вызывать восторженное преклонение. Оно начало восприниматься как источник не только знаний, но и эстетического наслаждения. Желание собирать и хранить классическое наследие появилось у светских правителей и римских пап, состоятельных бюргеров и кардиналов.

Почетное место в ренессансных собраниях стали завоевывать и произведения современных скульпторов и живописцев. Сама сфера искусства в значительной степени была зеркалом перемен, происходивших в ту эпоху. Художник постепенно избавлялся об обязательной прежде принадлежности к цеху, начинался расцвет светского заказа и меценатства, благодаря которым можно было не думать о «хлебе насущном». Искусство стремилось освободиться от церковных канонов и овладеть новыми приемами в отображении красоты и многообразия реального мира. Появилось «искусство ради искусства». Его оценивали уже на основе эстетических критериев. Причем к началу XVI в. достойными коллекционирования стали считать не только законченные произведения, но и эскизы, этюды, наброски.

В эпоху Ренессанса началось возрождение^истории как науки, ведь средневековая культура знала лишь хронистов, а не историков в строгом смысле этого слова. Все происходящее в мире средневековый человек считал результатом Божьей воли, а свое земное бытие он воспринимал лишь как подготовительный этап к вечной загробной жизни. Эпоха Возрождения, не ставя под сомнение, что Бог — начало всех вещей, заявила при этом, что человек — творец своей собственной судьбы. Общество — это результат деятельности людей, а не промысла Божьего. История заняла важное место в системе гуманитарного знания, и особое значение в ней стало придаваться осмыслению деятельности великих и сильных личностей. Появился интерес к мемориальным предметам и изображениям выдающихся~людей^ —

Европейской известностью пользовалось, например, собрание итальянского гуманиста, историка и прелата Паоло Джовио — Музей Паоло Джовио (Musaeum Jovianum). С 1520 г. он стал собирать на вилле в Комо живописные портреты великих людей минувших веков и своих современников — ученых, поэтов, художников, монархов, пап и военачальников. В собрание входили как оригинальные полотна, так и копии. Некоторые портреты представляли собой реконструкции, созданные на основе скульптурных произведений, изображений на монетах и медалях, а иногда и фантазий самого Паоло Джовио, если ему не удавалось найти достоверное изображение. Каждый портрет сопровождался «Похвальным словом» — латинским текстом, содержащим краткое жизнеописание портретируемого лица.

Мощный импульс развитию коллекционирования дали Великие географические открытия XV—XVI вв., благодаря которым взорам европейцев предстали неведомые прежде далекие миры Америки, Африки, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Экзотические одежда и оружие, посуда и домашняя утварь стали оседать в собраниях коллекционеров сначала через посредничество мореплавателей, а затем и специальных агентов. Не меньшим спросом, чем творения неведомых народов, пользовались образцы экзотической флоры и фауны, прежде всего те, что поражали глаз своей окраской, формой или размерами.

Но не только редкое и диковинное привлекало внимание человека в ту эпоху. Зарождающееся опытное естествознание ставило задачу изучения окружающего мира во всем его многообразии, а для этого нужны были и обычные, хорошо известные образцы флоры, фауны, минералов. Стали появляться естественно-научные коллекции систематического характера, служившие исследовательской базой для первых естествоиспытателей.

Родиной европейского коллекционирования нередко называют Италию, где уже в начале XV в. вслед за гуманистами рукописи, предметы старины и произведения искусства стали собирать правители и патриции многих итальянских городов. Художественными сокровищами наполняли свои дворцы богатейшие флорен-

тийские семьи Ручеллаи, Строцци, Торнабуони, Каппони, но пальму первенства среди них держал род промышленников и банкиров Медичи, правивший городом, а затем и герцогством Тосканским, почти триста лет. Кроме Флоренции в Италии в XV в. господствовали еще четыре региональных государства — Венеция, Милан, Папская область и Неаполь. При этом процветали и маленькие государственные образования, в каждом из которых правила какая-либо знаменитая династия: Гонзага — в Мантуе, д'Эсте — в Ферраре, Монтефельтро — в Урбино, Малатеста — в Римини.

Расцвет гуманистических идей во Франции пришелся на эпоху правления Франциска I (1515— 1547), создавшего один из самых блестящих королевских дворов Европы. Восторженный поклонник итальянского искусства, он приглашал в страну итальянских зодчих, скульпторов, живописцев, а замок Фонтенбло, свою любимую загородную резиденцию, он превратил, по словам современников, в «новый Рим», разместив здесь королевские коллекции.

В эпоху Возрождения значительная часть Европы входила в состав Священной Римской империи, архаического государственного образования, включавшего ряд королевств, герцогств и земель, одни из которых действительно, а другие лишь номинально подчинялись власти императора. С 1438 г. императорами и одновременно германскими королями стали постоянно избираться сильнейшие территориальные князья из династии Габсбургов. В XVI в. под их властью оказалась огромная территория — Германия, Австрия, Венгрия, Чехия, Нидерланды, часть Италии, Испания с американскими колониями. В 1560-е гг. завершился начавшийся несколькими десятилетиями ранее процесс обособления двух ветвей дома Габсбургов — австрийской, сохранившей за собой титул императоров, и испанской ветви.

Многие п^едставител^ид^настиИ-Хабсб.урров, начиная с австрийского эрцгерцога Максимилиана I (император в 1493— 1519 гг.), большого знатока и любителя искусств, были увлеченными и неистовыми коллекционерами. Собранные ими сокровища впоследствии составили основу ряда европейских музеев, в числе которых — Музей Прадо в Мадриде и Историко-художественный музей в Вене.

/д

^ Традиции художественного коллекционирования в Баварии заложил Вильгельм IV фон Виттельсбах (1508—1550). В 1528 г. для украшения летнего павильона своей резиденции он заказал лучшим немецким мастерам 15 картин на исторические и библейские сюжеты. Среди этих произведений был шедевр кисти А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием». Так было положено начало созданию одного из самых прославленных в мире собраний живописи — Старой пинакотеки в Мюнхене.

Ренессансные коллекции отличались неоднородным характером: в них соседствовали картины и минералы, скульптура и астрологические инструменты, античные древности и кокосовые орехи. Этот универсализм отражал интеллектуальную неугомонность эпохи, ее стремление познать весь окружающий мир и законы его развития.

В XVI в. в развитии коллекционирования произошли важные качественные изменения. Владельцы ряда собраний стали демонстрировать отобранные ими предметы в соответствии с определенной концепцией и с учетом восприятия создаваемых экспозиций сторонним зрителем. К работе над этими экспозициями часто привлекались гуманисты, художники, выдающиеся архитекторы. Так появились первые музейные учреждения, степень доступности которых зависела исключительно от воли владельцев. Одни открывали двери только для титулованных особ и придворных художников, другие же считали возможным показывать свои экспозиции более широкому кругу лиц.

• Кабинеты и галереи эпоки Возрождения

Ренессансные экспозиции: проблема терминологии

В том многообразии терминов, которыми ренессансные коллекционеры называли помещения, где они экспонировали свои собрания, наиболее распространенными были «галерея»- и .«кабинет». Галерея представляла собой зал удлиненной формы, одну из продольных сторон которого прорезывал сплошной ряд

больших окон. Простор и обилие света делали ее наиболее подходящей архитектурной постройкой для экспонирования произведений живописи и скульптуры.

Кабинет представлял собой помещение гораздо меньших размеров, как правило, квадратной формы. Обычно в нем хранились разного рода редкости, естественно-научные образцы и произведения искусства небольшого формата. Изначально кабинетом называли ларец или шкафчик с множеством маленьких выдвижных ящичков, в которых было удобно держать документы, украшения, драгоценности. Такая конструкция как нельзя лучше подходила и для хранения античных монет, гемм, ювелирных изделий, мелкой пластики, естественно-научных образцов, чем не преминули воспользоваться коллекционеры. В дальнейшем и сама комната, обставленная этим типом мебели, стала называться кабинетом.

В немецком языке в качества синонима к слову «кабинет» использовалось слово «камера». Самостоятельно оба термина употреблялисьГдовольно редко и обычно входили в состав сложных слов, первая часть которых говорила о характере собрания: мюнцкабинет — кабинет монет и медалей, шатцкамера — сокровищница с изделиями из драгоценных камней и металлов, вундеркамера — кабинет редкостей природы, кунсткамера — кабинет искусства с необычными «творениями рук человеческих» и редкостями природы. Грань между содержимым таких кабинетов косила весьма условный характер. Например, художественно обработанную раковину наутилуса можно было встретить как в вундеркамере, так и кунсткамере. Ее же, но одетую в оправу из драгоценных камней, одни владельцы держали в кунсткамере, другие — и шатцкамере.

Наряду с понятиями «кабинет» и «галерея», указывавшими прежде всего на тип архитектурной постройки, где размещались коллекционные образцы, существовали и термины, говорившие в первую очередь о составе собрания или о той деятельности, которая осуществляется на его основе. Например, словом «антикварий» называли собрание античных древностей, преимущественно произведений скульптуры, и место для его экспонирования. Понятие «студиоло» означало

кабинет для гуманистических занятий, в котором наряДу-е-библ^^тек^й^^ЖёгпалисьГи художественные коллекции.

В период Ренессанса продолжали употребляться и термины, появившиеся в предшествующие эпохи. В качестве синонима к слову «галерея» выступала иногда «пинакотека», если речь шла о коллекции живописи. Не вышло из употребления и слово «гардеробная», обозначающее сокровищницу или кладовую дорогих вещей. В середине XVI в. в гардеробной великого герцога тосканского Козимо I Медичи хранились не только дорогие одежды, но и картины кисти выдающихся мастеров.

Возрождая античные ценности и традиции, Ренессанс вернул в культурный обиход человечества позабытое в Средневековье слово «музей», но при этом наполнил его совершенно новым смыслом. Сначала это понятие стало синонимом слова «коллекция». Самый первый из письменно зафиксированных случаев его употребления именно в таком значении относится к 1492 г., когда в описи имущества флорентийского банкира и мецената Лоренцо Медичи принадлежавшая ему коллекция рукописей и гемм была названа музеем.

Позже музеем стали называть не только коллекцию, но и помещение, в котором она хранится. Известно, что в 1539 г. итальянский гуманист Паоло Джовио впервые написал о своем собрании живописных портретов великих людей, экспонирующемся на его вилле в Комо, как о музее — Musaeum Jovianum, Музеями часто называли свои кабинеты итальянские естествоиспытатели, благодаря чему за понятием «музей» уже в эпоху Возрождения постепенно закрепилось значение помещения, в стенах которого на основе коллекционных образцов осуществлялась творческая работа по изучению и интерпретации окружающего мира. К вопросу о том, как могли произойти со словом музей столь кардинальные по сравнению с античной эпохой смысловые метаморфозы, мы еще вернемся. Но прежде обратимся к рассмотрению состава собраний и принципов организации различных типов ренессансных кабинетов и галерей.

СтуДИОЛО , :

Вместе с выдающимися творениями древних греков и римлян в ренессансную культуру возвращались античные идеалы «ученого досуга», а созерцательный образ жизни на виллах римских интеллектуалов стал образцом для подражания. Во дворцах итальянских аристократов и домах менее именитых горожан появились специальные помещения для гуманистических занятий, владельцы которых посвящали свободное время чтению древних авторов и рассуждениям на философские темы.

На первых порах эти кабинеты, получившие название «студиоло» (studiolo), включали лишь библиотеку и отличались довольно аскетическим убранством, но на протяжении XV в. бурное развитие коллекционирования внесло существенные коррективы в их основную идею и предназначение. В них стали размещать коллекции, главным образом художественного характера — гемм, медалей, рукописей, произведений живописи и скульптуры. Наряду с чтением древних авторов значительная часть досуга, проводимого в кабинете, отводилась теперь созерцанию произведений искусства и рассуждениям по этому поводу.

Декоративное оформление многих кабинетов создавалось в соответствии с программой, в основе которой лежала сложная система образов и аллегорий, призванная выразить определенную идею. Эти программы часто разрабатывались придворными или специально приглашенными гуманистами. Декор студиоло мог, например, подчеркивать причастность владельца к гуманистическим занятиям, демонстрировать его воззрения, переносить присутствующих в мир античности, к ее храмам, богам, мифологическим персонажам. Например, стены кабинета правителя Феррары герцога Лионелло д'Эсте, созданного в его дворце Бельфьоре в 1447 г., украшали изображения девяти муз с их атрибутами. Над входом в студиоло Пьеро Медичи, созданном им в фамильном флорентийском палаццо в 1459 г., был помещен античный мраморный рельеф, а сам кабинет в избытке наполняли классические древности.

Связь с античным миром подчеркивала и декорация студиоло Федериго да Монтефельтро, правителя //

Дворец в Урбино. Общий вид. Архитектор Лучано Лауранна

маленького герцогства Урбино. В 1476 г. в своей огромной резиденции, сочетающей черты замка и загородного дворца, он создал кабинет для гуманистических занятий. Нижнюю часть стен студиоло покрывали панели, инкрустированные разными породами дерева таким образом, что создавалась иллюзия присутствия в помещении шкафчиков с раскрытыми дверцами н полками, на которых будто бы стоят книги, приборы, музыкальные инструменты и другие предметы. Верхнюю часть стен занимали расположенные в два ряда живописные изображения великих людей — античных философов, поэтов, персонажей Ветхого и Нового Завета, средневековых теологов. Выбором персоналий, вероятно, занимался лично герцог — писатель, ученый, военачальник и один из самых образованных людей своего времени. Студиоло являлся частью сложной системы частных апартаментов герцога и сообщался с расположенными этажом ниже «капеллой Отпущения грехов» и «храмом Муз». Стены последнего украшали изображения девяти муз, Аполлона и Афины, запечатленных во время игры на различных музыкальных инструментах.

Дворец *в Урбино, Студиоло Федериго да Монтефельтро*

Ренессансный кабинет превратился в особый мир, где хозяин проводил время за литературными и философ-

ским занятиями или же в обществе близких людей вел интеллектуальные беседы и предавался эстетическому наслаждению. Оформленный с глубоким идейным подтекстом и сильными мусическими мотивами, наполненный предметами античной эпохи и предназначенный прежде всего для проведения «ученого досуга», студиоло воспринимался как реминисценция античного мусейоиа.

Пьеро делла Франческа. Портрет Федериго да Монтефельпро. 1465 г. Флоренция, Уффици

Развитие коллекционирования постепенно меняло облик студиоло и закладывавшиеся в них идеологические программы. Некоторые начали создаваться с целью апологии правителя, иным становился их образный строй, а содержимое приобретало все более универсальный характер. Это отчетливо проявилось уже в начале XVI в. в декорации студиоло Изабеллы д'Эсте, супруги правителя Мантуи, маркиза Гонзага. Ее кабинет украсили не панно, выполненные различными художниками в соответствии с разработанной программой, как это бывало прежде, а картины знаменитых современных живописцев — Перуджино, Косты, Мантеньи, Корреджо. Сюжеты написанных ими произведений были взяты из античной литературы или сочинены придворными гуманистами. В итоге студиоло превратился в хранилище живописной коллекции Изабеллы, в нем же находилась и ее личная библиотека. Что касается античного собрания мантуанской правительницы, то оно разместилось в особом помещении под кабинетом — Гроте (Grotta). Это название, вероятно, должно было навевать образ частично засыпанных землей развалин Древнего Рима, называемых гротами (пещерами), откуда извлекались фрагменты античных росписей и различные коллекционные предметы.

Палаццо *Веккьо во Флоренции. Архитектор Арнольфо ди Камбио. 1298-1314 гг.*

Но самые кардинальные изменения по сравнению со своими предшественниками претерпел студиоло герцога Франческо I Медичи, созданный к 1579 г. во флорентийском Палаццо Веккьо группой художников по руководством А. Вазари в соответствии с программой, разработанной историком и филологом Винченцо Боргини. В его декоре были широко использованы аллегорические образы. Центр свода заняла композиция «Природа, вручающая Прометею кристалл кварца», вокруг расположились изображения четырех стихий и связанных с ними элементов и темпераментов, в люнетах — портреты родителей Франческо I. Стены украсили небольшие, около метра в высоту, картины с сюжетами о добыче и обработке природных богатств, использовании стихий и их даров. В стенных нишах были установлены 8 скульптур, изображающих персонажей античной мифологии, попарно связанных со стихиями.

Студиоло Франческо I полностью утратил значен! ie помещения для гуманистических занятий, и в нем разместились уже не только произведения искусства, но также редкости, естественно-научные образцы, рисунки известных художников с изображением экзотических животных, рыб и растений. Древности и редкости скрывались за глухими дверцами стенных шкафов, украшенных аллегорическими картинами. Совокупность» различных категорий предметов в сочетании с декором студиоло олицетворяла «мир в миниатюре», воссоздавая который, франческо I символически выражал идею господства божественного в мире и заявлял о сво-

ем в нем месте — правителя и властелина.

Итак, на протяжении XV-XVI вв. студиоло эволюционировал от библиотеки и помещения для гуманистических занятий до декорированной сокровищницы. Принципы организации в нем коллекций не позволяют однозначно считать его одной из разновидностей ренео сансного музея, с гораздо большим основанием его можно назвать протомузейным учреждением.

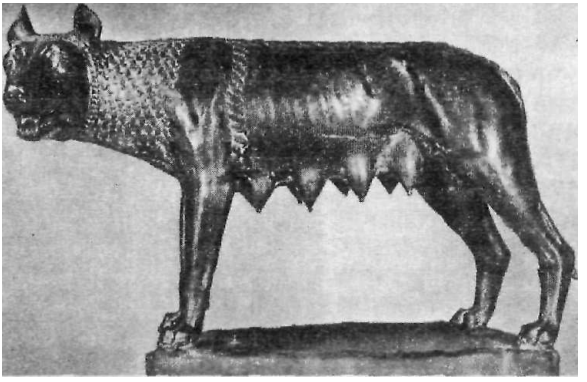
Палаццо *Веккьо во Флоренции. Студиоло Франческо I Медичи*

Студиоло представляли собой очень небольшие, можно сказать, миниатюрные помещения, резко контрастирующие своими размерами с громадными дворцовыми залами, по соседству с которыми они создавались. Во многих из них не было дневного освещения, а коллекционные предметы нередко находились в стенных шкафах с глухими дверцами, украшенными аллегорическими изображениями. Догадаться о том, что скрывают эти дверцы, можно было лишь разгадав тайный смысл аллегорий. Все это говорит о том, что при создании студиоло отсутствовал элемент публичности, его содержимое предназначалось не для стороннего зрителя, а для уединенного созерцания самим владельцем и его ближайшим окружением.

Антикварии

В эпоху Возрождения произведения античной скульптуры, в том числе и их фрагменты, были самыми желанными объектами коллекционирования. Их находили случайно во время строительных работ или добывали в результате целенаправленных раскопок, носив-

ШЙХ в то время бессистемный и порой грабительский характер. Ими украшали дворцовые сады, их устанавливали на фасадах и в оградах усадеб и вилл. По мере



Волчица. Бронза. Конец VI — начало Vв. до н. э.
Рам, Капитолийский музей

формирования коллекций скульптуры появилась и потребность в их более упорядоченном экспонировании.

Как уже говорилось, в ренессансной культуре собрание произведений античной пластики и помещение, в котором оно экспонируется, называли «антикварий» (antiquarium). Одним из первых был основан антикварий на Капитолии в Риме. Некогда политический и культовый центр Рима, Капитолийская площадь в средневековую эпоху служила городским рынком. Здесь стояли извлеченные из мавзолея Августа надгробные памятники супруге и одному из сыновей римского военачальника Германика. Имеющиеся в них углубления использовались в качестве эталона меры для зерна и соли. На лестнице, ведущей в Капитолийский дворец, где проводились судебные заседания, возвышалась скульптурная группа, которая изображала льва, терзающего коня. Она служила символом карающей справедливости, ведь здесь часто оглашали смертные приговоры.

В 1471 г. на первосвященнический престол ступил папа Сикст IV, который распорядился передать на Капитолий древние бронзовые статуи, стоявшие возле

папского Латеранского дворца. Свое решение он мотивировал желанием вернуть эти произведения их «законному владельцу — народу Рима»/Считаяязыческое наследие малоподходящим образцом для подражания и заботясь лишь о памятниках раннехристиантского Рима, папа, тем не менее, прекрасно понимал, что этим своим шагом он извлечет для себя немалые политические дивиденды.

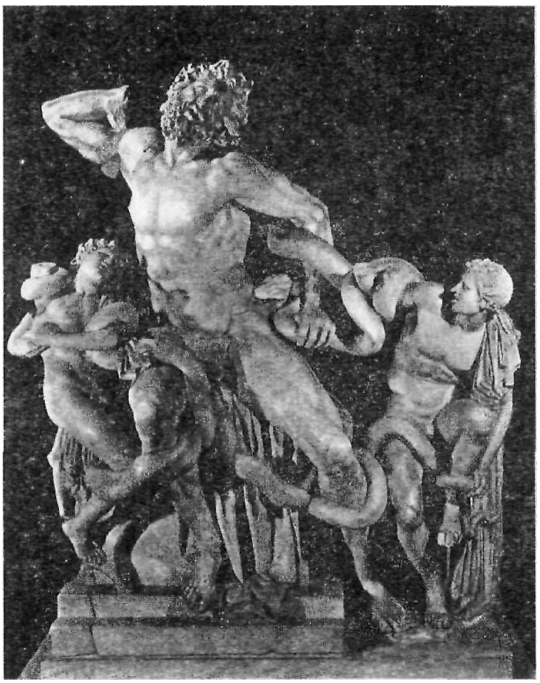
Среди даров Сикста IV были ставшая эмблемой Рима знаменитая волчица, созданная этрусским мастером, прославленная фигура мальчика, вынимающего занозу — «Spinario», статуя слуги с жертвоприношениями (Камилл). Спустя десятилетия с Латеранской площади на Капитолий перенесли и бронзовую конную статую императора Марка Аврелия, сохранившуюся благодаря тому, что в средние века ее принимали за изображение императора Константина Великого, признавшего христианство государственной религией.

Первоначально собрание Капитолийского антиквария экспонировалось достаточно хаотично, без учета окружающего ландшафта и архитектуры. Произведения скульптуры украшали фасады дворцов, а также размещались внутри одного из них — Палаццо деи Консерватори (Дворец Консерваторов). Но при папе Павле III по проекту Микеланджело начались строительные работы, которые гением великого мастера связали в единый ансамбль Капитолийские дворцы и античную скульптуру. К середине XVI в., пополнившись новыми поступлениями, Капитолийский антиквариий приобрел огромную известность, а впоследствии перерос в Капитолийский музей, где и сейчас хранятся дары Сикста IV. Поэтому за дату его основания принят 1471 год, и он считается одним из старейших в мире.

Создание другого римского антиквария связано с именем папы Юлия II (1503— 1513), понтификат которого отличало стремление превратить Рим в культурный и политический центр Италии. Он возводил и украшал дворцы и храмы, строил мосты и новые величественные улицы, поощрял искусство, шедевры которого должны были прославлять христианскую церковь и папство. Обладая незаурядной энергией и упорством, Ни

папа находил время и для коллекционирования памятников классической древности.

Одним из шедевров его коллекции стала скульптурная группа «Лаокоон», которую нашли в 1506 г. во



Агесандр. Афанодор. Полидор. Лаокоюн. Ок. 40 г. до н. э. Рим, Ватиканские музеи

время строительных работ в винограднике, разбитом на месте разрушенных терм императора Тита. Задолго до этого события о скульптуре уже знали из сочинений прославлявшего ее Плиния Старшего, поэтому находку «Лаокоона» восприняли как открытие века. Опасаясь кражи, Юлий II ночь напролет лично сторожил скульптуру, а ее прибытие в Ватикан сопровождалось торжественным колокольным звоном. Другим шедевром папской коллекции была статуя Аполлона работы Леохара (середина IV в. до н. э.)- дошедшая в мраморной римской копии. Юлий II приобрел ее еще в бытность кардиналом, а во время своего понтифика-

та поместил во внутреннем дворике Бельведерского дворца, благодаря чему она и стала называться Аполлон Бельведерский.

Леохар. Аполлон Бельведерский. Римская копия с греческого оригинала IV в. до н. э.

С создания этого Бельведерского двора, или «Антиквария статуй», и начинается история всемирно известных музеев Ватикана. Тщательно подбирая место для своей скульптурной коллекции, Юлий II остановил выбор на летней резиденции пап — павильоне Бельведер. Это название закрепилось за постройками, расположенными в красивом природном окружении (ш\ belvedere — красивый вид). Д. Браманте, назначенный главным архитектором, перестроил Бельведер и соединил его длинной галереей с Ватиканским двор-

Двор Бельведер в Ватикане. Архитектор Д. Браманте. Начат в 1505 г.

цом, в результате чего появился внутренний двор, названный Бельведерским. В центре его разместились скульптурные группы «Статуя реки Тибр» и «Статуя реки Нил», по углам двора и посредине каждой из окружавших его стен построили декорированные ниши, в которых установили шедевры античной пластики, в том числе «Аполлона», «Спящую Ариадну», «Бельведерскийторс». Произведения скульптуры, считавшиеся менее ценными, расставили среди апельсиновых деревьев и цветочных клумб, окружавших центральный фонтан. Шум падающей воды, апельсиновый аромат, красота и совершенство творений античности создавали непередаваемую атмосферу умиротворения и покоя.

Вступив на папский престол, Лев X (1513—1521), в миру Джованни Медичи, открыл свободный доступ в Бельведерский двор, считавшийся в то время одной из выдающихся европейских достопримечательностей. Но с наступлением понтификата Адриана VI (1521 — 1523), враждебно относившегося к гуманизму

и считавшего грехом увлечение искусством, посещения Бельведерского Антиквария прекратились, а ниши со скульптурой закрыли грубо сколоченными деревянными ставнями. Во второй половине XVI в. часть античной скульптуры из-за неприязненного отношения к ней как к «языческим идолам» покинула Ватикан в качестве подарков светским правителям — Максимилиану II Габсбургу и Франческо I Медичи. Но лучшая часть собрания все же сохранилась, хотя видеть ее можно было лишь в слепках и на гравюрах. Новую жизнь эти шедевры античной пластики обрели только в 1773 г., когда на их основе был создан музей скульптуры Пио-Клементино.

В начале XVI в. обладателем замечательной коллекции античных древностей и современной скульптуры стал венецианец Доменико Гримани (1461 — 1523), кардинал и гуманист. Согласно его последней воле эта коллекция стала экспонироваться для публики в правительственной резиденции Венецианской республики — Дворце дожей. Однако в 1586 г., экспозицию разобрали, и произведения искусства перенесли в недоступные для посетителей помещения. К новой жизни их возродила деятельность племянника завещателя — Джованни Гримани. Присоединив к ним свою личную коллекцию античной скульптуры, он перестроил для демонстрации собрания одно из помещений библиотеки собора Сан Марко. В 1596 г. новая экспозиция открылась для широкой публики. В ней разместилось в соответствии с определенной схемой свыше двухсот произведений, главным образом бюстов императоров и императриц, а также мифологических персонажей.

Блеск и великолепие отличали антикварий, созданный в 1580-е гг. под Мантуей в Саббионета самым младшим представителем рода Гонзага, герцогом Веспасианом. В роскошно декорированной галерее длиной свыше 90 м он разместил статуи, барельефы и бюсты, большая часть которых была вывезена его отцом в 1527 г. из Рима, разграбленного тогда в ходе так называемых Итальянских войн.

Идея самостоятельного экспонирования античной пластики получила развитие и за пределами Апеннин, а ее наиболее ярким воплощением можно считать антикварий, созданный в Мюнхене баварскими герцога-

ми Виттельсбахами. Он разместился на нижнем этаже специально возведенного в 1569 г. двухэтажного здания, верхний этаж которого был отведен под библиотеку. В огромной галерее (64,9 х 11,7 м), разделенной на секции, в нишах и на постаментах стояли статуи богов, а также бюсты римских императоров, размещенные в хронологическом порядке. Под каждым произведением скульптуры была закреплена плита с информацией об изображенном лице. В отличие от общедоступного венецианского собрания Гримани мюнхенский антиквариий Виттельсбахов преследовал чисто репрезентативные цели, в нем проходили приемы важных персон и различного рода торжества.

Галерея Уффици

Как Галерея статуй изначально создавалась во Флоренции и знаменитая галерея Уффици; лишь со временем в ней появилось собрание универсального характера. Основавший ее род Медичи с небольшими перерывами правил городом, а затем герцогством Тосканским почти 300 лет, и все его представители вносили свою лепту в преумножение художественных сокровищ династии. Непосредственное создание галереи связано с именем Франческо I (1541 —1587), который, став великим герцогом тосканским, приступил к реорганизации семейных коллекций. Часть фамильного собрания он решил разместить в величественном здании административных учреждений — Уффици (ит. Uffizi), возведенном по проекту Д. Вазари для государственных служб — казначейства, канцелярии, трибунала.

Приглашенный для проведения дополнительных строительных работ архитектор Б. Буонталенти остеклил одну из лоджий верхнего этажа Уффици, создав тем самым длинный, широкий и хорошо освещенный коридор, названный «Галерея статуй». В 1581 г. здесь разместились без какой-либо хронологической системы античные произведения, в частности 26 скульптур, подаренных Ватиканом, а также работы итальянских мастеров — Донателло, Микеланджело, Бандинелли.

Спустя несколько лет в Уффици появились небольшие залы для развески части живописного собра-

ния Медичи, помещение для научных приборов, залы с древним и современным оружием, а главное — восьмиугольный зал Трибуна, работы по созданию которого начались в 1584 г. и завершились спустя три года, уже после смерти герцога Франческо I. Трибуна предназначалась для экспонирования самых ценных экземпляров собрания Медичи, в нее Франческо перенес и основную часть содержимого из разобранного им студиоло.

В ту эпоху экономическое и политическое соперничество правящей европейской элиты выражалось в различных формах, включая меценатство, а публичная демонстрация накопленных сокровищ считалась одним из обязательных проявлений абсолютной власти. Галерея статуй, как и студиоло в Палаццо Веккьо, не отвечали политическим задачам великих герцогов. Окончательно объединив Тоскану и превратив ее в абсолютистское княжество, они нуждались в легитимации своей власти в глазах общества, поэтому восхваление герцога и его деяний, прославление силы и великолепия рода Медичи должны были осуществляться постоянно и всеми возможными средствами. Важнейшим звеном их новой культурной политики становится создание галереи Уффици, и в частности Трибуны, которая, в отличие от студиоло, уже не входила в состав частных апартаментов герцога, а была экспозиционным залом, доступным для обозрения всем желающим. Ее оформление, сочетавшее идейное содержание с «наслаждением для глаз», производило сильнейшее впечатление на умы и души зрителей, в числе которых были как подданные герцога, так и его соседи-правители.

Значительная часть содержимого Трибуны — драгоценности, геммы, медали, мелкая пластика, природные редкости — размещалась в многочисленных ящиках, закрепленных на стенах на уровне человеческого роста с помощью консолей. Верхняя крышка этих ящиков одновременно служила полкой для ваз из полудрагоценных металлов и небольших произведений скульптуры. Над полками-ящиками висели картины Рафаэля, Андреа дель Сарто, Понтормо и другие шедевры живописной коллекции Медичи, а под консолями размещались миниатюры и парадное оружие. Линия полок-ящиков проходила по всему периметру Трибу-

ны, но не была сплошной, ее прерывали ниши, внутренняя поверхность которых имела уступы для ваз и предметов мелкой пластики. Стены скрывали два потайных шкафа с глухими дверцами, обитые внутри деревом и красным бархатом. На их резных полках стояли сосуды из горного хрусталя.

Коллекционные предметы размещались и в многочисленных ящичках двух шкафов-кабинетов черного дерева. Один из них, «studiolo grande», находившийся напротив входа, был так богато украшен драгоценностями, что даже не просматривалась его основа. Своими пропорциями он помогал организовать пространственную среду Трибуны, поскольку его пилястры были одной высоты с настенными консолями, а балюстрады на фасаде соответствовали линии настенных ящиков. Другой кабинет, называвшийся Темпьетто, украшали пластины из позолоченного серебра с рельефами на тему «жития» Франческо Медичи. Он располагался в центре Трибуны и выглядел ее уменьшенной копией: повторял восьмиугольный план помещения и стоял на восьмиугольном столе. Декор и форма ножек стола гармонировали с украшением стен и консолями. Тем самым Темпьетто был визуально связан с окружающим его пространством и интерьером.

Эта связь создавалась не только из соображений эстетики, но и в соответствии со сложной системой образов и аллегорий, положенных в основу организации коллекций в Трибуне. При украшении интерьера были использованы красный, золотой и голубой цвета, которые явно перекликались с колористической гаммой герба Медичи, поэтому фигуры, стоявшие на визуально связанных с Темпьетто консолях, не просто изображали подвиги Геракла, а олицетворяли энергию, трудолюбие и другие добродетели герцога Франческо. Инкрустированный перламутром купол Трибуны и множество нарисованных вдоль фриза рыб символизировали воду, роза ветров и флюгер (флажок на фонаре) — воздух, красные драпировки стен — огонь, а выложенный полудрагоценными камнями пол — землю. Эта космологическая символика рисовала четыре элемента (природные субстанции), которые, согласно представлениям древних, являлись составными частями при создании Вселенной. Тем самым в Трибу-

не воссоздавался образ мира, или универсума, а герцог Франческо и его деяния, изображенные на рельефах Темпьетто, становились центром того космического порядка, что был предопределен самим Богом.

Кунсткамеры

Во второй половине XVI в. пышность и великолепие европейских дворов оценивались уже не только по роскоши приемов, но и по наличию собрания красивых, диковинных и экстравагантных вещей, которое выполняло прежде всего представительные функции. Яркими образцами подобных собраний наряду с Трибуной галереи Уффици могут служить и кунсткамеры Центральной Европы.

Самые ранние сведения об организации коллекций в виде кунсткамеры восходят к 1550 г., относятся к Вене и связаны с именем императора Фердинанда I Габсбурга. Второй по времени образования принято считать Дрезденскую кунсткамеру, созданную в 1560 г. в резиденции правителя Саксонии курфюрста Августа I (1553—1586). К 1565 г. относится первое письменное упоминание о существовании кунсткамеры в Мюнхене; ее основал Альбрехт V Виттельсбах (1550-1579).

Появление двух других знаменитых европейских кунсткамер связано с австрийской ветвью дома Габсбургов. Создателем одной из них стал неистовый коллекционер и правитель Тироля эрцгерцог Фердинанд II (1529— 1595). Получив в наследство средневековый замок Амбрас в окрестностях Инсбрука, он в начале 1570-х гг. перестроил его для размещения собрания оружия, исторических реликвий, сокровищницы и кунсткамеры.

Но самое богатое и знаменитое собрание второй половины XVI — начала XVII в. принадлежало императору Рудольфу II Габсбургу, королю венгерскому и богемскому, эрцгерцогу австрийскому (1576— 1612). Его стоимость современники оценивали в колоссальные по тем временам суммы, а Прагу, ставшую столицей империи, называли «сокровищницей Европы». Рудольф II был необычайно увлечен не только искусством, но и астрологией, и алхимией, и вообще всем та-

инственным и загадочным. Неудивительно, что он смог создать одну из лучших кунсткамер эпохи, которую разместил на первом этаже своего пражского замка Градчаны.

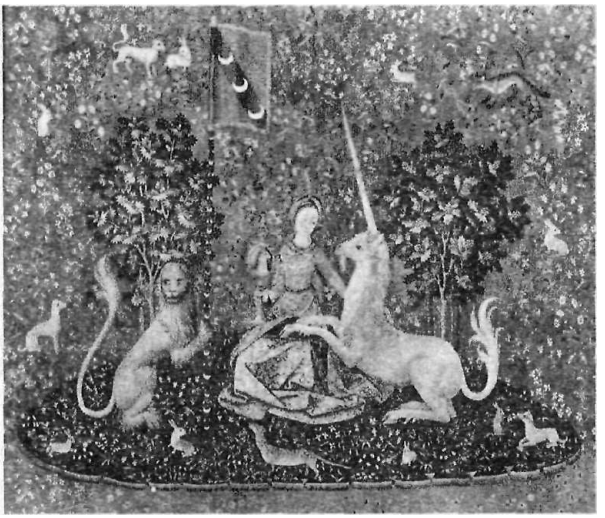
Слово «кунсткамера» в буквальном переводе обозначает «кабинет искусств», но под «искусством» в данном случае подразумевались лишь необычные и редкие творения, искусно созданные человеком или природой. Конкретное содержание кунсткамер составляли предметы, не соответствовавшие существовавшим в то время представлениям о простом и заурядном. Особое внимание к ним было вызвано не только присущей человеку тягой ко всему необычному и соображениями престижа, но и тем, что именно редкое и диковинное, как считалось, нагляднее всего способно передать многообразие мира. Неординарность предмета могла заключаться в его красоте или уродстве, оригинальной технике изготовления, чрезвычайно больших или малых размерах, нетрадиционной форме или окраске, материале изготовления, непривычном для европейцев или вовсе им неизвестном.

Природные редкости, или «naturalia», обычно представляли собой образцы и фрагменты флоры и фауны далеких стран и континентов: чучела экзотических птиц и зверей, яйца страусов и черепах, зубы акул, бивни слонов и мамонтов, кости ископаемых животных, раковины моллюсков, кокосовые орехи, минералы, различного рода окаменелости, образцы полудрагоценных камней и самородки металлов, янтарь и кораллы.

Некоторые из образцов особенно ценились за приписываемые им медико-магические свойства. Колдовской силой наделяли, например, мандрагору — средиземноморское наркотическое растение семейства пасленовых, толстый прямой корень которого внешне иногда напоминал человеческую фигуру. Существовало поверье, будто мандрагора, когда ее выкапывают из земли, кричит так пронзительно, что можно умереть от ужаса. В особом почете у коллекционеров были и безоаровые камни, или безоары, — плотные образования в желудках жвачных животных, чаще всего бородатых (безоаровых) козлов. Они встречаются очень редко, поскольку их возникновение обусловлено особой дне-

той — качеством пищи и режимом питания. Безоарам приписывали свойства противоядий, их высоко ценили и часто помещали в роскошные золотые оправы.

Наряду с чучелами и фрагментами реально существовавших животных в ренессансных собраниях нередко встречались и мистификации, созданные уме-



Дама с *единорогом. Гобелен. XVI в. Париж, Музей Клюни*

лыми фальсификаторами: «семиголовая гидра» или же «василиск» — существо с головой и крыльями петуха, а туловищем змеи. Но особо желанным для каждого богатого коллекционера был «рог единорога», который считали сильным противоядием и магическим средством защиты от наемных убийц. В средневековом искусстве единорог часто изображался в виде белого грациозного существа с закрученным спиралью рогом на лбу. У него были тело, грива и голова лошади (иногда с козлиной бородой), хвост льва и рассеченные копыта антилопы. За рог этого в действительности не существовавшего животного обычно выдавали рог носорога или нарвала, морского млекопитающего семейства дельфиновых. Продавали его за баснословные суммы. Известно, что Лоренцо Медичи приобрел «рог единорога» за 6 тыс. флоринов, в то время как за кар-

тину Яна ван Эйка «Святой Иероним» он заплатил 30 флоринов, а за работу скульптора Дезидерио да Сеттиньяно и того меньше — всего 3 флорина.

В качестве природных редкостей иногда экспонировали и различного рода анатомические аномалии, встречающиеся у людей и животных. В кунсткамере эрцгерцога Фердинанда, например, были внутриутробные плоды с нарушением развития, в собрании Рудольфа II их дополняли и патологии иного рода — рога оленей, сросшиеся или же деформированные вследствие болезни животного.

«Творения рук человеческих» представляли в кунсткамерах искусно сделанные предметы из золота, серебра, кости, дерева, янтаря, стекла, призванные продемонстрировать умение человека преодолевать трудности, которые возникают при обработке природных материалов. Это были хрустальные сосуды в виде фантастических зверей, оправленные в серебро раковины морских улиток-наутилусов, вазы, чаши и кубки из драгоценных металлов, которым придавали форму фруктов, животных, птиц и людей.

Кубок ананасный. Серебро, золочение. Германия, XVI в. Прага, Музей прикладного искусства

Чаще всего подобные изделия создавались анонимными придворными мастерами, но встречались и работы известных художников. Например, в кунсткамере эрцгерцога Фердинанда II одним из самых уникальных предметов декоративно-прикладного искусства была золотая солонка, украшенная эмалью, драгоценными камнями и выполненная в виде чаши, по обеим сторонам которой расположены фигуры Нептуна и Амфитриты. Ее создал по заказу французского короля Франциска I прославленный итальянский ювелир Бенвенуто Челлини. Впоследствии король Карл IX подарил солонку эрцгерцогу Фердинанду ко дню бракосочетания.

Почетное место в кунсткамерах отводилось искусству миниатюры. Неизменный восторг посетителей

Дрезденской кунсткамеры вызывала, например, вишневая косточка, на которой было вырезано 180 человеческих лиц. Помещались в кунсткамеры и работы мастеров-калек, например, письмо или вышивка пальцами ног. В них нередко экспонировались и произведения живописи, при этом многие из них отличались главным образом своеобразием сюжета. В замке Амбрас это были картины кисти неизвестных художников, изображавшие карликов, гигантов, калек, людей с врожденными физическими недостатками.

Среди образцов, облик которых не соответствовал существовавшим в то время представлениям о заурядном, было немало предметов одежды, быта и верований племен и народов Азии, Северной Африки, Америки. Например, особую гордость Фердинанда II составляли накидка и головной убор индейца из перьев птиц. Эрцгерцог даже позаимствовал из него несколько перьев для украшения своего шлема по случаю бракосочетания. Огромное собрание изделий художественного ремесла и предметов повседневного обихода из Индии, Персии, Турции, Китая и других стран Востока и Америки отличало кунсткамеру Рудольфа П.

В состав универсальной кунсткамеры непременно входили научные приборы, инструменты, различные оптические и механические устройства — компасы, астролябии, подзорные трубы, слесарные и токарные станки, хитроумные замки, часы. Они также несли смысловую нагрузку, выступая свидетельством способности человека покорять природу.

Обладая определенной совокупностью типичных черт, каждая из кунсткамер имела и свой индивидуальный облик, сформированный условиями ее возникновения и вкусами создателя. Большим своеобра-

Кубок-наутилус. Седлю^б^т^ок'Тзз^г ню^б^т^ок'Тзз^г Прага, Музей прикладного искусства

Б. Челлини. Солонка. 1540-1543 г. Вена, Художественно-исторический музей

зием отличалась, например, Дрезденская кунсткамера, в которой размещалось свыше 10 тыс. предметов. Редкости природы составляли в ней всего 1%, а произведения искусства — 1,5% от общего количества предметов. Преобладали же в кунсткамере рабочие инструменты, составлявшие 75% всего ее содержимого. Многие из них использовались в хирургии, геодезии и артиллерийском деле, имелись и наборы для слесарей, токарей, оружейников, садовников, кабинетных дел мастеров, а также музыкальные инструменты. Одна из причин непохожести Дрезденской кунсткамеры на аналогичные кабинеты состояла в том, что при саксонском дворе существовала система взаимосвязанных коллекций. Поэтому многие из типично «кунсткамерых» образцов хранились в Анатомическом кабинете или сокровищнице.

При всей своей индивидуальности интерьер каждой из кунсткамер отражал типичные для своего времени принципы размещения предметов и организации внутреннего пространства. Верхнюю часть плоскости стен обычно занимали картины, которые развешивались несколькими рядами, а иногда и полностью покрывали часть стены от потолка до пола. Ниже ярусов картин и в простенках между окнами часто помещали оружие и охотничьи трофеи. С потолка могли свисать чучела рыб и животных, которые нередко стояли и на полу вместе с другими крупногабаритными предметами.

Мебель для размещения коллекций заимствовалась из повседневного обихода и никакими особыми конструктивными отличиями не обладала. Это были различные лари, сундуки, полки, столы и шкафы. С XV в. одним из полюбившихся типов мебели-хранилища стал шкаф-креденца, заимствованный из церковного обихода. Во Франции его называли дрессуар, а в России — поставец. Он представлял собой высоко поднятый ящик, опиравшийся на три свои

продолженные до пола стенки, которые внизу для прочности соединенялись еще одной плоскостью. Дверцы шкафа обычно украшали богатым орнаментом, выполненным в технике углубленной резьбы, а сверху часто делали навес для защиты от копоти каминов. Под навесом и на нижней плоскости расставлялись дорогая посуда и ювелирные изделия — вазы, кубки, чаши.

Во второй половине XVI —XVII вв. наиболее распространенным предметом парадной обстановки в западноевропейском интерьере стали шкафы-кабинеты. Они представляли собой изящные ларцы, или шкафчики с двумя створками, за которыми скрывались маленькие выдвижные ящички — были среди них и потайные. Первоначально их просто ставили на столы, покрытые коврами, позже стали делать вместе с подстольями. Обычно кабинеты изготавливали из дорогих пород дерева и украшали живописными вставками или инкрустациями, уделяя особое внимание внутренней отделке, ведь их часто держали в раскрытом виде.

Декор шкафа-кабинета нередко выполнялся по заказу будущего владельца, в него вкладывался определенный символический смысл, и он играл важную роль в передаче основополагающей идеи собрания. Ведь кунсткамеры отнюдь не представляли собой беспорядочное и хаотичное нагромождение различного рода редких и дорогих предметов. В принципах отбора коллекционных образцов и порядке их размещения присутствовали и концепция, и система, а сами кунсткамеры являлись предметом сложной философской интерпретации.

Надо сказать, что состав и организацию коллекций в эпоху Возрождения во многом определяла одна из излюбленных тем ренессансных мыслителей — тема единства природы и искусства. Суть этой концепции состояла в том, что художник создает свои творения, подражая природе, и в итоге появляется вторая, «украшенная» природа. Таким образом, природа и искусство творят по одним законам и взаимодополняют друг друга, а взятые вместе, они составляют «мир как целое», или универсум. В понятиях универсума трактовались и ренессансные экспозиции, которые воспринимались как арена, где со- . о/

Ренессансный кабинет с рельефными интарсиями. Хеб, XVI в, Прага, Музей прикладного искусства

ревнуются природа и искусство, как «театр мира» — theatrum mundi. Различные категории представленных в них предметов — природных образцов и «творений рук человеческих» — олицетворяли собой образ «всего сущего» и считались отражением универсума. При этом императорские и княжеские кунсткамеры нередко несли дополнительную смысловую нагрузку: владение микрокосмом кунсткамеры символизировало верховную власть в большом и реальном мире.

Появившись на волне новых идеалов и ценностей, принесенных Ренессансом в европейскую культуру, кунсткамеры, наряду с другими кабинетами редкостей, могут служить яркой иллюстрацией того, как медленно изживали себя ментальные структуры средневекового сознания. Характерные для прежней эпохи ценностные ориентации, «картина мира» и символизм мышления давали о себе знать и в принципах отбора коллекционных образцов, и в концепции их экспонирования.

Как уже говорилось, кунсткамеры выполняли прежде всего репрезентативную функцию, поэтому их посещали главным образом представители иностранных государств, знаменитые путешественники, ученые и придворные художники. Степень их доступности для осмотра зависела исключительно от воли владельца. Большей либеральностью в сравнении с соседями отличались баварские герцоги Виттелъсбахи. Кроме вышеназванных категорий посетителей они допускали в свою кунсткамеру и просто «любопытствующих», а благодарные зрители выражали свою признательность в виде даров в кунсткамеру, что считалось правилом хорошего тона. Дрезденскую же кунсткамеру могли посещать в XVI в. лишь члены дома

курфюрста и гости саксонского правителя. Лица не княжеского рода стали допускаться в нее только с начала XVII в., при этом они уплачивали сопровождавшему их служителю от четырех до шести гульденов.

• Естественнонаучные кабинеты XVI-XVII веков

К середине XVI столетия восходят истоки мощного движения, которое в корне изменило существовавшие прежде представления о мире и человеке и потому получило название научной революции. Заложенный в нем потенциал полностью раскрылся лишь в XVII в. в трудах Галилея, идеях Бэкона и Декарта, а к концу столетия нашел свое достойное завершение в деятельности Ньютона. Новые теории меняли образ не только мира, но и науки, которая постепенно обретала автономию от религиозной веры и философских концепций. Шаг за шагом она переставала быть простым комментарием к признанным авторитетам древности или частной интуицией посвященных — астрологов и магов, а научные знания стали квалифицироваться как таковые, когда они создавались на основе чувственного опыта.

Этот новый тип знания, получаемый с помощью эксперимента и объединяющий при этом теорию и практику, науку и технику, нуждался не только в своем специальном языке, но и в специфических институтах — лабораториях, академиях, международных контактах. Ключ к исследованию и раскрытию тайн окружающего мира многие видели в коллекционировании и естественно-научных кабинетах.

Ренессансные натуралисты весьма уважительно относились к древним авторитетам, прежде всего к Аристотелю и Плинию Старшему. В то же время они не могли не ощущать того, что описания природы, созданные в античную эпоху, нуждаются в существенной корректировке с учетом данных, полученных в результате открытия новых земель и континентов. Поэтому возникла потребность в специальных хранилищах — кабинетах и ботанических садах, с помощью которых можно было контролировать все возрастающий поток естественно-научных материалов и приносимых ими новыханных. -,.....-,.. ..-.*,.,. . . . .,. - ^.-...:.....•,. .— 89

7»

Существовали и другие причины появления и развития естественно-научных кабинетов. Естественная история стала важным компонентом образовательных программ на медицинских факультетах университетов. К концу XVI в. ни один из соискателей не мог получить медицинскую степень без соответствующих знаний о свойствах лекарственных трав, и в этих обстоятельствах ботаническим садам и кабинетам отводилась роль своего рода учебных центров. Естественно-научное коллекционирование способствовало карьерному росту практикующих врачей и аптекарей. Кабинет поднимал профессиональный авторитет владельца в медицинском сообществе и среди пациентов, которые своими глазами могли увидеть редкие ингредиенты, входившие в состав предлагаемого им лекарства.

Среди ранних естественно-научных кабинетов самый знаменитый принадлежал швейцарскому естествоиспытателю Конраду фон Геснеру (1516— 1565), автору первой зоологической энциклопедии «История животных». Этот труд, сыгравший большую роль в распространении и систематизации зоологических знаний, в значительной своей части был создан автором на материалах собранной им коллекции, которая включала не только образцы животного мира, но и растения, минералы, металлы.

Во второй половине XVI в. всеевропейскую известность приобрел кабинет естествоиспытателя Улисса Альдрованди (1522 — 1605), занимавший несколько комнат его фамильного дворца в Болонье, Прославленный исследователь поставил цель собрать, описать и проиллюстрировать все многообразие мира природы, при этом недоступные ему экзотические образцы он счел возможным заменить реалистическими живописными изображениями. В течение 30 лет он пользовался услугами художников, не скупясь оплачивать работы дорогих мастеров. К концу XVI в. в его кабинете находилось примерно 8 тыс. изображений флоры и фауны, 7 тыс. засушенных растений и 11 тыс. образцов животного мира, минералов и фруктов.

Кроме кабинета Альдрованди среди ранних учреждений аналогичного характера выделялись кабинеты Франческо Кальчолари (1521 — 1600) в Вероне, Микеле Меркати (1541 — 1593) в Риме, Ферранте Импе-

рато (1550— 1625) в Неаполе. При всей индивидуальности, присущей каждому из этих кабинетов, их объединяла определенная совокупность черт, принципиально отличающая их от других музейных учреждений эпохи.

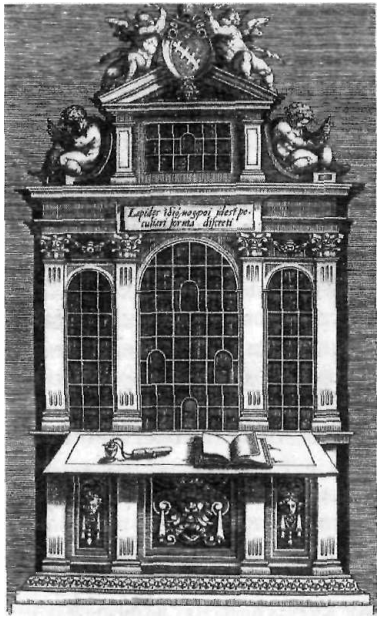
Прежде всего, они появились на свет не в целях представительства, а в связи с профессиональной деятельностью и интеллектуальными запросами своих создателей. Альдрованди был профессором натурфилософии в Болонском университете и директором Болоиского ботанического сада. Меркати работал врачом при папском дворе и выполнял обязанности смотрителя ботанического сада в Ватикане, а Кальчолари и Императо принадлежали самые известные аптеки Вероны и Неаполя. В соответствии с веяниями времени в их кабинетах можно было встретить произведения искусства, древности, предметы культурного и повседневного обихода неевропейских народов, однако не они определяли характер этих собраний, состоявших преимущественно из систематизированных естественно-научных образцов.

Принципиально иной была и трактовка этих собраний. Здесь не было попыток воссоздать с помощью символов и аллегорий всю существующую реальность, в принципах подбора и расположения материала отсутствовал характерный для кунсткамер скрытый идеологический и символический подтекст. Вместо него в пределах каждого «царства природы» использовалась та искусственная классификация животных, растений и минералов, что была принята в ренессансной науке, в фармацевтической и медицинской практике.

Соответственным образом выглядел и интерьер кабинетов. Например, кабинет Меркати в Ватикане заполняли сплошные ряды стоящих вдоль стен пронумерованных шкафов, в верхней части каждого из которых имелась надпись о содержимом: «золото и серебро», «медь», «свинец», «почвы», «камни из внутренностей животных», «мрамор», «геммы» и т. п.

Вместе с тем естественнонаучные кабинеты отражали и некоторые характерные черты культуры позднего Возрождения, явственно проявлявшиеся во всех музейных учреждениях того времени. Речь идет прежде всего о любви к раритетам, ко всему странному и причудливому. Ставя задачу исследовать мир природы во всем

его многообразии, натуралисты, конечно же, включали в свои коллекции образцы местной флоры и фауны, порой весьма невзрачные. В то же время пристрастие к редкому и необычному, вступая в противоречие с изначальными исследовательскими замыслами, давало знать о себе весьма ощутимо. Отчасти это можно объяснить тем, что именно редкости и диковины распространяли славу о коллекции за пределы научного мира и поднимали ее престиж в общественном мнении.



Шкаф для хранения естественнонаучных образцов в кабинете М. Меркати

Сходство естественнонаучных кабинетов с другими музейными учреждениями эпохи проявлялось и в том, что демонстрация образцов мира природы нередко подчинялась в них тем же эстетическим принципам, что и экспонирование произведений искусства. Объекты природы стремились расположить симметрично, причем так, чтобы они создавали «приятный вид». Поэтому коллекционные образцы обычно распределялись на плоскости стен тематическими группами, визуально уравновешивающими друг друга. Внутри каждой из групп была своя «микросимметрия», состоявшая в том, что похожие предметы никогда не помещались рядом, а всегда чередовались с отличающимися своим внешним видом экземплярами.

Собрания естественно-научных кабинетов тщательно изучались, прежде всего самими владельцами. Научная продукция, созданная, например, Альдрованди на основе материалов его коллекций, составила

свыше четырехсот томов, полностью издать которые при жизни ученого не позволили имевшиеся в то время возможности.

Музей ферранте Императо. Фронтиспис сочинения Императо «Естественная история», Неаполь, 1599г.

К концу XVI в. появились первые каталоги естественно-научных кабинетов,~В отличие от инвентарных описей, содержавших простой перечень предметов, они представляли собой качественно иной уровень публикации собрания, поскольку являлись результатом его анализа и интерпретации, во время которых каждый предмет помещался в определенный контекст — исторический, филологический, компаративный. Создавая каталог, коллекционеры всегда размышляли об этимологии названия предмета, сравнивали его с аналогичными экземплярами, имеющимися в других кабинетах, рассуждали о том, сохраняет или разрушает их образец уже устоявшиеся представления и концепции относительно его медицинских и научных качеств. Описания предмета обязательно содержали сведения о том, откуда и каким путем он попал в кабинет, то есть, говоря современным музейным языком, «легенду предмета». Очень часто это были

рассказы о великих деяниях — победе над чудовищем, спуске в кратер вулкана, военных сражениях, визитах высокопоставленных особ.

Натуралисты вели активную переписку, обменивались информацией и коллекционными образцами, наносили друг другу визиты, культивируя своего рода научное братство. Именно дружеские узы и постоянные контакты в рамках ученого сообщества открывали возможность беспрепятственного осмотра коллекций. Основанием для допуска в естественно-научные кабинеты служили рекомендательные письма, которые подтверждали, что их податель принадлежит к тому же кругу людей, что и владелец коллекций. Обычно в осмотре кабинета не отказывалось никому, кто относился к категории воспитанных и образованных людей, поскольку именно количество посетителей выступало критерием успеха деятельности коллекционера.

В XVII в. наука перестала быть занятием лишь кабинетного ученого-одиночки, и в дополнение к университетам появились новые формы организации и координации исследовательской работы — академии и научные общества. Наряду с лабораториями, обсерваториями, мастерскими, дискуссионными клубами и библиотеками важное место в деятельности этих учреждений заняли естественно-научные кабинеты.

В 1603 г. молодой князь Федерико Чези создал в Риме на свои собственные средства академию, члены которой поклялись наблюдать природу глазами зоркими, как у рыси, поэтому это новое учреждение получило название Академия деи Линчей {«Академия рысьеглазых»). Помимо библиотеки и ботанического сада при ней был создан естественно-научный кабинет, ведь одной из своих главных задач она ставила изучение природы и демонтаж в естествознании основных положений учения Аристотеля. Многие ее члены были коллекционерами и владельцами естественно-научных собраний, а в своей исследовательской работе они активно использовали коллекции неаполитанского кабинета ф. Императо. Со смертью Ф. Чези в 1630 г. и осуждением церковью в 1633 г. Галилея, состоявшего ее членом, Академия деи Линчей фактически прекратила свою деятельность.

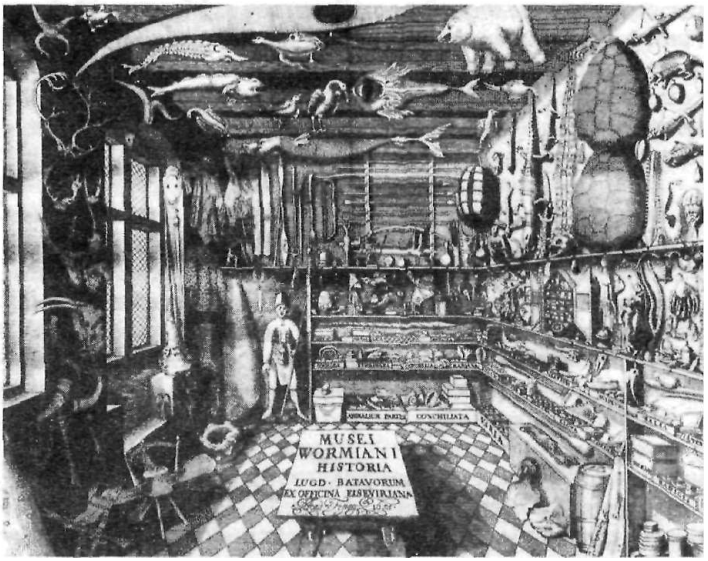
Недолго просуществовала и Академия дель Чименто («Академия опытов», 1657— 1667), основанная во Фло-

ренции ученым-кардиналом Леопольдо Медичи. Избрав своим девизом слова: «Проверяя и перепроверяя», она поставила перед собой цель подтвердить не только свои собственные наблюдения и выводы, но и все другие ранее сделанные утверждения и эксперименты выдающихся ученых, начиная с Аристотеля.

В процессе своей работы академия приобретала и конструировала точные инструменты, необходимые для проведения опытов в различных областях естественной истории — ботаники, зоологии, физиологии, фармакологии, механики, оптики, метрологии. Термометры, гигрометры, часы, весы, микроскопы, астролябии, барометры и прочие приборы составляли основное содержимое этого богатейшего собрания, которое, к сожалению, как единое целое не сохранилось.

Во второй половине XVII в. в практике естественно-научного коллекционирования появились и понемногу стали пробивать себе дорогу новые представления о том, каким должно быть научное собрание. В качестве критерия его ценности некоторые коллекционеры выдвигали уже не редкостность образцов или их обилие, а полноту представленных в нем групп систематизированных природных объектов.

Вместе с тем гораздо более типичными для того времени продолжали оставаться естественно-научные кабинеты, включавшие наряду с минералами, образцами животного и растительного миров также этнографические материалы, инструменты, а порой даже древности и произведения искусства. Фронтиспис фолианта «Museum Wormianum», изданного в 1655 г., и сегодня дает нам возможность получить визуальное представление о подобном собрании. Это кабинет копенгагенского врача Оле (Олафа) Ворма (1588— 1654), созданный в 1621 г. и считающийся первым естественно-научным кабинетом Дании. Его интерьер составляли чучела экзотических рыб, птиц, полярного медведя, крокодила, черепах, ящериц и прочих рептилий, свешивающиеся с потолка или закрепленные на плоскости одной из стен. Под ними протянулись длинные ряды полок, тесно заставленных лотками с естественно-научными образцами, предметами этнографического характера, и мелкой пластикой. Простенки между окнами от потолка до пола были увешаны рогами живот-



Музей *Олафа Ворма. Фронтиспис каталога коллекции. Копенгаген, 1655 г.*

ных, в том числе и художественно обработанными, а один из углов кабинета занимала домашняя утварь и одежда неевропейских народов,

Такая н^оддо_родЕость^собраний с преобладанием редких и необычных образцо!Гпродолжала отличать многие естественно-научные кабинеты и во второй половине XVII в., при этом она даже обретала новое обоснование в некоторых теоретических трудах. Например, иезуит Эмануэль Тезауро утверждал в своих работах, что все природные феномены и объекты — это «таинственные иероглифы» и «символические фигуры», содержащие в себе скрытый намек на определенную идею или ее образ. Этот постулат приобретал первостепенную важность, когда дело касалось кабинетов. Ведь если природа говорит метафорами, то естественно-научный кабинет должен в таком случае, вобрав в себя все их многообразие, стать энциклопедическим собранием и величайшей метафорой в мире.

Подобные идеи нашли, например, отражение в знаменитом музее иезуита Атанасия Кирхе-

ра (1602— 1680) в Римском Коллегиуме. Профессор математики и выдающийся переводчик с древних и редких языков, Кирхер постигал природу как «божественно одухотворенный иероглиф». Этот знак красовался на видном месте в его музее, декорация которого воспроизводила небесную и земную сферы. Музей славился богатейшими коллекциями древностей, природных и этнографических редкостей.

В сложную и противоречивую эпоху научной революции различные по характеру исследовательские подходы переплетались самым запутанным и невероятным образом. Четкой грани между отдельными научными дисциплинами и умозрительными магико-астрологическими рассуждениями просто не существовало. Астрология и астрономия, магия и медицина, алхимия и естественные науки тесно взаимодействовали между собой, и многие ученые свободно переходили от экспериментальных исследований к той практике, которую по современным критериям нельзя отнести к научной. В этой связи достаточно напомнить, что Коперник занимался не только астрономией, но и медициной, опираясь при этом на теорию влияния звезд, а Галилей и Кеплер составляли гороскопы, имевшие большой успех.

Разнородный сплав концепций и идей, в котором «рациональное» и экспериментальное начало тесно соединялось с магическими, мистическими и оккультными ответвлениями науки, лежал в основе многих естественно-научных кабинетов XVII столетия. Результаты новых исследовательских подходов и достижения научно-технической революции часто сочетались с далеко не научными принципами организации и показа коллекций, наглядным свидетельством чему могут служить анатомические театры и анатомические кабинеты, получившие особенно широкое распространение с середины столетия.

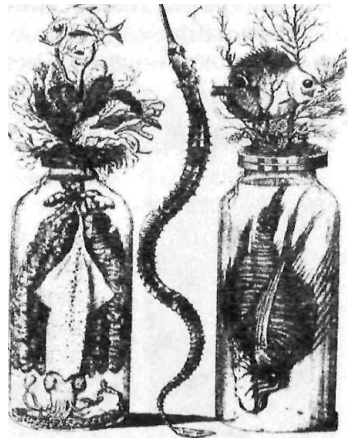
В анатомических театрах производились публичные вскрытия и демонстрировались посетителям скелеты людей и животных, а также анатомические препараты. Во второй половине XVII в. особой известностью пользовалось собрание анатомического театра в Лейдене. Здесь демонстрировались, например, такие экспозиционные комплексы: сидящий верхом на скелете осла ID/

Портрет Ф. Рюйша в 86-летнем возрасте

скелет женщины, убившей свою дочь; скелет человека, казненного за воровство скота, посаженный на скелет быка. Тот факт, что экспонируемые останки принадлежали людям исключительно с уголовным прошлым, объясняется тем, что до XVIII в. основным материалом для анатомических вскрытий служили тела казненных преступников.

Скелеты преступников, наряженные и восседающие на скелетах различных животных, занимали одно из центральных мест и в анатомическом театре Амстердама. Но гордостью голландской столицы был лучший в Европе анатомический кабинет, принадлежавший выдающемуся анатому и бальзамировщику сррedерЛ1<у. Рюйшу..(1638— 1731). Особую известность принесли ему так называемые «инъекции кровеносных сосудов», получившие название «рюйшевского искусства». Этот способ, открытый еще в предшествующем столетии и доведенный Рюйшем до совершенства, состоял в том, что сосуды наполнялись различно окрашенными жидкостями и расплавленным воском, а инъецированный орган вымачивался в воде для разрушения соединительной ткани. В итоге оставались неповрежденные кровеносные сосуды, наполненные затвердевшим цветным составом. Предполагалось, что они будут наглядно демонстрировать строение внутренних органов. И действительно, сосуды некоторых органов, например, почек, становились твердыми, сохраняя пространственные соотношения. Большинство же других, из-за недостаточной прочности наполнявшей их массы, имели вид висячей грозди и могли свидетельствовать лишь о многочисленности кровеносных сосудов в органах, но не об их расположении.

Инъекции кровеносных сосудов составляли лишь одну из сторон деятельности Рюйша. Еще большую славу он снискал на поприще бальзамировщика. Он умел сохранять естественный цвет кожи со всеми индивидуальными прижизненными особенностями — родимыми пятнами, сыпями например, скарлатинозной, а забальзамированные им тела детей и взрослых производили впечатление спящих людей.



Морская флора и фауна. Композиция Ф. Рюйша. Гравюра 1710 г.

Кроме анатомических препаратов в кабинете Рюйша демонстрировалась богатая коллекция засушенных растений, насекомых, редких рептилий и птиц, В банках, украшенных различными флористическими композициями, хранились и экспонировались законсервированные животные.

Стремясь показать научную ценность экспонируемых коллекций, Рюйш составлял и публиковал их каталоги, где детально описывал наиболее интересные образцы. В качестве ученого и анатома Рюйш снискал противоречивые оценки, но при всем разбросе существующих мнений нельзя не признать, что среди своих современников он, как никто другой, содействовал популяризации анатомии и естественных наук

Вместе с тем принципы, использовавшиеся Рюйшем при экспонировании собрания, по современным меркам никак нельзя назвать научными. Образцы коллекции группировались «занимательно» и снабжались дополнительными аксессуарами, чтобы выглядеть эстетично. Например, препараты детских ручек или ножек в месте отреза от тела драпировались тканью или батистовыми рукавчиками и кружевными манжетами. Плоды в эмбриологических композициях украшались цветами, веночками, крошечными свечками, бисерными браслетами и поясами. Очень маленькие плоды

и препараты, демонстрирующие болезни органов человека, например, часть деформированной печени или сердца, экспонировались на ладонях детских ручек.

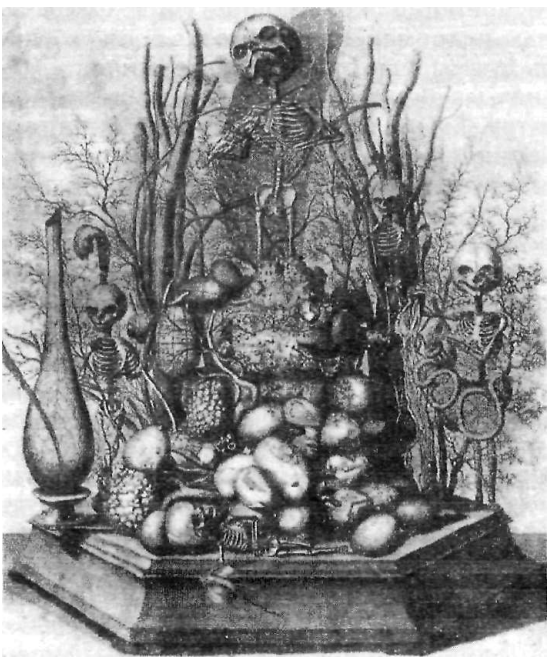
Препарат детской ноги в кружевной манжете. Из собрания Ф. Рюйша. Санкт-Петербург, Музей антропологии и этнографии

Особенно сложными и фантастическими были композиции, создававшиеся из детских скелетов и сухих препаратов. Они обычно монтировались на небольшой горке из патологических камней человеческого организма, при этом скелеты размещались в позах, изображающих скорбь, игру на скрипке и т. п. Стремясь придать им некое философское содержание, Рюйш сопровождал свои «анатомо-поэтические» композиции назидательными сентенциями на латинском языке — о бренности всего живого, о быстротечности времени, о человеческой скорби и страданиях.

Сохранились описания некоторых композиций Рюйша: «Человеческий плод, примерно семи недель, который схвачен маленькой восточной змеей, трехмесячный плод мужского пола в пасти ядовитейшего животного, называемого жителями восточной Индии чекко<...>. Два скелета близнецов семимесячного плода размещены в трогательных позах у гроба третьего, при этом «один подносит к лицу внутренности живота, как бы вытирая слезы, другой несет в правой руке кусок кишки, а в левой артериальную ветку, вынутую из селезенки»[1]. Кабинет Рюйша занимал пять комнат в его доме и два раза в неделю был открыт за плату для осмотра. Свои автографы в книге посетителей оставляли многие именитые особы, а в 1698 г. визит нанес русский царь Петр I. Собрание произвело на него неизгладимое впечатление, и после длительных переговоров и переписки с Рюй-

[1] *Станюкович Т.В.* Кунсткамера Петербургской академии наук. М; Л., 1953. С. 43.

шем он приобрел его во время своего повторного приезда в Амстердам в 1716 г. за огромную по тем временам сумму в 30 тыс. гульденов. Привезенные в Петербург коллекции содержали более 2000 препаратов по эмбриологии и анатомии человека, 1179 банок с заспиртованными животными, причем отдельные емкости включали несколько мелких экземпляров, 277 сухих препаратов — чучел, раковин и т. п.



Композиция Ф. Рюйша. Гравюра 1710 г.

Естественно-научные кабинеты сами по себе не совершили кардинального переворота в науке, но они внесли свой весомый вклад в изменение представлений о взаимоотношениях между наукой и философией, наукой и религиозной верой, наукой и обществом. Изучая собрания кабинетов, естествоиспытатели постепенно осознавали, что натурфилософское исследо-

вание должно создаваться на основе не абстрактных построений, а чувственного опыта и эксперимента. Для посещавшей их многоликой аудитории кабинеты стали своего рода проводниками в мир естественной истории и натурфилософии, ведь в отличие от книг они говорили гораздо более доступным для восприятия языком предметов.

Ренессансные натуралисты были очень озабочены поисками точного по смыслу слова, которым можно было бы обозначить их деятельность по изучению и интерпретации окружающего мира. Собрание Альдровранди, например, в одно и то же время характеризовалось широчайшей палитрой терминов — «музей», «студия», «кабинет», «загородный домик», «галерея» и «театр». Его называли «комнатой с книгами», «сокровищницей», «вещевым мешком», «рогом изобилия» и «местом для осмотра».

Среди этого обилия понятий, с помощью которых эпоха выражала существующие представления о коллекциях и месте их хранения, в конечном итоге наиболее употребительным стало слово «музей». Оно превратилось в метафору, вобравшую в себя и представление о святилищах богинь-покровительниц искусств и наук, и память о научной славе Александрийского мусейона, и образ загородных вилл, на которых римские интеллектуалы проводили «ученый досуг» среди своих коллекций. Поэтому оно как нельзя лучше подходило для того, чтобы подчеркнуть связь деятельности ренессансиых коллекционеров с античным миром и классическими традициями, чем так дорожила и к чему неистово стремилась вся культура эпохи Возрождения.

• Художественное коллекционирование в XVII веке

XVII столетие часто называют «золотым веком» колдек^и^>н1тргованияТ~Бслед за ИталиёйГФранцией, Испанией, Австрией и Германией на поприще целенаправленного собирательства вступили страны, мало затронутые ренессансными веяниями и потому прежде не проявлявшие особой активности на коллекционерской стезе — Англия, Швеция, Дания. Социаль-

ный состав коллекционеров существенно расширился в сравнении с предшествующим столетием, среди владельцев кабинетов были короли и герцоги, министры и придворные, банкиры и адвокаты, врачи и художники, поэты и ювелиры, садовники и торговцы. Проникая во все слои европейского общества, коллекционирование становилось неким всесословным и вненациональным явлением.

В целом оно продолжало сохранять универсальный характер, и большинство из создававшихх^.^сойр.аний включали самые разнообразные предметы — картины, скульптуру, изделия художественного ремесла, монеты, медали, книги, инструменты, чучела животных и рыб, засушенные растения. При этом, как и в предшествующую эпоху, особое внимание уделялось прежде всего реддш^11-нео3ы^ньн^-зкзем11лярам. Вместе с тем в XVII в. по сравнению с предшествующим периодом возросло количество собраний, отличающихся определенной степенью специализации. Многие коллекционеры остановили свой выбор или на произведениях искусства и древностях, или же на объектах природы. Все зависело от конкретной ситуации в том или ином регионе, от целей коллекционера, его финансовых возможностей и рыночной конъюнктуры.

В лексике европейских языков прочно закрепились слова, вошедшие в обиход еще в XVI в. и ставшие синонимом понятия «коллекционер» — «любитель», «знаток», «любопытствующий», «любопытный», «виртуози», «дилетант», «антиквар». В общественном сознании эпохи коллекция стала непременным атрибутом благородства и учености, а человека незнатного происхождения могли даже принимать в высших кругах, если он был владельцем кабинета. Поэтому немало коллекционеров рассматривали свою деятельность как средство повышения социального статуса. Но не только любовь к миру прекрасного и соображения престижа выступали побудительными мотивами коллекционирования. Произведения искусства стали восприниматься и как товар, средство выгодного помещения капитала.

Многие путешественники писали о том, что картины продавались на ярмарках, но в основной своей массе это были отнюдь не первоклассные полотна, Ни

Для продажи своих произведений художники обычно устраивали специальные выставки, а в Амстердаме появились аукционы современного образца. Они проводились с привлечением оценщиков и аукционистов, а их открытие предваряли каталоги выставляемых на продажу вещей. Конкуренция в торговле художественным товаром была жесточайшей, цены взлетали необычайно высоко, и с торгов уходили не только отдельные произведения, но и целые собрания.

Владельцы капиталов, не имеющие больших познаний в области искусства, обычно прибегали к услугам советников и экспертов, в качестве которых нередко выступали известные художники. Рубенс, находясь при дворе мантуанского герцога Вршченцо I Гонзага, помог своему патрону составить великолепную коллекцию итальянской и фламандской живописи. По вопросам коллекционирования он консультировал также испанского короля Филиппа IV, при этом нередко выступал в роли торгового посредника. Аналогичной деятельностью занимался и Рембрандт, но его успехи на этом поприще были значительно скромнее.

На протяжении XVII в. составление художественных коллекций постепенно возводится в ранг «добродетели» государя. Теперь уже не редкости и курьезы, а произведения живописи и скульптуры начинают выступать наглядным свидетельством величия и утонченности вкуса монаршей особы. Имея: в своем распоряжении огромные финансовые ресурсы, европейские монархи, естественно, смогли стать обладателями самых больших и ценных художественных собраний эпохи.

В первой половине XVII в. обладателем выдающегося собрания стал король Карл I Стюарт (1625 — 1649), которого по праву считают первым истинным коллекционером на английском престоле. В отличие от представителей династии Тюдоров, питавших страсть главным образом к ювелирным украшениям и роскошной одежде, Карл был любителем и знатоком изобразительного искусства. Со временем его коллекция стала насчитывать около 1400 картин и 400 произведений скульптуры.

Богатые художественные собрания принадлежали и ближайшему окружению короля — герцогу Бекин-

гему и Томасу Ховарду, графу Арунделу (1586— 1646). Граф считался непревзойденным знатоком и любителем искусства, тонкости которого он стал постигать еще в юные годы, много путешествуя по Италии, Греции, Малой Азии и проникаясь страстью к археологии. Ему удалось составить огромную коллекцию античной скульптуры, архитектурных фрагментов с надписями, керамики, гемм, рукописей, а также создать замечательную библиотеку и прекрасную картинную галерею. Его лондонский дом с великолепным садом служил местом встреч знатоков и коллекционеров.

В 1640 г. в Англии разразилась буржуазная революция. В разгоревшейся гражданской войне Карл I потерпел поражение и был казнен. Королевское собрание парламент выставил на аукционную распродажу, и отвергнутые пуританами полотна Джорджоне, Рафаэля, Тициана, Рубенса, Ван Дейка навсегда покинули Англию. В результате революционных потрясений страна лишилась и значительной части собрания графа Арундела, который, предвидя надвигающуюся катастрофу, покинул родину вместе с некоторыми из коллекций. Семье убитого герцога Бекингема тоже удалось вывезти в испанские Нидерланды часть наиболее ценных живописных произведений.

Франция, шедшая в авангарде стран-коллекционеров в эпоху Ренессанса, продолжала сохранять лидирующие позиции и в XVII в. Однако в первой половине столетия интерес монарших особ к составлению собраний явно угас. Но в этот период богатейшие художественные коллекции собрал и завещал французской короне кардинал Ришелье-(1585— 1642), фактически руководившийГгосударством как глава королевского совета. В одной только парижской резиденции всесильного министра ко времени его смерти находилось 150 полотен кисти знаменитых художников, в том числе .Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса, множество портретов и декоративных работ, выполненных современными французскими мастерами — Вуэ, Филиппом де Шампенем, Пуссеном. Ришелье составил внушительные коллекции медалей, изделий из бронзы и фарфора, ему принадлежало и большое собрание древностей.

Его преемник кардинал МазщшниД 1602— 1661) являл собой яркий тип коллегционера-фанатика, кото-

рыи даже перед лицом смерти, если верить мемуарам его секретаря, думал не о встрече со Всевышним, а о своих картинах, горестно восклицая: «Я должен оставить все это. Как трудно смириться с тем, что я никогда не увижу их вновь там, куда ухожу». Художественные сокровища Мазарини размещались в апартаментах кардинала в Лувре, а также в двухэтажной галерее парижского особняка, где ныне располагается Национальная библиотека. Согласно инвентарю 1661 г., живописная коллекция Мазарини состояла из 877 картин, 386 из них были признанными шедеврами.

Людовик XIV (1643 —1715), провозглашенный королем в пятилетнем возрасте, все свои юные годы находился под сильным влиянием Мазарини и Ж. Б. Кольбера, мечтавших о величии Франции. Обе эти яркие и неординарные личности неустанно разъясняли ему, сколь многое может сделать искусство для укрепления монархии, внушали, что меценатство и создание великих художественных коллекций — долг и обязанность короля. В конечном итоге их труды увенчались успехом. Когда Людовик XIV вступил на престол, французской короне принадлежало около 200 картин, ко времени смерти монарха его собрание включало уже 2500 полотен мастеров различных школ, тысячи рисунков и сотни произведений скульптуры, бесчисленное количество произведений декоративно-прикладного искусства.

В XVII в. накопление художественных сокровищ продолжалось и в Испании, хотя столетие в целом стало для нее временем экономического краха и банкротства. Королю Филиппу IV (1621 — 1655) мир искусства и коллекционирования казался гораздо привлекательнее государственных дел и забот. Он с удовольствием покупал полотна итальянских художников Рафаэля, Тициана, Веронезе, Тинторетто и Корреджо, интересовался фламандским искусством, особенно работами П. Брейгеля. На протяжении почти сорока лет придворным художником короля был Веласкес, писавший портреты самого монарха, его детей, приближенных, карликов и шутов. Живописное собрание Филиппа IV насчитывало около 2000 произведений.

XVII век стал временем тяжелых испытаний для австрийского дома Габсбургов. Прагу, хранившую многие из его сокровищ, неприятельские войска гра-

били трижды в течение первой половины столетия. Но традиции художественного коллекционирования, заложенные эрцгерцогом Фердинандом Тирольским и императором Рудольфом II, продолжали развиваться и укрепляться. Третьим величайшим коллекционером династии стал эрцгерцог Леопольд Вильгельм, правитель Южных Нидерландов (1647— 1656). В своем брюссельском дворце он создал великолепную галерею, включавшую около 1400 картин итальянских, фламандских и немецких мастеров и свыше 500 произведений скульптуры.

Ситуация, сложившаяся в XVII столетии в Ватикане, не способствовала развитию здесь художественного коллекционирования. Но в Риме князья и кардиналы остро соперничали друг с другом в сооружении великолепных вилл и дворцов и не жалели денег для украшения их работами прославленных мастеров. XVII век стал временем создания в Риме знаменитых галерей Боргезе, Дориа-Памфили, Спада, Колонна, Паллавичини, превратившихся со временем в публичные или частные музеи.

С культурой Рима XVII в. неразрывно связано имя одной из самых выдающихся женщин эпохи — шведской королевы Христины. С юных лет она испытывала непреодолимую тягу к искусству, отдавая наибольшее предпочтение творчеству итальянских мастеров. Ей исполнилось всего шесть лет, когда после гибели отца Густава-Адольфа II ее провозгласили королевой", а в 1654 г., в возрасте 28 лет, она отважилась на шаг, который открыл перед ней возможность постоянно жить в обожаемой ею Италии в окружении бессмертных творений итальянских мастеров. Она добровольно отреклась от трона и покинула родину, забрав с собой большую часть своих коллекций. В декабре 1655 г. после продолжительного турне по европейским странам, во время которого Христина встречалась со своими венценосными современниками и знакомилась с их коллекциями, экс-королева прибыла в Рим. Здесь состоялась торжественная церемония ее перехода из протестантизма в лоно католической церкви. Ее нарекли новым именем Александра, которое она взяла, как полагали современники, в честь своего любимого героя древности Александра Македонского.

Центром активной художественной деятельности Христины стал палаццо Риарио, где в соответствии с определенными философско-эстетическими концепциями и в специально созданном архитектурном окружении разместились ее непрерывно пополнявшиеся коллекции. Один из залов дворца украсили 70 полотен Тициана, в другом же разместились статуи муз, найденные во время раскопок знаменитой виллы императора Адриана, а сама Христина в роли «десятой музы» принимала здесь поэтов, художников, музыкантов. Полотна Рафаэля и Рубенса, великолепные произведения итальянских мастеров, античных и современных скульпторов, роскошные гобелены эффектно заполняли многочисленные залы дворца Риарио.

После смерти Христины чуть более двух десятилетий знаменитое собрание продолжало оставаться в Риме, находясь в собственности семейства Одескальки, купившего его за относительно невысокую сумму. Но затем, несмотря на просьбы и петицию художников «не лишать Рим всего, что в нем есть самого драгоценного», папа Иннокентий XIII дал разрешение на продажу и вывоз картинной галереи в Париж. Ее приобрел регент Франции герцог Орлеанский, внук которого Филипп Эгалите во время Французской революции тайно вывез галерею Христины в Англию, где и распродал по частям.

Античная скульптура из собрания Христины попала в Испанию и ныне хранится в Музее Прадо. Мюнцкабинет приобрел Ватикан, но во время итальянских походов Наполеона его конфисковали французы, и теперь он входит в состав Парижской Национальной библиотеки. Тайна окутала судьбу многих гемм, но известно, что некоторые из них украшают собрание российского Эрмитажа, в том числе знаменитая Камея Гонзага. Этот шедевр эллинистической глиптики, на котором, предположительно, изображены египетский царь Птолемей II и его супруга Арсиноя, много, раз менял владельцев. После Изабеллы д'Эсте, супруги правителя Мантуи маркиза Гонзага, он принадлежал шведской королеве Христине, а затем хранился в Ватикане, в библиотеке папы Пия VI. В 1798 г. камея стала французским трофеем и перешла к супруге Наполеона Жозефине Богарне, которая весной 1814 г. пода-

рила ее в знак благодарности императору Александру I, сохранившему семейству Богарне положение и доходы.

Камея Гонзага. III в. до н. э. *Сардоникс. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж*

К концу XVII в. одним из лучших европейских собраний могла гордиться Бавария, ведь представители династии Виттельсбахов активно продолжали коллекционерскую деятельность, начатую их предками в предшествующем столетии. Тридцатилетняя война, во время которой Мюнхен в 1632 г. оккупировали и частично разграбили шведы, приостановила художественное собирательство курфюрстов, но их коллекционерский пыл не охладила. Максимилиан I (1597—1651) очень увлекался немецкой живописью XVI в., особенно любил творчество А. Дюрера и тратил немало средств и сил в погоне за шедеврами. Максимилиан II (1670—1726) покупал картины партиями, не останавливаясь перед ценой. В результате многолетних усилий он собрал около 1000 великолепных полотен, которые разместились в его мюнхенской резиденции, а также в галерее дворца в Шлейсхейме под Мюнхеном.

Экспозиции дворцовых галерей

Современный посетитель привык к тому, что в художественных галереях произведения группируются по эпохам и национальным школам, картины висят свободно в один ряд на гладких стенах или подвесных щитах, вокруг каждой есть «нейтральное» пространство, позволяющее легче и полнее воспринимать художественные достоинства каждого отдельного полотна. Эстетика дворцовых галерей была совершенно иной, ведь иным было их предназначение: они создавались не в просветительных, а в репрезентативных *целях.*

В них не только хранились и экспонировались художественные коллекции, но и проходили приемы важных особ, устраивались празднества и торжества. Главная цель экспозиции дворцовой галереи состояла в том, чтобы прежде всего создать ощущение богатства и великолепия. Поэтому полы в залах обычно выкладыва-

Д. Тенирс Младший. Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей картинной галерее в Брюсселе. 1653 г. Мюнхен, *Старая Пинакотека*

ли мрамором, потолки украшали живописными росписями, стены обивали дорогим деревом, декорируя их лепниной, зеркалами и позолоченными консолями. Роскошь интерьера сочеталась с чрезмерным изобилием и даже излишеством демонстрируемых картин, скульптуры, мебели, ювелирных изделий. При этом

отдельное произведение не имело самостоятельного значения, а рассматривалось как декоративный элемент общего убранства галереи.

Такая исходная позиция нередко вела к варварскому обращению с картинами. Иногда их вставляли в качестве живописных панно в деревянную обшивку стен, и, чтобы они соответствовали определенным контурам, их обрезали, надставляли, делали из прямоугольника овал, а из овала — многоугольник. Полотна нередко подгоняли и под размер или форму дорогих рам.

Следуя исключительно декоративному принципу, картины располагали на стене без наклона, рама к раме, несколькими рядами от потолка до пола. Подобно коврам они полностью закрывали стены, поэтому такая развеска живописи получила название «ковровая», или «шпалерная». Произведения подбиралась не по национальным школам или хронологическому принципу, а исключительно по своим декоративным качествам. Поэтому рядом с шедеврами могли находиться и посредственные полотна, если они удачно «вписывались» в интерьер. Эффекта «коврового покрытия» нередко добивались и при экспонировании предметов декоративно-прикладного искусства из фарфора, фаянса, металла. Изделия тончайшей филигранной работы размещались на кронштейнах до самого потолка, и многие из них невозможно было внимательно рассмотреть и оценить по достоинству.

Облик некоторых дворцовых галерей известен нам по картинам, отзывам и описаниям современников. Например, прославленную брюссельскую галерею эрцгерцога Леопольда Вильгельма запечатлел на своих полотнах известный фламандский художник Давид Тенирс Младший, бывший ее хранителем.

В наши дни возможность заглянуть в давно ушедший мир дворцовых галерей и получить зримое представление о достоинствах и недостатках их экспозиций дает Палатинская галерея (ит. Palatino — дворцовый) во Флоренции. Ее чаще называют галереей Питти, по имени богатого флорентийца Луки Питти, первого владельца дворца, в котором расположена галерея. Медичи создавали ее в 1637 — 1647 гг., и на про-

тяжении всех последующих столетий, а галерея перешла в собственность государства только в 1911 г., владельцы дворца ревностно сохраняли ее изначальный облик. Поэтому галерея Питти так не похожа на многие художественные музеи мира.

Явственный отпечаток дворцовой галереи несет на себе прежде всего состав ее коллекций. По количеству живописных шедевров она является одним из наиболее богатых музеев мира, но полнотой и цельностью собрание не отличается. Несмотря на то, что Медичи в XVI—XVII вв. обладали самым обширным в Европе собранием флорентийской живописи, и в их коллекциях были представлены почти все крупные мастера, для своей личной дворцовой галереи они отбирали лишь те произведения, которые наиболее удачно вписывались в ансамбль парадных апартаментов. Особое пристрастие к портретному жанру также свидетельствует о дворцовом происхождении галереи.

Каждый из залов великолепной барочной анфилады украшает занимающее центральную часть стены монументальное полотно, вокруг которого группируются одинаковые по размеру картины художников самых разных эпох и школ. Рядом с портретами Рафаэля и Тициана висят картины Веласкеса, а полотна Мурильо экспонируются рядом с работами Рубенса и Ван Дейка. Галерее Питти принадлежит одно из лучших в мире собраний произведений Рафаэля, в том числе такие шедевры, как «Мадонна дель Грандука», «Мадонна делла Седиа», «Донна Велата». Но, чтобы познакомиться с работами художника, нужно пройти все залы галереи, разыскивая их среди полотен мастеров других эпох и национальных школ. Поэтому, несмотря на небольшие размеры, галерея сложна для обозрения современному зрителю, привыкшему к иному принципу размещения экспозиционного материала. Однако в облике дворцовой галереи, несомненно, есть то очарование, которого нет в строгой и несколько аскетической обстановке современного музея. Драгоценные шедевры, вставленные в золоченые оправы, в сочетании с эффектными фресками потолков и богатством лепнины создают непривычную атмосферу праздника и великолепия.

Рождение мреографни

Исходя из этимологии слова, под музеографией в отечественной традиции понимают отрасль музееведения, задачи которой состоят в описании музеев, их экспозиций и коллекций. В зарубежной литературе термин «музеография» употребляется в качестве синонима музейной практики в отличие от музеологии как теоретической дисциплины.

Труды, посвященные описанию и философскому осмыслению музейных учреждений, появились уже в эпоху Возрождения. Первой такой работой музеографического характера принято считать опубликованный в Мюнхене в 1565 г. трактат фламандского врача Самуэля Квиккеберга «Заглавия или заголовки обширнейшего театра вселенной». Поставив цель содействовать созданию и организации универсальных коллекций, Квиккеберг рассказал в своем сочинении о методике коллекционирования, классифицировал различные типы кабинетов и изложил теоретические рассуждения о кунсткамере как зеркале мира, которые впоследствии стали общим местом в сочинениях аналогичного характера.

Квиккеберг исполнял обязанности советника по художественным вопросам при баварском герцоге Альбрехте V. Поэтому его сочинение в значительной своей части основывалось на анализе и интерпретации Мюнхенской кунсткамеры, которую он метафорично называл «театром мудрости». По мнению Квиккеберга, кабинет с коллекциями разнообразного характера должен был представлять собой не нагромождение случайных предметов, а целенаправленно составленное и систематизированное собрание, воссоздающее мир в миниатюре и выполняющее при этом познавательные и образовательные задачи. Таким образом, Квиккеберг предложил проект «идеального музея», в котором на основе произведений искусства, различного рода редкостей и курьезов преподносились бы все накопленные к тому времени исторические, географические, естественно-научные, технические и прочие сведения о мире, а также эстетические представления.

В XVII в. стали появляться и специальные пособия для начинающих коллекционеров. Наиболее извест- 1/и

ное сочинение вышло из-под пера Джулио Манчини, коллекционера и врача папы Урбана VII. В своем трактате «Размышление о живописи», опубликованном в 1620 г., он описал все известные ему методы распознания подделок и определения твердой рыночной цены произведения, дал советы о том, как лучше экспонировать и реставрировать полотна.

В последней трети XVII — первой трети XVIII в. феномен музея оказался в фокусе внимания немецких коллекционеров. Профессор университета в Киле И.Д. Майор в сочинении «Непредвосхищенные мысли о кунсткамерах и натуралиенкамерах» (1674) изложил свое видение целей создания подобных кабинетов, рассмотрел проблемы составления, хранения и использования коллекций. Тем же вопросам посвятил свой труд «О кунсткамерах и натуралиенкамерах» (1704) профессор Д.В. Моллер. Неоднократно издавал свой обстоятельный труд «Музей музеев» (1704, 1712, 1714) профессор медицины М.Б. Валентини.

Вершиной теоретического осмысления феномена музея в рассматриваемый период стал фундаментальный трактат гамбургского дилера Каспара Найкеля, известный под сокращенным названием «Музеография» и опубликованный в Лейпциге в 1727 г. Термин «музеография», вынесенный в заголовок труда, впервые вводился автором в научный оборот.

«Музеография» содержала краткое описание и историю создания известных к тому времени музеев, в том числе и Петербургской кунсткамеры. Найкель изложил в своей работе разработанную им классификацию немецких музеев, а также дал практические рекомендации начинающим коллекционерам по уходу за собранием, рассказал о возможных источниках его пополнения, изложил основные принципы классификации и экспонирования собранного материала.

В истории европейского коллекционирования XVI век стал поворотной вехой, поскольку ознаменовался рождением первых учреждений, ныне называемых музеями. Их облик и назначение не вполне соответствовали современным канонам музейного учреж-

дения, и им еще предстояло обрести ту форму социокультурного института, которую мы привычнее воспринимаем в качестве музея.

Вместе с тем в галереях и кабинетах XVI — XVII вв. уже присутствовали, пусть и не в полном объеме, все те черты, которые характеризуют музейное учреждение как таковое. Их собрания составлялись с учетом определенной концепции, а экспозиции строились в расчете на восприятие сторонним зрителем. Подобно современным музеям, кабинеты естествоиспытателей служили источниковой базой для исследовательской работы, а галереи — для постижения художниками мастерства своих предшественников. Они не ставили перед собой просветительных задач в масштабах общества, поскольку в ту историческую эпоху с ее сословно-корпоративными представлениями этого просто не могло произойти. Но независимо от целей, которыми руководствовались владельцы при создании галерей и кабинетов, их собрания, тем не менее, объективно способствовали расширению кругозора, интеллектуальному развитию и формированию эстетических вкусов определенной части общества.

Глава 4

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЕИ В XVIII ВЕКЕ

.. i;

• Идеология просветителей и концепция публичного музея

В европейской культуре за XVIII столетием прочно закрепился эпитет «эпоха Просвещения». Основное содержание этого исторического периода определялось идейно-политическим движением, деятели которого безгранично верили в то, что разум способен обеспечить всеобщий прогресс человечества. Они полагали, что все общественное неблагополучие — это результат невежества людей и заблуждений рассудка, что путем просвещения народа и его правителей можно построить новый миропорядок, который будет более правильным и справедливым, нежели существующий, поскольку будет более разумным и логичным. Эти особенности эпохи в конечном итоге обусловили и само ее название.

Движение Просвещения зародилось в Англии в конце XVII в. и со временем приняло общеевропейский характер. Свою наиболее яркую и классическую форму оно обрело во Франции, где сложилась блестящая плеяда просветителей, представленная именами Франсуа Вольтера, Жан-Жака Руссо, Дени Дидро, Шарля Монтескье, Поля Анри Гольбаха. В основе многих теоретических построений просветителей лежало учение английского философа Джона Локка (1632— 1704) о том, что права свободы, равенства и частной собственности вытекают из самой природы человека и не могут быть никем отменены. Почитая \cЪ и возводя в абсолют «естественный порядок вещей»,

просветители считали необходимым уподобить ему общественную жизнь.

Уверенные в том, что торжество разума и знаний приведет к созданию справедливого общества, просветители уделяли особое внимание вопросам педагогики, борьбе против суеверий и диктата церкви. С 1751 г. стала выходить знаменитая французская семнадцатитомная «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» под редакцией Жана Д'Аламбера и Дени Дидро. Это издание публиковалось в обстановке жесточайшего противодействия со стороны церковных и правительственных кругов, ведь в Энциклопедии не только излагались сведения о важнейших научных достижениях человечества, но и утверждалась система новых культурных ценностей, противостоявшая старому миру и его идеологии. Естественное право противопоставлялось в ней божественному и традиционному, а вместо слепой веры предлагался опытный анализ природы и человека. Под огнем критики оказались не только сфера религии, но и многие политические учреждения и научные традиции, а повышенное внимание к технике, ремеслам, открытиям в промышленности, вопросам образования и воспитания стало одним из несомненных достоинств Энциклопедии.

Будучи антифеодальной по своей социальной направленности и антиабсолютистской по политической программе, просветительская идеология отражала интересы прежде всего третьего сословия — предпринимателей, финансистов, ремесленников, крестьян, лиц свободных профессий. Но объективно идеи Просвещения имели более широкое значение. Философия просветителей воздействовала на духовную жизнь всех людей во всех уголках Европы, а выработанная ими формула «свобода, гражданское равенство, собственность» вместе с идеями прямого народоправства не утратила своей актуальности и в наши дни. Несмотря на то, что народные массы остались чужды просветительскому движению, в кругах интеллектуалов и передовой буржуазии новые идеи получили широкое распространение.

Именно в русле идеологии эпохи с ее акцентами на просвещение и равенство образовательных возможностей людей постепенно стала формироваться

концепция музея, доступного широкой публике, иными словами, публичного музея. Просветители настойчиво внедряли в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством воспитания эстетического вкуса человека, его интеллекта и многих достоинств. В Энциклопедии Д'Аламбера и Дидро говорилось, что «изящные искусства обращают умы граждан к чувствам патриотическим, к истинным добродетелям. Они должны способствовать счастью людей, необходимо, <...> чтобы они проникли до убогой хижины самого незначительного из граждан»[1].

Совершенствование человека путем обращения его чувств и ума к культурному наследию воспринималось в ту эпоху не только как частное дело каждого, но и как социальная ответственность. Ведь воспитание отдельно взятой личности в дальнейшем могло преобразить целое поколение и в конечном итоге перестроить на новых принципах все общество. Поэтому главный лозунг просветителей в музейной сфере зазвучал примерно так: коллекции, служащие удовольствию немногих, должны стать доступны всем.

Музеи Англии

Первый английский публичный музей, созданный с научно-образовательными целями, был открыт в 1683 г. в Оксфордском университете и позже получил название Музей Ашмола. Его основу составили коллекции, собранные отцом и сыном Трейдескантами. Джон Трейдескант-старший занимался разбивкой садов для короля Карла I и английских вельмож, поэтому в поисках редких и красивых растений часто ездил в зарубежные страны, попутно привозя и для себя экзотические экземпляры и различные раритеты. Его дом в окрестностях Лондона, прозванный «Ковчег Трейдесканта», славился великолепным садом и богатейшим кабинетом, где экспонировались об-

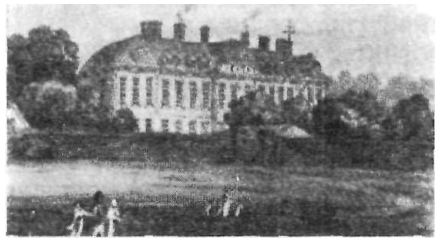
[1] Цит. по: *Калитина Н.Н.* Великая французская революция и создание национальных художественных музеев Франции (1789 — 1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 1992. Вып. 2. (№ 9). С. 16.

разцы экзотической флоры и фауны, геммы, минералы, монеты, медали, оружие, картины, этнографические материалы из многих регионов мира.

Бюст Хэнса Слоуна. Лондон, Британский музей

В 1656 г. появился первый каталог этого собрания под названием «Музей Трейдескантов». Составлять его и систематизировать коллекции Джону Трейдескенту-младшему помогал друг ЭлиасАшмол, юрист и коллекционер. Впоследствии он унаследовал Музей Трейдескантов, присоединил к нему свое собрание книг и нумизматики и в 1667 г. передал Оксфорду на условиях экспонирования коллекций в отдельном помещении. После окончания многолетних строительных работ в мае 1683 г. состоялось торжественное открытие музея, занявшего верхний этаж нового здания химической лаборатории, а этажом ниже разместилась естественно-научная школа. За небольшую плату и в составе организованных групп его могли осматривать все желающие, а трижды в неделю здесь читались лекции по химии.

Музей Ашмола располагался в небольшом университетском городке в 100 км от столицы, поэтому контингент посетителей был весьма ограничен. Публичный музей национального масштаба появился в Англии спустя семь десятилетий. Его основателем стал врач и натуралист, президент Лондонского Королевского общества Хэнс Слоун (1660— 1753). Один из самых образованных людей своего времени, он успешно совмещал научную карьеру с коллекционерской деятельностью, к которой питал истинное призвание. К концу своей долгой жизни Слоун собрал 43 тыс. книг и 7 тыс. рукописей, 12,5 тыс. образцов растений и 334 тома гербария, огромное количество зоологических и минералогических образцов, 23 тыс. монет и медалей, свыше 80 тыс. произведений искусства, редкостей, предметов этнографии и инструментов.



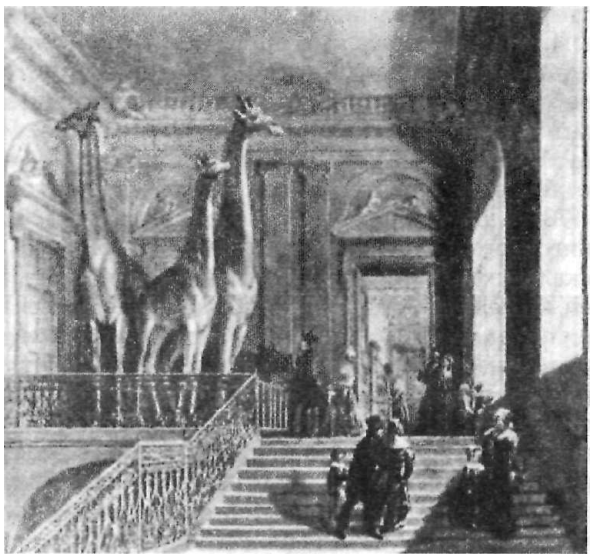
Первое здание Британского музея — Монтегю-хаус. Акварель. Ок. 1800 г.

Потратив не менее ста тысяч фунтов стерлингов на создание и каталогизацию коллекций, Слоуи завещал их королю, при условии выплаты его дочерям компенсации всего лишь в 20 тыс. фунтов стерлингов. В своем завещании ученый оговорил, что его собрание должно служить развитию науки и искусства, «использоваться в интересах человечества», «оставаться единым и неделимым» и размещаться в Лондоне или его окрестностях, поскольку только в этом случае оно будет доступно наибольшему количеству людей.

Учредив Совет попечителей и проведя общественную лотерею для сбора необходимых денежных средств, английский парламент принял решение о включении в состав создающегося музея еще двух собраний. Одно из них, состоявшее из богатейших коллекций манускриптов, книг и монет, внук собирателя и антиквара Роберта Коттона передал государству еще в 1700 г. Второе собрание из 8 тыс. уникальных рукописей парламент приобрел у наследников Роберта Харли, лорда Оксфордского. Для размещения музея на окраине Лондона в Блумсбери был куплен за 40 тыс. фунтов стерлингов просторный особняк Монтегю-хаус, окруженный огромным парком. После частичной перестройки в нем и состоялось в январе 1759 г. торжественное открытие нового учреждения, получившего название «Британский музей».

Несмотря на то, что музей создавался как публичный, призванный служить интересам всех членов общества, его первоначальный Устав и правила посещения, разработанные Советом попечителей, явственно давали понять, что музей существует прежде всего для ученых, писателей и художников. Допуск других категорий посетителей рассматривался как «широко распространенный, но менее полезный».

Вход в музей был платным, и для приобретения билетов следовало заблаговременно обратиться в приемную с письменным прошением, указав в нем свое имя,



Лестница и Монтегю-хаус. Акварель Г. Шарфа. 1845 г.

род занятий и адрес. Лишь по истечении двух недель, а порой и нескольких месяцев, если проверка на «добропорядочность» по каким-то причинам затягивалась, заявитель получал долгожданный билет с указанной на нем датой посещения. Осмотр экспозиции разрешался только в составе организованных групп и в сопровождении музейного персонала, который, однако, не давал никаких комментариев к экспонатам. Звон колокольчика сообщал посетителям, что настало время перейти в следующий зал. На знакомство с музеем отводилось не более трех часов, однако известны случаи, когда весь осмотр ограничивался получасом. В течение дня в музее могли побывать не более восьми групп, численностью от 10 до 15 человек, при этом дети младше десяти лет не допускались, Широкая публика получила возможность осматривать музей с понедельника по четверг, в пятницу в его залах находились лишь сту-

денты Королевской Академии, а суббота и воскресенье были выходными днями.

Ориентированность на элитарную публику отчетливо проявлялась и в музейной экспозиции, построенной в расчете на людей, обладающих солидным багажом знаний. У простого же посетителя бесчисленные ряды незнакомых предметов, сведения о которых не сообщались музейным персоналом, вызывали главным образом утомление и разочарование. Интерес угасал, а вместе с ним и желание повторного визита.

Яркое описание своих чувств после посещения в 1784 г. Британского музея оставил в своем дневнике книготорговец из Бирмингема Уильям Хаттон. Он долго искал возможность приобрести входной билет, и, наконец, нашел человека, согласившегося расстаться с ним за приличную сумму в два шиллинга. Оставшееся до посещения музея время Хаттон мысленно предвкушал предстоящее ему удовольствие: он проведет два часа среди редких и удивительных вещей, которых нигде больше не увидит. Однако то, что произошло с ним в действительности, трудно назвать приятным времяпровождением.

«Мы собрались на месте в количестве около десяти человек, все незнакомые мне, возможно, и друг другу люди, — пишет он. — Стали идти довольно быстро, и я с удивлением спросил: «Разве никто не будет информировать нас о тех редкостях, которые встречаются нам по пути?» Высокий благовоспитанный молодой человек, который, похоже, был нашим сопровождающим, ответил с легким раздражением: «Уж не хотите ли вы, чтобы я рассказал вам обо всем, что есть в Музее? Разве это возможно? Кроме того, разве под большинством предметов не написаны названия?» Я почувствовал себя слишком униженным, чтобы произнести хотя бы еще одно слово. Компания выглядела непроницаемой, они молча ускорили шаг. Был слышен только шепот. Если человек проводит две минуты в комнате, где находится тысяча вещей, требующих внимания, у него нет времени хотя бы бросить взгляд на каждую из них. Когда наш руководитель открывал дверь следующих апартаментов, молчаливый язык этого действия означал: «проходите».<..>

Примерно через тридцать минут мы закончили на- \Д ше безмолвное путешествие по этому роскошному

особняку, на осмотр которого надо было бы потратить тридцать дней. Я покинул его с тем же багажом знаний, с каким и вошел, но зато теперь у меня появилось горькое осознание того, что из-за боязни упустить представившийся мне шанс я в то утро неучтиво прервал интересную беседу с тремя джентльменами, пропустил завтрак, промок до нитки, потратил полкроны на наемный экипаж, заплатил два шиллинга за билет — и все это ради того, чтобы меня стремительно прогнали по залам, чтобы я лишился той малой толики хорошего настроения, с которой пришел, и покинул музей совершенно разочарованный»[2].

• Картинные галереи Германии и Австрии

В то время как в Англии первые публичные музеи возникли на основе коллекций частных лиц, в континентальной Европе они появились в результате медленного и постепенного перерастания закрытых собраний монархов в общедоступные учреждения.

К концу XVII в. блестящий центр художественного коллекционирования сложился в Дрездене. На протяжении столетия все саксонские курфюрсты покупали для своих замков и дворцов произведения искусства, однако подлинный размах коллекционирование приобрело при Фридрихе Августе I (1694— 1733), который, завладев польской короной, стал называться и королем Польши под именем Августа II (1697—1797, 1709— 1733), а за свою недюжинную силу получил еще и прозвище Сильный.

В 1722 г. в специально оборудованном помещении второго этажа так называемых «Конюшен» на Юденхофе он создал картинную галерею, в которую поместил лучшие произведения живописи из кунсткамеры, дворцов и церквей. В последующее десятилетие ее собрание пополнилось несколькими сотнями полотен, специально закупленными во Франции, Италии и Голландии, а к 1742 г. в галерее экспонировалось 1938 картин.

Настоящего расцвета Дрезденская галерея достигла при Августе III (1733— 1763), когда в ее собрании по-

Цит. по: *Hudson K.* A Social History of Museums. L, 1975. P. 8-9.

явилась большая часть произведений, принесших ей мировую славу. В 1754 г. в галерею поступила самая знаменитая ее картина — «Мадонна Сан-Систо» Рафаэля, ныне известная под названием «Сикстинская мадонна». За это полотно, находившееся в церкви монастыря Сан-Систо в Пьяченце, была заплачена огромная по тем временам сумма — 20 тыс. цехинов, из них 8 тыс. цехинов составили вывозная пошлина и расходы на изготовление копии для монастыря.

Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1513—1514 гг. Дрезденская галерея

Здание «Конюшен», перестроенное в 1746 г. с целью увеличения экспозиционных площадей, оставалось местом пребывания картинной галереи вплоть до 1855 г. Многочисленные полотна, привозившиеся в Дрезден со всех уголков Европы, развешивались в залах галереи в порядке поступления и по размерам. Этикетки отсутствовали, а картины покрывали поверхность стен плотными рядами до самого потолка. Любоваться этим собранием могли лишь члены семьи курфюрста и избранный круг лиц. Даже историку искусства Иоганну Винкельману, служившему библиотекарем у графа Бюнау (близ Дрездена), стоило немалых трудов получить разрешение на осмотр галереи. Он смог добиться этой привилегии только благодаря рекомендации друга директора галереи И.Г. Риделя.

С 1765 г. в галерею стала допускаться «квалифицированная публика», как говорилось в ее первом путеводителе, изданном на французском языке в том же году. Спустя три года девятнадцатилетний студент

-Л II

Иоганн Гете специально приехал из Лейпцига в Дрезден, чтобы воочию увидеть знаменитые сокровища галереи, восторженно описанные й. Винкельманом. Свои впечатления от первого посещения Дрезденской галереи он описал в «Поэзии и правде»:

«Наконец настал нетерпеливо ожидаемый мною час открытия галереи. Я переступил порог святилища и остановился, пораженный: то, что я увидел, превзошло все мои ожидания. Многажды повторяющий себя зал, где великолепие и опрятность сочетались с полнейшей тишиной, старинные рамы, как видно недавно позолоченные, навощенный паркет и комнаты, где чаще встретишь зрителя, чем усердного копииста, — все это вместе создавало впечатление единственной в своем роде торжественности, тем более напоминавшей чувство, с которым мы вступаем в дом Господень, что украшения различных храмов, свято чтившиеся многими поколениями, здесь были выставлены напоказ, но лишь во славу искусства»[3].

В 1777 г. доступ в свои залы открыла и Мюнхенская пинакотека, но тоже сделала это «для художников и дилетантов». С 1760 г. стало возможным посещать по предварительным заявкам знаменитую Кассельскую галерею, созданную ландграфом Вильгельмом VII и состоявшую из одних жемчужин европейской живописи, в том числе 35 полотен Рембрандта, 35 — Рубенса, 20 — Ван Дейка.

В те же годы знатоки и художники могли осматривать картинную галерею в Дюссельдорфе, где в 1710 г. курфюрст Иоганн Вильгельм Виттельсбах (1690 — 1716) построил для размещения художественных коллекций специальное здание. Впоследствии курфюрст Карл.Теодор (1742—1799) значительно дополнил собрание и поручил художнику Ламберту Краге создать в галерее новую экспозицию. В 1756 г. в Дюссельдорфской галерее появилась такая развеска живописи, при которой полотна, хотя и покрывали по-прежнему всю поверхность стен, сгруппированы были по двум школам — итальянской и нидерландской — и отчасти по мастерам. При этом их обрамляли простые и функциональные рамы.

Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М., 1969. С. 246.

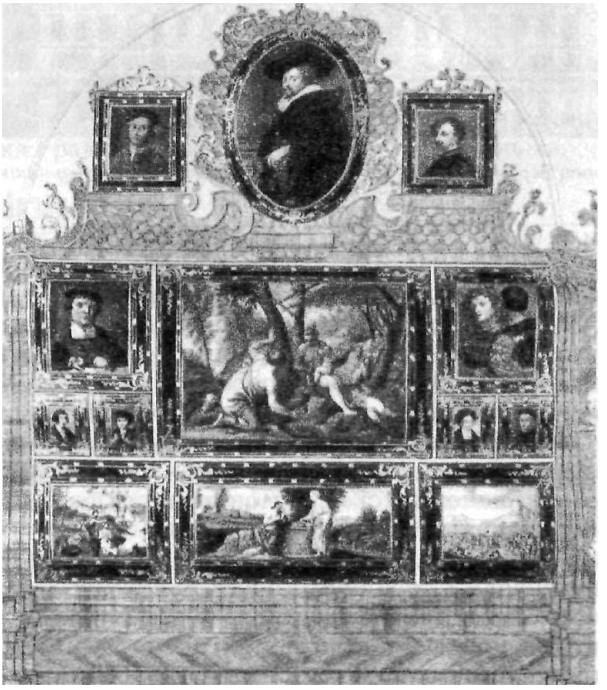
Самым наглядным примером последовательного превращения закрытого собрания монархов в публичный художественный музей на протяжении XVIII в. можно считать историю Венской императорской галереи. Австрийским Габсбургам благодаря трем величайшим коллекционерам династии — Фердинанду Тирольскому, Рудольфу II и Леопольду Вильгельму — принадлежало одно из лучших художественных собраний Европы. Живописные коллекции размещались в Штальбурге, перестроенном здании бывшего арсенала. Любители искусства уже в начале столетия могли осматривать эту галерею организованными группами и в сопровождении хранителей. Вход был платным, и сумма в 12 гульденов, взимаемая с каждой группы, считалась немалой в те времена. Интересно отметить, что когда общественность, вдохновленная идеями просветителей, стала требовать отмены входной платы, это вызвало негативную реакцию не у владельцев коллекций, а у хранителей, поскольку получаемые с посетителей деньги составляли существенную часть их дохода.

В 1770-е гг. под влиянием просветительских идей императрица Мария Терезия (1740— 1780) и ее сын-соправитель Иосиф II (1765— 1790) решили создать принципиально новую картинную галерею. Для ее размещения императорская семья купила дворец принца Евгения Савойского — Верхний Бельведер, построенный в 1721—1722 гг. архитектором И.Л. Хильдебрандтом. Новая экспозиция открылась в 1781 г., и император Иосиф II, последовательный приверженец просветительских идеалов, разрешил три дня в неделю свободное и бесплатное посещение Бельведерской галереи. Но самый кардинальный переворот был осуществлен в принципах экспонирования живописных произведений.

Когда в 1720-е гг. император Карл VI создал в Штальбурге новую экспозицию живописи, картины, обрамленные в дорогие черные с золотом рамы, разместились в галерее согласно принципам «шпалерной развески» и «декоративного комплекса». Рядом с шедеврами оказались и не обладающие высокими художественными достоинствами полотна, поскольку при отборе решающую роль играли формат картины, ее сюжет или колорит. При этом некоторые полотна

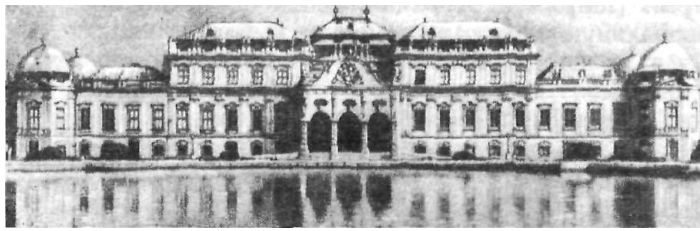
lijb

обрезали или надставили, добиваясь желаемой симметрии. Например, был значительно обрезан и помещен в овальную раму «Автопортрет» Рубенса.



Фрагмент интерьера картинной галереи в Шталльбурге. В верхнем ряду — «Автопортрет» Рубенса, заключенный в овальную раму

Решив создать принципиально новую экспозицию живописи, Мария Терезия и Иосиф II пригласили из Базеля для реализации своих планов художника Христиана Мехеля, несколькими годами ранее занимавшегося иллюстрированием каталога Дюссельдорфской галереи. Из всех императорских резиденций и замков в Вену привезли самые значительные в художественном отношении полотна, и, отобрав среди них лучшие, развесили в Верхнем Бельведере. Картинам, надставленным во время экспонирования в Шталльбурге, вернули первоначальный размер, дорогостоящие рамы за-



Дворец Верхний Бельведер в Вене. Архитектор Л. Хильдебрандт. 1721-1722 г.

менили более простыми, выполненными в неоклассическом стиле, и полотна развесили уже не «шпалерами», а плотными рядами. Но главное новшество заключалось в том, что в основу экспонирования живописи был положен принцип исторической систематизации материала. Полотна сгруппировали по национальным школам. При этом, в отличие от Дюссельдорфской галереи, в Верхнем Бельведере немецкая школа была отделена от нидерландской, а в итальянском искусстве выделены венецианская, болонская, флорентийская и римская школы. Внутри школ работы одного и того же художника экспонировались рядом, а произведения размещались в хронологическом порядке.

В 1783 г. в предисловии к каталогу Х. Мехель так объяснил преимущества новой экспозиции: «Цель всех этих устремлений состоигв организации галереи таким образом, чтобы в целом и деталях она служила, насколько это возможно, источником обучения и визуальной историей искусства. Великие общественные коллекции подобного рода, имеющие своей целью скорее образование, чем наслаждение, можно уподобить богатой библиотеке, где тот, кто желает знаний, будет счастлив, находя работы каждого вида и всех периодов, <...> сравнивая и изучая которые, он может стать знатоком искусства»[4].

Новаторская экспозиция, представшая перед судом зрителей, вызвала не только положительные оцен-

[4] Цит. по: *Connelly J.L.* Introduction: An Imposing Presence — The Art Museum and Society // Art Museums of the World. Vol. 1. New York, 1987. P. 9.

ки. Немалая часть музейной публики критиковала порядок и логику в размещении произведений искусства, считая, что в основе их показа должны лежать эстетические критерии. Тем не менее в XIX в. экспозиции, построенные по историко-систематическому принципу, стали доминировать, а концепция публичного художественного музея, сложившаяся к концу XVIII в. и впервые отчетливо сформулированная в венском Бельведере, в своих основополагающих принципах никаких радикальных изменений не претерпела.

• Музеи Италии

К середине XVIII в. образовательные поездки в Италию — гран туры — стали считаться обязательными для художников, знатоков искусства, коллекционеров и представителей европейских аристократических кругов. Особенно многочисленным был поток путешествующих англичан; знатных молодых людей нередко сопровождали не только воспитатели, но и живописцы, зарисовывавшие наиболее интересные эпизоды поездки и увиденные достопримечательности. Своего рода «культурной Меккой» Европы стал Рим, где расцвел особый промысел по обслуживанию богатых туристов. Он состоял в массовом изготовлении копий и подделок античных произведений, а также гравюр и картин с изображением развалин Древнего Рима.

Во второй половине столетия участники гран туров получили возможность знакомиться не только с частными итальянскими собраниями, но и с публичными музеями. В 1743 г., согласно последней воле Анны Марии Луизы Медичи, художественные сокровища галереи Уффици перешли в собственность Тосканского государства. В своем завещании последняя представительница угасшей династии оговорила два непременных условия: подаренные коллекции должны не покидать Флоренции и всегда быть доступными для всеобщего обозрения.

Английских аристократов, восхищающихся шедеврами галереи Уффици, запечатлел на своей картине, соблюдая портретное сходство, немецкий художник И. Зоффани. Туристы, изображенные на перед-

нем плане, рассматривают картину Тициана «Венера Урбинская», которую поддерживает хранитель галереи Бьянки; в правой части полотна зрители обступи-

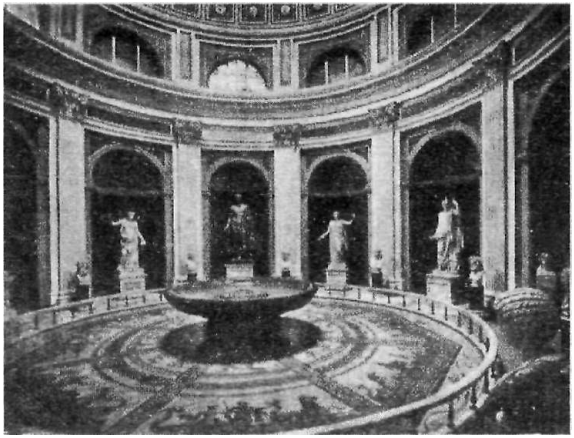
Зоффани. Трибуна Уффици. 1772—1778 гг.
Виндзорская королевская коллекция

ли другой шедевр — знаменитую статую «Венера Медичи».

В 1759 г. появился первый путеводитель по галерее, составленный хранителем Бьянки, а спустя десять лет началась постепенная реорганизация экспозиции. Хранитель галереи аббат Луиджи Ланци, создавая «Кабинет древних картин», разместил различные живописные школы в определенной хронологической последовательности. Тем самым была отчасти реализована выдвинутая еще в 1550 г. историком искусства Дж. Вазари идея о создании картинной галереи, посвященной исследованию живописи с самых ее истоков. В 1795 г. рядом с полотнами впервые стали помещаться надписи с именами художников.

В 1775 г. на основе естественно-научного кабинета при Флорентийском университете великий герцог тосканский Петр Леопольд создал общедоступный музей

«Ла Спекола», где экспонировались не только заспиртованные животные, скелеты и чучела, но и живые рептилии, амфибии, моллюски. Тогда же в музейной



Музей Пио-Клементино. Зал Ротонда

лаборатории стала создаваться и самая своеобразная часть собрания — восковые анатомические модели, весьма достоверно воспроизводящие препарированные части человеческого тела. Свое необычное название этот старейший в мире зоологический музей получил от астрономической лаборатории, часть которой он занимает и в наши дни.

В 1734 г. в Риме состоялось торжественное открытие папой Климентом XII Капитолийского музея. Его основу составили коллекции Капитолийского антиквария, а также полученные в дар коллекции древностей кардинала Алессандро Альбани.

В 1760-е гг. папа Климент XIV и кардинал Баски, будущий папа Пий VI, приступили к реконструкции ряда помещений Ватикана. В соответствии с проектом архитекторов М. Симонетти и Дж. Кампорези к старому Антикварию, созданному в понтификат Юлия II, был пристроен восьмиугольный, так называемый Оттоганский портик. В этих помещениях в 1773 г. открылся музей античной скульптуры Пио-Клементино, названный в честь своих создателей. Элементы его архитектурного решения — ротонда с куполом, монументальные га-

лереи, облицованные дорогими отделочными материалами, просторная лестница и открытый дворик — в дальнейшем не раз служили образцом при проектировании музейных зданий. В 1782 — 1792 гг. под руководством Джованни Баттиста Висконти впервые была проведена научная систематизация собрания и опубликован музейный каталог в семи томах.

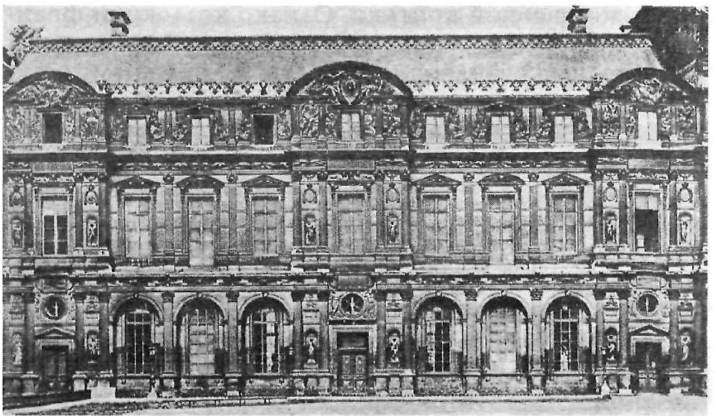
• Музеи Шранции

В 1694 г. аббат Ж.Б. Буазо пожертвовал монастырю св. Винсента в Безансоне свое собрание книг, картин, монет и медалей при условии, что оно будет доступно всем, кто пожелает использовать его в процессе обучения. Так появился первый французский музей, созданный «во благо общества». Публичный музей национального масштаба — Музей Лувра — был создан спустя столетие в ходе революционных потрясений.

Комплекс дворцовых зданий, вошедший в историю под названием Лувр, сооружался на протяжении многих веков. Некогда на этом месте простирались леса, и полагают, что слово «Лувр» произошло от слова Louverie (лат. Luparia) — «Волчий лес» (лат. lupus — волк). В XIII в. здесь воздвигли имевший крепостное назначение донжон, названный Лувром, а спустя столетие к нему прибавились постройки архитектора Раймона дю Тампля. Так под стенами Парижа появился средневековый охотничий замок, до наших дней не сохранившийся.

При Франциске I и Генрихе II Лувр был отстроен заново на основе ренессансных принципов по проекту зодчего Пьера Леско и скульптора Жана Гужона. Четкое членение этажей, украшенных полуколоннами и пилястрами коринфского ордера, статуями и барельефами позволяет считать его характерным памятником французского Ренессанса. Но полностью облик Лувра сложился в XVII в., когда появились его величественные корпуса вдоль Сены и вокруг «Квадратного двора», была воздвигнута знаменитая восточная «Колоннада» по проекту К. Перро и декорированы грандиозные залы.

В 1670-е гг. строительство Лувра было прервано в связи с возведением по проекту Ш. Лебрена новой



Лувр. Начат в 1456 г. Архитекторы П. Аеско и Ж. Гужон

великолепной королевской пригородной резиденции — Версаля. В 1682 г. сюда вместе с Людовиком XIV (1643— 1715) переехал* и французский двор. Из Лувра в Версаль переместились многие художественные коллекции французской короны, украсившие собой многочисленные дворцовые залы, галереи и личные апартаменты монарха. Но Лувр не опустел, поскольку к тому времени он успел превратиться в один из центров художественной жизни Франции. Еще на рубеже XVI —XVII вв. по указу Генриха IV на нижнем этаже Большой галереи поселились умелые живописцы, скульпторы, ювелиры, часовщики. В Лувре были созданы ковровые мастерские, чеканились монеты и медали, а с 1640 г. стали печататься книги. После отъезда королевского двора в Версаль в Лувре обосновались Академия живописи и скульптуры, Академия архитектуры, Академия наук, а предоставление квартир и мастерских во дворце превратилось в традиционную систему поощрения членов академий.

Периодически в Лувре стали устраиваться большие выставки работ академических художников. Первоначально они проходили в «Квадратном салоне» (Salon carrё), поэтому и получили название «Салоны», которое сохраняли на протяжении всего XIX в. С 1750-х гг. луврские «Салоны» проводились регулярно и приобрели шумный успех у ценителей искусства

и художественной критики. Однако коллекции французской короны, украшавшие роскошные дворцы и загородные резиденции королей, по-прежнему оставались закрытыми для широкой публики. В условиях необычайного оживления художественной жизни и широкого распространения просветительских идей это вызывало в обществе уже не только порицание, но и негодование.

В 1750 г. в Люксембургском дворце открылась небольшая экспозиция произведений живописи, доступная публике два дня в неделю. Она состояла всего из 110 картин и 20 рисунков французских и итальянских мастеров, и, конечно, не отвечала представлениям о национальном музее; к тому же в 1779 г. она закрылась.

Между тем необходимость создания национального художественного музея бурно обсуждалась во французском обществе. В 1765 г. на страницах «Энциклопедии» свой проект создания национального музея изложили статье «Лувр» Д. Дидро. Все первые этажи дворца он предлагал реконструировать в галереи для экспонирования статуй и картин, а сам дворец превратить в Храм искусств и науки, разместив в нем наряду с художественными коллекциями Королевскую библиотеку, Кабинет медалей, Кабинет естественной истории, а также академии, некоторые из которых уже обосновались в стенах Лувра.

Под влиянием общественных настроений идея создания в Лувре национального художественного музея стала прорабатываться и специальной правительственной комиссией, созданной Людовиком XVI. Однако завершить свою деятельность открытием музея ей так и не пришлось. Французская революция 1789 г. смела монархию, и национальный музей был создан республиканским правительством.

Законодательными актами новая власть национализировала королевские коллекции, имущество церкви и эмигрировавшей аристократии. Конфискованные художественные ценности в огромных количествах стали прибывать в здания отелей и секуляризованных монастырей, превратившихся на время в специальные хранилища. Разбором и каталогизацией поступающих предметов занялся особый комитет.

Глава 4. Западноевропейские музеи в XVIII веке

В годы революции к произведениям искусства, созданным при «старом режиме», порой возникало негативное отношение. Многие политики, общественные деятели и публицисты, ратуя за создание национального музея, невольно задавались и вопросом о том, как поступить с картинами, скульптурой, изделиями декоративно-прикладного искусства, ассоциировавшимися с прежними владельцами — монархами, аристократами, священнослужителями. Надо ли уничтожать их так лее, как уничтожались монументы королей, стоявшие на площадях Парижа и Версаля, или статуи, украшавшие порталы собора Парижской богоматери?

Такое восприятие искусства возникло не на пустом месте. Например, философ-просветитель Ж.-Ж. Руссо, которого очень почитали Робеспьер и якобинцы, в своих сочинениях часто рассуждал о вреде произведений искусства, пронизанных эротикой или проповедующих низкопоклонство перед сильными мира сего. Но здравый смысл и аргументы тех, кто видел в картинах и скульптуре не олицетворение ненавистного прошлого, а произведения искусства, все-таки возобладали, и критерий художественности был признан основополагающим при решении судьбы того или иного предмета. Огромное количество полотен, рисунков, скульптуры и художественных изделий, избежав разрушения, переплавки и сожжения, заняли подобающее им место в музейных экспозициях.

В сентябре 1792 г. Конвент, высший законодательный и исполнительный орган власти, принял постановление о создании в Лувре Музея Франции, открытие которого 10 августа 1793 г. было приурочено к годовщине провозглашения республики. Тогда же первых посетителей принял Музей национальных памятников, превратившийся в крупнейшее собрание скульптуры, связанной с историческим прошлым страны. В Версале появился Особый музей французской школы, в знаменитом парижском ботаническом саду был создан Музей естественной истории, а в помещении старого парижского монастыря Сен-Мартин де Шамп открылся первый в мире музей науки и техники — Консерватория искусств и ремесел.

Вслед за столицей возникли музеи в крупнейших провинциальных городах. В постановлениях, прини-

мавшихся по случаю их открытия, неизменно подчеркивалось, что свободный народ должен поддерживать искусства, составляющие его славу и способные пропагандировать республиканский образ мыслей, показывая действия героев и внешний облик великих мужей.

Аналогичные задачи возлагались и на созданный в Лувре Республиканский музей искусств, в 1796 г. переименованный в Центральный музей искусств. Ко времени его открытия для приема посетителей были готовы лишь Квадратный зал и часть Большой галереи, где экспонировались 537 живописных полотен и 184 предмета скульптуры и прикладного искусства. Три четверти этих произведений происходили из королевских собраний, а остальные прежде принадлежали церкви и эмигрировавшей аристократии. В каждой из трех десятидневок месяца, которые в новом французском календаре заменили семидневные недели, пять дней музей был открыт для художников и копиистов, три дня — для остальных посетителей, два дня считались «санитарными днями».

Позже широкая публика получила возможность осматривать музей на протяжении недели. Однако первоначальная экспозиция вовсе не отвечала тем образовательным задачам, которые возлагало на музей революционное правительство. Картины занимали всю поверхность стен от потолка, до пола, и хотя их сгруппировали по школам, внутри школ они размещались по старому принципу «декоративного комплекса» с присущей ему мешаниной периодов и жанров. Этикетки отсутствовали, поэтому для посетителя, неподготовленного к восприятию искусства, музей представлял собой сложный и запутанный лабиринт. Публика выражала недовольство, и, делая доклад Конвенту в 1793 г., художник Луи Давид, занимавшийся организацией музея в Лувре, высказался за необходимость перемен.

«Музей — это вовсе не бесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь к удовлетворению любопытства, — говорил он. — Надо, чтобы музей сделался школой большого значения. Преподаватели поведут туда своих учеников, отец поведет туда сына. Молодой человек при виде произведений гения почувствует, к какому виду искусства

или науки призывает его природа. <...> Мне стыдно говорить вам о массе картин, выставленных без разбора, как будто для оскорбления публики. <...> Чтобы раскрыть все богатства искусств перед животворным оком народа, чтобы сделать каждый предмет доступным публичному обозрению и не лишить его заслуживаемой им славы, чтобы установить, наконец, в Музее порядок, достойный вещей, которые в нем хранятся, мы не должны пренебречь ничем, граждане»[5].

Неудовлетворительными были также условия хранения музейных экспонатов. Например, полотна в Большой галерее освещались дневным светом, поступающим через два ряда окон, и в солнечные дни они подвергались чрезмерному воздействию вредного ультрафиолетового излучения. В мае 1796 г. Центральный музей искусств был закрыт для реконструкции помещений дворца и открылся для публики лишь в июле 1801 г.

XVIII век стал переломной вехой в истории музея, поскольку в русле идеологии эпохи с ее акцентами на просвещение людей и равенство их образовательных возможностей была концептуально обоснована необходимость превращения закрытых собраний в публичные учреждения. Мысль о целесообразности широкого показа коллекций монархов и частных лиц высказывалась и в эпоху Возрождения, а случаи перехода в общественное пользование частных собраний неоднократно происходили в истории европейского коллекционирования на протяжении XVI—XVII вв. Однако только учение просветителей, настойчиво внедрявших в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством интеллектуального, нравственного и эстетического воспитания человека, подвело под это явление мощное теоретическое обоснование. Поэтому во второй половине столетия процесс возникновения публичных музеев приобрел поступательный характер.

В каждой из европейских стран он имел свои особенности. В Англии, где богатейшее художест-

[5] Речи и письма живописца Луи Давида, М., 1933. С. 128-130.

венное собрание короля Карла I покинуло страну в середине XVII в., первые публичные музеи возникли на основе пожертвований частных лиц. В континентальной Европе они появились в результате медленного и постепенного перерастания закрытых собраний монархов в доступные широкой публике учреждения. Некоторые собрания, например, Венская императорская картинная галерея, превратились в публичные музеи на основе доброй воли их владельцев, другие же, например, коллекции французских королей, стали достоянием общества в результате революционных потрясений.

Первые публичные музеи носили «родимые пятна» дворцовых галерей и частных кабинетов: их экспозиции были рассчитаны на знатоков и интеллектуалов. Широкая же публика, переступив порог прежде закрытого для нее мира, как правило, самостоятельно не могла оценить художественных достоинств экспонатов и «прочитать» скрытую в них информацию. Поэтому создание экспозиций, доступных для восприятия посетителей, стало одной из важнейших задач публичных музеев. Попытки справиться с этой проблемой предпринимались уже в последние десятилетия XVIII в., однако кардинально ее стали решать лишь в последующем столетии.

Глава S
ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ

• Кабинеты и галереи конца XVII - первой четверти XVIII века

Процесс становления музея как социокультурного института начался в России почти на два столетия позже, чем в Западной Европе. Это обусловливалось прежде всего тем, что в Московском государстве не получила развития ренессансная культура с ее гуманистическими идеями и формированием новой личности. На российских собраниях долго лежала «печать» Средневековья: русские князья и цари не столько коллекционировали, сколько копили в своих сокровищницах дорогие изделия художественного ремесла, подарки иностранных государств, родовые реликвии, предметы старины и отдельные диковины. Лишь в эпоху Петра I, когда участились контакты с западноевропейскими странами, а нововведения затронули духовную сферу, освобождая ее понемногу от религиозного пресса, музей стал достоянием и российской культуры.

Первое знакомство царя-реформатора с западноевропейскими странами состоялось во время его заграничного путешествия 1697—1698 гг., вошедшего в историю под названием «Великое посольство». Основная цель этой поездки заключалась в укреплении союза России с западными соседями для борьбы с Турцией, в закупке вооружения и приглашении на службу иностранных специалистов. Но Европа встретила российского монарха не только артиллерийскими заводами и судостроительными верфями, фабриками и сук-

новальнями, но также кунсткамерами и естественнонаучными кабинетами, картинными галереями и анатомическими театрами, ботаническими садами и художественными аукционами.

В Амстердаме Петр I осмотрел коллекции Ост-Индской и Вест-Индской торговых компаний, специализировавшихся на продаже заморских редкостей, посетил картинную галерею в здании ратуши, знаменитый анатомический кабинет Ф. Рюйша и Музей Якоба де Вильде, казначея адмиралтейства, славившийся собранием различного рода древностей. В Лейдене его внимание привлекли ботанический сад, анатомический театр и музей с богатыми коллекциями археологических и этнографических предметов. В Лондоне монарх посетил Тауэр с его собранием оружия и королевской сокровищницей, а также кабинет Королевского научного общества. Остановившись на три дня в Дрездене, он большую часть времени провел в кунсткамере, где его, по воспоминаниям очевидцев, заинтересовали прежде всего коллекции научных приборов и инструментов, начало формированию которых положил в XVI в. курфюрст Август I.

Отправившись в Европу главным образом за прикладными знаниями, необходимыми в кораблестроении, мореплавании, медицине, Петр I во время своей поездки понял, что Россия сможет на равных разговаривать с европейскими государствами и сохранять свою независимость лишь при условии развития промышленности и торговли, что, в свою очередь, зависит от уровня науки, образования, культуры. Многие из результатов осмысления им различных сторон европейской жизни сказались не сразу, а значительно позднее. Но мысль о том, что и России нужны музеи, собрания которых говорят порой более доступным языком, нежели книги, стала обретать реальные контуры уже во время его первого знакомства с зарубежьем.

В Голландии и Англии Петр I закупил книги по анатомии, математике, географии, кораблестроению и другим отраслям знаний, инженерные, медицинские и хирургические инструменты, микроскопы, глобусы, квадранты, циркули, доски для черчения, а также изделия художественного ремесла из стран Востока. Но основную часть сделанных им покупок составили образ-

цы мира природы — заспиртованные рыбы, птицы и земноводные, чучела крокодила и меч-рыбы, живые обезьяны и попугаи. Все эти приобретения вошли в состав личного собрания монарха, названного «Государев кабинет». При этом естественно-научные коллекции и большая часть книг хранились в Московской Главной аптеке на Красной площади, а коллекции оружия, посольские дары, изделия художественного ремесла вместе с чертежами и инструментами находились в Кремле.

Неустанно заботясь о пополнении своего кабинета, Петр постоянно делал целевые закупки, обменивался с учеными и коллекционерами редкими экземплярами флоры и фауны. По его распоряжению в 1703 г. при Московском госпитале был создан Анатомический театр, где изготавливались анатомические препараты и производились публичные вскрытия. Монарх иногда принимал в них участие, заставляя присутствовать и бояр, для которых даже читался курс лекций по анатомии.

Еще до поездки в Европу Петр стал собирать различные чертежи и модели судов, ведь строительство флота, которому он отдавал много времени и сил, требовало учитывать уже имеющийся опыт проектирования кораблей. В 1709 г. он издал указ о сосредоточении всех материалов, относящихся к кораблестроению, в отдельном кабинете. Так появилась Модель-камера, разместившаяся в специально построенном для нее по проекту императора здании, а позже переведенная в помещение Главного Адмиралтейства. В 1722 г. был принят «Регламент», в законодательном порядке установивший систематическое пополнение собрания Модель-камеры: при строительстве каждого корабля его чертеж: и модель надлежало передавать в Адмиралтейство. Правило это неукоснительно выполнялось, и в 1805 г. Модель-камера выросла в Морской музеум, который пережил много реорганизаций, а с 1924 г. носит название «Центральный военно-исторический музей».

В 1717 г. в любимом дворце императора, петергофском Монплезире (фр. «Мое удовольствие»), появилась первая в России дворцовая картинная галерея, насчитывавшая около ста полотен. Ее возникновение было одним из результатов знакомства российского

Дворец Монплезир. 1714— 1723 гг. Архитектор И. Ф. Брауншгейн

монарха с западноевропейской культурой. Предшественники Петра на российском троне мало интересовались произведениями живописи, предпочитая накапливать в царских хранилищах дорогие произведения декоративно-прикладного искусства. Стены кремлевских покоев и боярских палат украшали только парсуны, написанные местными мастерами, или иностранные гравюры, так называемые «фряжские листы» (от древнерусского слова «фрягъ», «фрязинъ» — чужестранец), которые вызывали интерес не художественными достоинствами, а сюжетной стороной.

С произведениями западноевропейского изобразительного искусства Петр впервые познакомился в московской Немецкой слободе, а во время Великого посольства он получил возможность увидеть лучшие живописные собрания, побывать на аукционах и в мастерских художников. Если на первых порах он интересовался главным образом картинами с изображением морских пейзажей, то со временем его художественный вкус перерос рамки специфически морских пристрастий. Император полюбил творчество Рубенса, Рембрандта, Брейгеля, Остаде; подобно другим европейским правителям он обзавелся специальными агентами, помогавшими ему составлять коллекции живописи, скульптуры, гемм и других произведений декоративно-прикладного искусства.

В петровскую эпоху круг владельцев кабинетов и галерей был необычайно узок по сравнению с западноевропейскими странами и состоял, главным образом, из ближайшего окружения императора. Именно сподвижники монарха, бывая в зарубежных странах, имели возможность знакомиться с европейскими тра-

дициями в области коллекционирования и составлять свои собственные собрания.

После Государева кабинета лучшим считался кабинет генерала-фельдмаршала и дипломата, выходца из знатного шотландского рода Я.В. Брюса (1670—1735). В его петербургском доме разместилось богатое и универсальное по характеру собрание, включавшее монеты, рукописи, древности, математические и оптические инструменты, минералы, карты, картины, портреты известных людей. Графу, который был одним из самых образованных людей своего времени, принадлежала и лучшая в России библиотека, насчитывавшая свыше полутора тысяч томов на древних и новоевропейских языках. Выйдя в отставку в 1726 г., Я.В. Брюс перевез свое собрание в подмосковное имение Глинки, где, став затворником, полностью посвятил себя занятиям наукой.

Крупнейшим коллекционером эпохи был и другой сподвижник Петра, видный государственный деятель и дипломат князь Д.М. Голицын (1635— 1737). Его подмосковная усадьба Архангельское славилась коллекциями редкостей, естественно-научных материалов, картин, рукописей, но особую известность приобрело книжное собрание, насчитывавшее около трех тысяч томов на русском и иностранных языках. Устойчивые традиции фамильного коллекционирования заложил в подмосковном имении Кусково генерал-фельдмаршал граф Б.П. Шереметев, составивший типичное для своего времени собрание минералов, растений, инструментов, произведений искусства. Большой известностью пользовалось собрание уральского горнозаводчика Акинфия Демидова, включавшее найденные в Сибири археологические древности. Обладателем немалой по российским меркам коллекции живописи, насчитывавшей около ста сорока трех полотен, был ближайший сподвижник царя А.Д. Меншиков.

Как это нередко имело место и в Западной Европе, многие российские частные кабинеты и галереи прекращали свое существование со смертью владельца или трагическими переменами в его судьбе. Кабинет Я.В. Брюса после смерти графа, согласно его последней воле, влился в собрание Академии наук и был распределен по нескольким ее подразделениям. Д.М. Го- lujj

лицын, попав в опалу при Анне Иоановне, окончил свои дни в Шлиссельбургской крепости, а его коллекции и библиотека были конфискованы и распылены по разным собраниям. Среди кабинетов и галерей, появившихся в петровскую эпоху, только созданные императором Модель-камера и Государев кабинет со временем выросли в музеи современного типа..

• ПетерОцргская кунсткамера

Датой основания первого российского музея, названного Кунсткамерой, принято считать 1714 год, поскольку именно тогда по приказу императора его кабинет, собранный воедино, был перевезен из Москвы в Петербург и размещен в Летнем дворце. В 1715 г. сюда же поместили коллекцию скифских золотых изделий, подаренную Екатерине I горнозаводчиком А.Н. Демидовым. В 1716— 1717 гг. Петр I вновь побывал в западноевропейских странах и привез для своего музея готовые и широко известные собрания: кабинет Ф. Рюйша, коллекции животных, рыб, птиц и пресмыкающихся, принадлежавшие амстердамскому аптекарю Альберту Себе, естественно-научные коллекции врача из Данцига (Гданьска) Х. Готвальда.

Кунсткамеру пополняли также материалы, поступавшие от геодезических и картографических экспедиций. Военно-топографическая экспедиция А. Бековича-Черкасского, обследовавшая в 1716— 1718 гг. побережье Каспийского моря и старое русло Амударьи, доставила в музей интересные археологические коллекции: золотые и серебряные украшения и сосуды, найденные в окрестностях Астрахани, предметы культа из языческих молелен, рукописи на пергаменте. Богатое этнографическое собрание, характеризующее культуру и быт народов Сибири, Даурии и Монголии, передала в музей в 1725 г. экспедиция Д.Г. Мессершмидта.

В феврале 1718 г. появился знаменитый указ императора «О приносе родившихся уродов, также найденных необыкновенных вещей», который, в частности, гласил: «Понеже известно есть, что как в человеческой породе, так в зверской и птичьей случается, что родятся монстра, то есть уроды, которые всегда во всех Го-

сударствах сбираются для диковинки, чего для пред несколькими летами уже указ сказан, чтоб такие приносили, обещая платеж за оные, которых несколько уже и принесено <...>. Однакож в таком великом Государстве может более быть; но таят невежды, чая, что такие уроды родятся от действа диавольского, чрез ведовство и порчу: чему быть невозможно, ибо един Творец всея твари Бог, а не диавол <...>. Того ради паки сей указ подновляется, дабы конечно такие как человечьи, так скотские, звериные и птичьи уроды приносили в каждом городе к Комендантам своим: и им за то будет давана плата <...>. Также ежели кто найдет в земле, или в воде какие старыя вещи, а именно: каменья необыкновенные, кости человеческие или скотския, рыбьи или птичьи, не такия, какия у нас ныне есть, или и такия, да зело велики или малы перед обыкновенным, также какия старыя подписи на каменьях, железе или меди, или какое старое и необыкновенное ружье, посуду и прочее все, что зело старо и необыкновенно: також бы приносили, за что давана будет довольная дача, смотря по вещи»[1].

Покупки готовых коллекций и отдельных предметов, экспедиции и добровольные пожертвования позволили Петру I за короткий период времени составить одно из богатейших музейных собраний Европы. Торжественное открытие первой экспозиции состоялось в 1719 г. в доме, конфискованном у опального боярина Александра Кикина, в так называемых «Кикиных палатах». В пяти роскошно отделанных комнатах демонстрировались анатомические, эмбриологические, зоологические и тератологические препараты, изготовленные Ф. Рюйшем и российскими анатомами. Первым посетителям особенно запомнились головки детей, которые «так хорошо сохраняются в спирте, что кажутся живыми», «с иных чуть не брызжет кровь», «руки и ноги, на которых видны жилы через кожу как будто живую», «различные чудища», человеческие эмбрионы «от первого зародыша до полной зрелости», рыбы, змеи и ящерицы в стеклянных сосудах, «странные мыши с собачьими мордами». Естественно-науч-

[1] Полное собрание законов Российской империи. Т. V. СПб, <гг 1830. № 3159.

ные образцы чередовались с этнографическими материалами и изделиями из слоновой кости, тростника, редких сортов дерева.

«Кикины палаты». Современный вид

Все экспонаты были сгруппированы в занимательные композиции, в художественном оформлении которых широко использовались красивые минералы, цветная бумага, бархат, тафта, искусственные цветы и сусальное золото. Например, в одном из сосудов с крышечкой, украшенной раковинами и кораллами, находилась обезьянка, держащая в лапках рыбу; в похожих емкостях экспонировались рыбы в зарослях кораллов, а среди цветов были размещены экзотические насекомые.

Первое время посетителям демонстрировались и живые «экспонаты» — так называемые «монстры», на содержание которых казна ежегодно выделяла 50 рублей. Это были дети или юноши с врожденными физическими дефектами, которые жили при Кунсткамере, получали ежегодное жалованье в 20 рублей и раз в три года — одежду: мундир, кафтан, камзол и штаны. Известно, что в 1722 г. здесь находились три «монстра», выполнявшие также и обязанности истопников — Фома, Яков и Степан. Фома, сын крестьянина Иркутского уезда, имел рост 126 см, а на руках и ногах — по два пальца, похожих на клешни рака, что, однако не мешало ему ходить, поднимать брошенные ему монеты и совершать другие действия на поте-

ху публики, По распоряжению Петра, после смерти Фомы из тела его сделали чучело и поместили в музейную экспозицию. В залах Кунсткамеры обрели последний приют и останки гайдука Буржуа, которого Петр вывез из Западной Европы, поразившись его необычайно высокому росту в 217 см. После смерти скелет великана и препараты отдельных органов стали музейными экспонатами.

Петербургский музей был последней кунсткамерой, созданной в Европе. Ко времени его появления кабинеты редкостей как форма представительства при княжеских и королевских дворах уже утратили свою актуальность; их репрезентативные функции перешли к художественным галереям и кабинетам искусств. Но это не означает, что Россия выступила в роли эпигона западноевропейских форм организации коллекций. Петербургская кунсткамера — ив этом ее принципиальное отличие от центрально-европейских аналогов — создавалась не в репрезентативных, а в просветительных и научных целях. «Я хочу, чтобы люди смотрели и учились!» — так, по преданию, определил император ее задачи.

Вход в музей, открытый в определенные дни и часы, был бесплатным. Более того, на первых порах посетителей даже встречали угощением. «Сначала угощали публику при осматривании Кабинета разными напитками и пр., дабы тем произвести полезное внимание на произведения естества», — писал в 1794 г. академик И.Г. Георги, подразумевая под «произведениями естества» анатомические препараты[2]. Но в дальнейшем музей перестал нуждаться в дополнительных стимулах для привлечения публики. Количество людей, желающих его осмотреть, значительно превышало пропускную способность залов. Поэтому вплоть до начала XIX в. посещаемость музея стали регулировать с помощью бесплатных билетов. Сведения о месте и времени их выдачи публиковались в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Таким образом, при всей архаичности названия и общего облика, сформированного под несомненным

[2] *Георги И.Г.* Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного. СПб., 1996. С. 393.

Петербургская кунсткамера. 1718—1734 гг.
Архитектор Г. И, Маттарнови

влиянием княжеских и королевских кунсткамер Дрездена, Берлина и Копенгагена, первый русский музей вобрал, в себя и прогрессивные черты европейских естественно-научных кабинетов. Войдя в когорту первых публичных музеев, он предвосхитил своим появлением то массовое превращение закрытых собраний монархов в общедоступные учреждения, которое станет характерным для Западной Европы лишь во второй половине столетия. Раньше многих других европейских музеев Петербургская кунсткамера стала превращаться из собрания раритетов и диковин в подлинно научное учреждение с систематизированными коллекциями. Эти позитивные перемены произошли благодаря принятому Петром I в 1724 г. решению о передаче Кунсткамеры в ведение создающейся Академии наук. Это объединение пошло на пользу обоим учреждениям: Академия стала использовать богатейшее собрание в своих научных исследованиях, а музей получил широчайшую возможность дальнейшего пополнения коллекций за счет академических экспедиций и помощь со стороны лучших научных сил страны в обработке и экспонировании собранных материалов.

В 1728 г. Кунсткамера переехала из Кикиных палат в новое здание, специально построенное для нее на Васильевском острове по проекту архитектора

И. Маттарнови. По преданию, это место выбрал сам Петр I, обратив внимание на две сосны с причудливо переплетенными и вросшими в ствол сучьями. Эти «деревья-монстры» он приказал срубить, наиболее курьезные части вырезать, а там, где росли сосны, заложить фундамент для музейного здания.

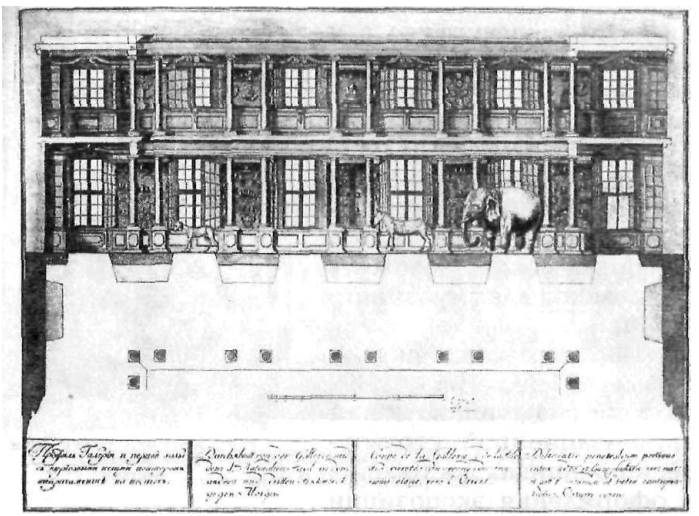
После превращения Кунсткамеры в одно из подразделений Академии наук в ее организационной структуре, в принципах построения и оформления экспозиции произошли кардинальные изменения. Музей был разделен на отделы, в каждом из которых материал систематизировался и экспонировался согласно классификации, принятой в науке того времени. В начале 1740-х гг. были впервые изданы каталог Кунсткамеры и краткий путеводитель по ее залам.

MVSEIIMPERIALS
PETROPOUTANI
VOL. I.
PARS TRIMЛ
ОУЛ
CONTINENTVR
RES MATVRALES
EX
RliGNO ANIMALI. 5

TYPIS ACADEMIAE SCIENTIARVM
PETROPOLITANAE.
CIƆIƆCCXLII.

Титульный лист каталога Кунсткамеры. 1742 г.

К этому времени в состав музея входили Натуркамера с Анатомическим театром, собственно Кунсткамера с физическим кабинетом, Мюицкабинет и Императорский кабинет. В залах Натуркамеры экспонировались систематизированные образцы мира природы. Значительная их часть размещалась в шкафах, каждый из которых включал теперь только однородные материалы. Например, тематическая градация анатомических препаратов предполагала деление на «мышцы», «мозги», «органы чувств», «желудок, кишечник и принадлежащие к нему части», «почки и мочевой пузырь» и т. д. Ихтиологические и анатомические препараты демонстрировались главным образом в заполненных спиртом сосудах, расставленных на полочках с фигурными позолоченными кронштейнами красивыми группами — полукругом, по диагонали, горкой. Насекомые чаще всего размещались в остекленных витринах в виде различных композиций, центр которых за-



Общий вид одного из залов Кунсткамеры. На галерее — экспозиция отдела этнографии. Гравюра 1741 г.

ыимал крупный экземпляр, а вокруг него лучеобразно в виде звезды или иной фигуры симметрично располагались другие образцы.

Растения обычно экспонировались вместе с семенами на остекленных планшетах или в витринах, но иногда объединялись в различные композиции, например, в виде ветвистого дерева. Птицы вместе с яйцами и гнездами выставлялись в вертикальных витринах; четвероногие животные были представлены главным образом чучелами, но иногда — скелетами. В состав натуркамеры входил и минералогический кабинет, в семнадцати шкафах которого экспонировались руды, драгоценные камни (российские образцы — отдельно от зарубежных), а также камни, вынутые из внутренностей людей и животных. Для наглядности показа демонстрировалась и модель горных разработок.

В Мюнцкабинете в шкафах особой конструкции и на специальных поверхностях экспонировалось богатое собрание монет и медалей, систематизированное по хронологическому и страноведческому принципам. По тематико-региональному принципу разме-

щались экспонаты в залах собственно Кунсткамеры, то есть отдела, объединившего «искусством сделанные вещи». Представленные здесь коллекции включали «курьезы», изделия из драгоценных камней и металлов, предметы роскоши и повседневного обихода народов России и зарубежных стран всех континентов, за исключением Австралии. Столь обширного и разностороннего этнографического собрания в то время не было ни в одном из европейских музеев, но, к несчастью, пожар 1747 г. уничтожил его почти полностью. Коллекции Кунсткамеры дополняли картины и гравюры, которые экспонировались без какой-либо системы и служили лишь украшением интерьера.

В состав собственно Кунсткамеры входил и физический кабинет, где наряду с астрономическими и геодезическими инструментами демонстрировались различные модели — земные и небесные глобусы, системы мироздания. Самой крупной и знаменитой моделью был так называемый Готторпский глобус, подаренный Петру I герцогом Голштинским. Наружная поверхность этого шара диаметром 336 см давала представление о земной поверхности, а внутренняя воспроизводила «богранное небо с созвездиями». Пройдя через маленькую дверцу, небольшая группа из десяти — двенадцати человек могла разместиться на круглых скамьях внутри глобуса, где для нее иногда даже сервировался стоящий посредине стол. Поскольку глобус был снабжен водяным двигателем, каждые двадцать четыре часа он вращался вокруг своей оси, демонстрируя вращение земли и «бег светил».

Резко отличался от остальных разделов музея Императорский кабинет, поскольку представлял собой мемориальную экспозицию, посвященную личности Петра I. В богато декорированном зале в нише под роскошным балдахином восседала на троне облаченная в парадное платье «восковая персона», изображавшая в натуральную величину почившего монарха. Ее голову вылепил из воска скульптор Б.К. Растрелли, а выточенное из дерева туловище было снабжено шарнирами, позволяющими придавать фигуре и ее отдельным частям нужное положение. В полунишах по обеим сторонам от трона размещались воинские доспехи и регалии. Экспонаты, относящиеся к лично-

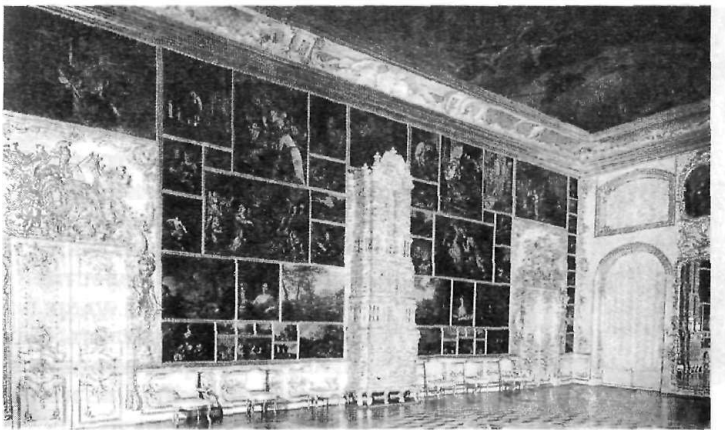
сти Петра, стали поступать в музей еще при жизни монарха, но основной их массив появился уже после его смерти: токарные работы и инструменты императора, модели кораблей, предметы личного обихода, например, табакерка из орехового дерева, которая находилась при царе во время его первого заграничного путешествия, серебряный ключ, подаренный Петру правителем покоренного им Дербента, и многие другие мемориальные вещи.

Итак, всего лишь за неполные три десятилетия Петербургская кунсткамера превратилась в один из выдающихся музеев Европы. Кроме богатейших коллекций, классифицированных и систематизированных в соответствии с новейшими научными принципами, ее стали отличать выдержанность экспозиционного стиля, отсутствие перегруженности экспонатами, оформительскими материалами и декоративными элементами. Для наглядности показа в экспозиции широко использовались макеты и модели, что было новым словом в музейной практике того времени. Тесная связь с развивающейся отечественной наукой и мировой культурой стала и впредь неизменной спутницей первого российского музея.

• Императорский музей Эрмитаж

Вторая половина XVIII в. ознаменовалась основанием в России дворцовой галереи, которая со временем превратилась в один из крупнейших художественных музеев мира. Если при создании Кунсткамеры ее основатель руководствовался прежде всего просветительными задачами, то появление в петербургском Зимнем дворце картинной галереи «Эрмитаж» было обусловлено репрезентативными потребностями императорского двора.

В западноевропейских странах художественные галереи уже во второй половине XVII в. стали одной из важных форм представительства. Подражая своим венценосным_^оседям, российские монархи^та^^ё^сгали приобретать ^заказывать произведения искусства^ддя размещения~их в дворцо'вьТЗГапартаментах. В 1755 г. по заказу импёратрицътЕлиза'вётьТТТё^роШы в Богемии и Праге было приобретено 115 картин голландских,



Картинный зал и Екатерининском дворце и Царском селе. 1755-1756 гг. Арх. В.В. Растрелли

фламандских и немецких художников. Эта коллекция разместилась в Царскосельском Екатерининском дворце, сплошным декоративным ковром покрыв стены одного из залов, получившего название «Картинный зал». Тот же принцип «шпалерной» развески, при котором картины разделял лишь узкий золоченый багет, использовался в середине столетия в Монплезире, Большом дворце Петергофа, а также в петергофском павильоне «Эрмитаж», где стены комнат второго этажа закрыли картины из собрания, составленного еще Петром I.

Но все эти «картинные залы» по своему качественному уровню не шли ни в какое сравнение не только с прославленными галереями Парижа и Вены, Мадрида и Рима, Мюнхена и Дрездена, но и с галереями таких малозначимых в политическом отношении центров, как Кассель и Дюссельдорф, Это прекрасно понимала императрица Екатерина II (1762— 1796). Поэтому, наметив ряд важнейших мероприятий, реализация которых должна была показать миру, что Россия отныне вступила в новую эру своего существования и способна занять достойное место в ряду великих европейских держав, она включила в свои планы и создание выдающейся художественной галереи.

Вскоре представился и случай заложить для ее строительства основательный фундамент. В конце

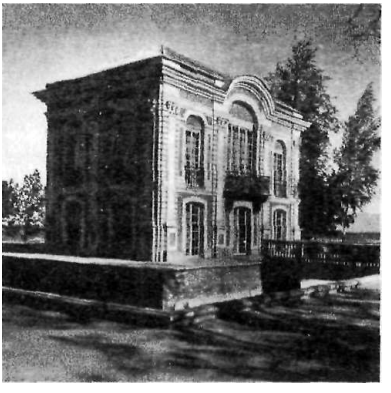
1763 г. борллшсзси^мсупец и промышленник Н.Э. Гоцковский обратился к России с предложением принять в возмещение числившегося за ним долга коллекцию из 225 картин. Эти полотна он собирал по поручению прусского короля Фридриха II, но начавшаяся Семилетняя воина и предстоящиёНфинансовые траты не позволили осторожному и расчетливому монарху решиться на выкуп заказанной им коллекции. Что касается Екатерины II, то она не могла отказать себе в удовольствии померяться силами с одним из известнейших европейских коллекционеров, нанести удар по его самолюбию и в выгодном свете представить финансовое положение России, казна которой в военные годы пострадала, в действительности, ничуть не меньше прусской.

Гоцковский не был серьезным знатоком в области искусства, поэтому составленная им коллекция не отличалась особым качественным уровнем. Но были в ней и полотна великих мастеров, в том числе «Неверие _Фомы>> Рембрандта, «Мужской гюртрет»_^£адьса, «Семейный портрет» Йорданса. В 1764 г. коллекция прибыла в Зимний дворец Санкт-Петербурга, и этот год принято считать датой основания императорского музея «Эрмитаж».

Свое необычное название музей получил по месту первоначальной развески картин. Французское слово «эрмитаж» (ermitage) означает «пустынь», «уединенное место», «приют отшельника». В XVIII в. эрмитажами называли павильоны, которые создавались в дворцово-парковых ансамблях для увеселений, скрытых от любопытных глаз. Обычно они представляли собой двухэтажные постройки, в нижней части которых находились кухня и повара, а на верхнем этаже — помещения для отдыха небольшой компанией. Сервированные столы поднимались к гостям при помощи специальных механизмов, что позволяло обходиться без прислуги во время трапезы и веселья.

Получив широкое распространение в западноевропейских странах, эрмитажи стали строиться и в России, Первый Эрмитаж был возведен в 1725 г. в Петергофе по проекту архитектора И.ф. Браунштейна. Находившийся в зале второго этажа большой овальный стол был рассчитан на четырнадцать персон. В отвер-

стие, проделанное в полу, можно было опускать и поднимать на блоках среднюю часть стола, уставленную кушаньями и напитками, В 1759 г. стены зала сплошным ковром покрыли картины западноевропейских художников и полотно И. М. Никитина «Полтавская баталия».



Петергоф. Эрмитаж. Архитектор И.Ф. Браунштейн. 1721-1725 гг.

В 1750-е гг. «приют отшельника» появился на искусственном островке в Царскосельском парке. В Петербурге Зимний дворец окружали не деревья и кустарники, а плацы для военных парадов, поэтому Екатерина II в 1767 г. заказала архитектору Ж.-Б. Валлен-Деламоту построить на уровне бельэтажа сад, заканчивающийся у набережной Невы павильоном, В нем и появилась иеболь: шая комната. «„Эрмитаж» с двумя подъемными столами на шесть персон. Не стены украсили первые 92 картины из собрания императрицы. Но разрастающиеся коллекции требовали новых помещений, и поэтому рядом с небольшим и камерным павильоном Деламота, названным «Малый Эрмитаж», в 1770-е гг. архитектор Ю. М. ФельтенТю"-строил трехэтажный павильон — «Большой Эрмитаж». Со временем название «Эрмитаж» перешло на все помещения, где развешивались картины, и стало синонимом дворцового музея. . ... , ... • •

Эрмитажный зал ·'У/

Зимний дворец в Петербурге. 1754—1762. Архитектор В.В. Растрелли

После приобретения коллекции Гоцковского живописное собрание императрицы стало гтогготщяться необычайно быстрыми темпами. Покупка картин поручалась не только специальным агентам, но и послам при европейских дворах. Екатерина II смогла привлечь на роль художественных посредников выдающихся представителей французской просветительской мысли. Многие ее поручения и заказы.в_ыполнял Д. Дидро, посещавший аукционы и хлопотавший об отправке приобретенных картин в Петербург. Екатерина пользовалась советами Вольтера, прибегала к услугам Э.-М. Фальконе, ее художественным комиссионером выступал известный критик, публицист и литератор ф. М. Гримм. Сделки совершались не только в Париже, но и в Лондоне, Дрездене, Риме, Амстердаме, Гааге; покупались полотна старых мастеров и делались заказы современным художникам. На аукционах и у коллекционеров приобретались не только единичные вещи, но и целые собрания, покупка которых становилась европейской сенсацией.

В 1769 г. в Дрездене была куплена знаменитая га^e|iej5Jcpa^a.13^2^, министра короля Авг^таТГГСаксонского, насчитывавшая около 600 полотен. Создавая ее, Брюль пользовался услугами художественных агентов короля и советами лучших знатоков искусства, поэтому собрание отличалось высоким качественным уровнем. BJJ772X~POCCHH приобрела лучшее из частных живописных собраний Парижа, созданное финансистом и меценатом Пье^юмКроза. Обладая не

только миллионным состоянием, но и глубочайшими познаниями в области искусства, он вкладывал в коллекционирование весь свой талант, знания, связи и средства. Галерея Кроза, насчитывавшая около 400 полотен, обогатила Эрмитаж: многими выдающимися произведениями. Их названия говорят сами за себя: «Святоесемейство» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне, «Снятие с креста» Веронезе, «Рождество Иоанна Крестителя" Тинторетто, «Неверие Фомы» Ван Дейка, «Даная» и^<Святое семейство» Рембрандта, «Портрет камеристки», «Вакх» и «Изгнание Агари» Рубенса.

В 1779 г., несмотря на протесты и противодействие английской общественности, из Лондона в Петербург отправилось замечательное собрание_жщописи из 198 картин, ранее принадлежавшее премьер-министру Англии Роберту Уолполу. Последним выдающимся приобретением столетия стала для Эрмитажа покупка в 1783 г. в Париже коллекции_графа Бодуэна, состоявшей из 119 картин. Она украсила музейное собрание девятью полотнами Рембрандта, шестью портретами кисти Ван Дейка, шестью картинами Остаде и многими другими выдающимися произведениями.

Согласно описи 1797 г., в залах Эрмитажа и в императорских дворцах Петербурга и окрестностей находилось 3996 картин и 79784 гравюры. В состав Эрмитажа входили минералогический кабинет,. мюнцкабйыет, так называемая «алмазная комната», в которую по повелению императрицы доставили из дворцовых кладовых и Оружейной палаты ювелирные изделия из финифти, перламутра, драгоценных камней и жемчуга. Особенно впечатляющим было собрание резных камней из 10 тыс. предметов, составлению которого Екатерина II предавалась с особой страстью и размахом.

Но не все из собранных художественных сокровищ удавалось представить в выигрышном виде. Впечатления иностранцев от посещения картинной галереи содержали не только восторженные отклики. Наряду с жалобами на плохое освещение и узость экспозиционного пространства в них звучалиТОСегативные оценки принципов отбора экспонируемых полотен. Наглядное представление о характере эрмитажной развески живописи дает описание И.Г. Георги, сделанное им в 1794 г.

ID/

«Картины висят в трех галереях и отчасти в комнатах Эрмитажа и расположены не столько по точному порядку школ, мастеров и пр., как по виду ими производимому, и по местоположению, чем не только помещено много картин на небольшом пространстве, но и произведен приятнейший вид, переменяемый иногда переставлением картин и пр., — пишет он. — А как для развешивания всех картин места недостает, то многие не токмо сохраняются особо, но по обстоятельствам и повешенные снимаются и заменяются новейшими или важнейшими. <...> Достопамятнейшие картины висят так, что для точнейшего рассмотрения оные легко снять можно, и некоторые ради сбережения и сохранения находятся за зеркальными стеклами»[3].

Справедливости ради следует отметить, что подобные принципы экспонирования живописи, когда шедевры и первоклассные произведения тонули в массе полотен, не отличающихся особыми художественными достоинствами, использовались в то время в подавляющем большинстве европейских галерей. В числе немногих исключений была картинная галерея в венском Бельведере, где в 1781 г. в основу экспонирования живописи был положен принцип исторической систематизации материала. Но Бельведер к тому времени уже превратился из дворцовой галереи в общедоступный музей, которому надлежало строить экспозицию с учетом ее восприятия широкой публикой. В жизни петербургского Эрмитажа этот качественно иной период еще не наступил.

Он по-прежнему *оставался* личным собранием императрицы, хотя и появился на свет из соображений государственного порядка. Лишь по особым разрешениям в его галереи допускались любители искусства и иностранцы, а профессорам и ученикам Академии художеств было отведено специальное помещение для копирования произведений. Залы Эрмитажа считались продолжением Зимнего дворца, в них нередко устраивались дипломатические приемы, балы и спектакли. Но, достигнув колоссальных размеров и обретя огромную значимость, это личное собрание не могло не

[3] *Георги И.Г.* Указ. соч. С. 343-345.

перерасти в самостоятельное учреждение национального масштаба. Эти кардинальные перемены стали постепенно осуществляться уже с началом следующего столетия.

• Кабинеты учебных и научнык учреждений

Во второй половине XVIII в. для придания наглядности образовательному процессу, а также в исследовательских целях стали создаваться кабинеты в учебных заведениях. В 1755 г. появилась «Камора натуральных и куриозных вещей» в Московском университете. В 1758 г. начал формироваться учебный музей в петербургской Академии художеств, учрежденной годом ранее для подготовки живописцев, скульпторов и архитекторов. В то время процесс приобретения художниками профессиональных навыков состоял главным образом в изучении творчества великих мастеров и копировании их работ. Поэтому граф и меценат И.И. Шувалов, первый попечитель Академии, передал ей свое собрание западноевропейской живописи. Кроме того, в музей стали поступать добровольные пожертвования и целенаправленные закупки рисунков, гравюр и слепков с античной и западноевропейской скульптуры. В дальнейшем важнейшим источником пополнения музейного собрания сделались программные работы выпускников Академии и конкурсные работы зрелых художников.

В 1774 г, в петербургском Горном училище был основан кабинет «российских и иностранных минеральных и ископаемых тел», К началу XIX в. в нем появилось ценнейшее собрание минералов, моделей горной и горнозаводской техники, а также научная библиотека. Среди уникальных коллекционных образцов была сохранившаяся до наших дней знаменитая глыба малахита с Урала весом 1504 кг; ее подарила кабинету в 1787 г. императрица Екатерина П.

В 1791 г. в Московском университете был учрежден кабинет натуральной истории, основу которого составили пожертвования меценатов, прежде всего графа П.Г. Демидова, — коллекции минералов, раковин, насекомых, растений, редкостей и художественных произведений. В 1804 г. Демидов передал университе-

ту свой кабинет естественной истории и мюнцкабинет, состоявший из нескольких тысяч монет и медалей почти всех европейских стран.

Постепенно сформировался кабинет и при первом российском научном обществе — Вольном экономическом обществе, созданном в 1765 г. при активном содействии Екатерины П. Общество занималось распространением сельскохозяйственных и научных знаний, способствовало внедрению в сельское хозяйство новейшей агротехники, организовывало выставки и проводило многочисленные конкурсы. В процессе этой разносторонней деятельности в ВЭО накапливались инструменты, приборы, модели, образцы сельскохозяйственных культур, тканей и пряжи, гербарии и минералы. Для хранения образовавшихся коллекций и изучения их специалистами Общество в 1770 г. приняло решение о создании Модель-камеры. Собрание этого кабинета предназначалось для научных занятий только членов ВЭО и вплоть до 1802 г. было недоступно посторонним лицам.

В отличие от частных кабинетов, коллекции которых нередко распылялись после смерти основателей, кабинеты учебных заведений и научных обществ имели больше шансов сохранить целостность своих собраний и перерасти в публичные музеи. В 1821 г. в Корпусный музеум превратился кабинет петербургского Горного училища (института). В 1805 г. стал публичным музеем кабинет натуральной истории Московского университета. Во время пожара 1812 г. его собрание почти полностью погибло, а после восстановления музей приобрел зоологический профиль. В 1802 г. на несколько часов в неделю стала открываться для широкой публики Модель-камера ВЭО, которая в конце 1820-х гг. переросла в Музей моделей и машин.

• Иркутский музеум

Последняя треть XVIII столетия ознаменовалась появлением в Иркутске публичного музея, ныне являющегося старейшим музеем Сибири. Его основателем был губернатор Франц Николаевич Кличка, разносторонне одаренный человек с необычайной широтой

взглядов и удивительной судьбой. После окончания иезуитской гимназии в Южной Чехии он переехал в Прагу и для продолжения образования зарабатывал на жизнь репетиторством в богатых домах. Получив приглашение стать домашним учителем в одной из русских семей, он уехал в Россию, с которой и связал свою дальнейшую судьбу. Почти тридцать лет он прослужил в русской армии, принимая участие во всех военных кампаниях. Будучи генерал-майором, Кличка в 1778 г. получил назначение на должность иркутского губернатора и в своем новом статусе стал заботиться не только о хлебе насущном, но и о духовной пище для жителей губернии. Вскоре по прибытии в Иркутск он пригласил к себе «отцов города» и предложил им провести подписку по сбору средств для строительства библиотеки. Откликнулись местные купцы, член-корреспондент Петербургской Академии наук А.М. Карамышев, английский путешественник Самойло Берттам, в число жертвователей вошел и губернатор. Необычное начинание поддержала и Екатерина II, выделившая из казны 3 тыс. рублей на покупку книг для Иркутской библиотеки.

Через два года в центре Иркутска появилось двухэтажное здание с надписью на фронтоне: «Материю Отечества дарованных книг хранилище, сооруженное попечением начальства и иждивением граждан». В нем в торжественной обстановке 3 декабря 1782 г. и открылась библиотека, при которой был создан первый в Сибири общедоступный бесплатный музей местного края — Иркутский музеум. Его собрание, формировавшееся в основном за счет пожертвований, носило универсальный характер и включало зоологические и минералогические коллекции, модели машин, физические и математические инструменты, различные редкости.

В 1783 г., получив новое назначение, Ф.Н. Кличка покинул Иркутск. Сменивший его губернатор не отличался широтой взглядов своего предшественника. Поэтому, испытывая острую потребность в новых помещениях из-за притока чиновничества после повышения статуса губернии, ставшей Иркутским наместничеством, он не придумал ничего лучшего, как переселить библиотеку и музей в помещение городской

школы. На месте читального зала и музейной экспозиции были созданы присутственные места.

Лишившись своего собственного здания, музей стал приходить в упадок, новые поступления в собрание приобрели эпизодический характер, отсутствие средств не позволяло изучать собранные материалы. Музей постепенно превращался в кабинет школьных наглядных пособий. Вторую жизнь ему подарило Русское географическое общество, открывшее в Иркутске в 1851 г. Сибирское отделение. Получив «Иркутский музеум» в свое ведение, оно превратило его в крупнейший музей Сибири, который ныне носит название «Иркутский областной краеведческий музей».

Музеи в России появились почти на два века позже, чем в странах Западной Европы. Это объясняется прежде всего тем, что ренессансная культура с ее гуманистическими идеями, жаждой познания окружающего мира и идеалами формирования свободной личности не получила развития на Руси. Первые российские музеи были созданы по инициативе верховной власти в русле проводимой ею политики реформирования традиционного общества. При этом музейное строительство на первых порах отличалось прерывистым характером: появление Петербургской кунсткамеры и Эрмитажа разделает полувековой отрезок времени.

В XVIII столетии музеев в России было еще очень мало, однако они уже выполняли важную роль в сохранении культурного наследия страны, в формировании источниковой базы для развития науки, в придании наглядности образовательному процессу, в просвещении российского общества.

Глава 5

РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ В XIX ВЕКЕ

• Наполеоновские войны и музейное строительство

Победа французской революции и смерть на эшафоте Людовика XVI побудили европейских монархов к заключению коалиций, чтобы не допустить подобного развития событий в своих странах. Начавшись в 1794 г., военные действия в Европе не прекращались вплоть до крушения созданной Наполеоном империи. Если на первых порах походы французской армии носили оборонительный характер, то в дальнейшем они стали предприниматься с целью завоевания новых территорий и установления военно-политической и торгово-промышленной гегемонии Франции.

Вслед за победоносными французскими войсками неотступно следовали специальные комиссии, которые отбирали для отправки в Париж картины, статуи, ювелирные изделия, книги и прочие культурные ценности. Этот «художественный грабеж» имел определенное теоретическое обоснование, уходившее своими корнями в представление об освободительной миссии французской революции в истории европейской цивилизации. В правительственных документах той поры и в речах публицистов настойчиво проводилась мысль о том, что творения человеческого гения должны служить свободным людям, а не тиранам и рабам, поэтому они должны переместиться во Францию.

Первые художественные ценности, конфискованные в церквях, монастырях и городских ратушах Антверпена, Брюсселя, Брюгге, прибыли в Париж уже в 1794 г., когда армия Конвента перешла границу Бель-

гии, год спустя вошедшую в состав Франции. В результате итальянской кампании 1796— 1797 гг. многих своих шедевров лишились частные собрания и музеи Рима, Флоренции, Милана, Венеции. Если во время военной кампании в Нидерландах «художественный грабеж» не имел под собой никаких правовых оснований, то теперь французские власти стали включать в мирные договора с правителями итальянских государств пункты об отправке в Париж определенной квоты культурных ценностей. Статья восьмая договора, подписанного в Болонье в июне 1796 г., обязывала Папскую область передать Франции сто произведений искусства. И вместо мраморных статуй в музее Пио-Клементино и в Капитолийском музее появились гипсовые слепки с «Аполлона Бельведерского», «Лаокоона», «Бельведерского торса», «Мальчика, вынимающего занозу», «Умирающего гладиатора». Во время египетского похода Наполеона, начавшегося в мае 1798 г., во Францию без каких-либо юридических формальностей доставлялось все, что могло украсить ее музеи. Немало художественных трофеев прибыло из германских и австрийских земель: 60 картин поступили из Берлина и Потсдама, 250 — из венского Бельведера и 299 — из знаменитой Кассельской галереи.

Прибытие величайших творений в Париж, провозгласивший себя художественной столицей мира, должно было, по замыслу французских властей, ассоциироваться со знаменитыми триумфальными шествиями в Древнем Риме. Необычайно торжественно проезжали по французской столице 27 июля 1798 г. итальянские трофеи. Огромные колесницы везли статуи, украшенные лавровыми венками, и шедевры живописи, упакованные в громадные ящики с начертанными на них большими буквами названиями произведений. На массивных повозках возвышались верблюды и клетки со львами, а вслед за ними взорам толпы представали четыре бронзовых коня с венецианского собора Сан Марко. Б торжественной процессии под музыку военных оркестров шли участники итальянского похода, музейные специалисты и профессора-искусствоведы. На Марсовом поле под громкий и одобрительный гул зрителей три ряда колесниц и телег образовали вокруг монумента Свободы почетный крут. Картину все-

общего ликования дополняли торжественные речи ораторов и распеваемые народом куплеты: «Рим — это больше не Рим, потому что он весь в Париже». Справедливости ради нужно сказать, что во Франции той поры раздавались и голоса протеста в отношении реквизиции художественных ценностей, но негодующие речи тонули в ура-патриотических восторгах.

Музей Наполеона

Основной поток произведений искусства, вывозимых из европейских стран, оседал в Лувре, в Центральном музее искусств, который с 1803 по 1814 г. назывался Музеем Наполеона. Его генеральным директором по настоянию императора стал барон Доменик Виван-Денон, личность яркая и неординарная. Стараясь поместить в Лувр как можно больше реквизированных шедевров, он неистово сражался за каждое плотно, не боясь вступать в конфликт далее с близкими родственниками императора. В этом отношении очень показателен такой эпизод из истории пополнения луврских коллекций. Когда испанский престол занял родной брат Наполеона Жозеф Бонапарт, Денон потребовал, чтобы собрание Габсбургов частично тоже подверглось конфискации. Его поддержали, однако Жозеф Бонапарт, не желая лишаться художественных ценностей в своем новом королевстве, счел возможным ограничиться отправкой в Париж двадцати картин, специально изъятых для этой цели из монастырей. Когда Денон убедился в низком художественном уровне полотен, присланных из Испании, он лично отправился в Мадрид и добился того, что ему отдали уже не 20, как предполагалось ранее, а 250 полотен, причем по его собственному выбору. В Лувр отправились работы Босха, Веласкеса, Сурбараыа, Риберы, Гойи.

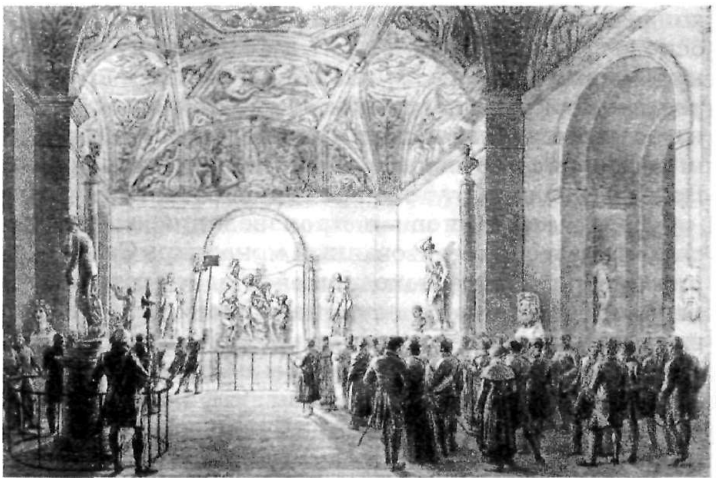
Будучи великолепным знатоком искусства, Денон стремился комплектовать музейные коллекции в соответствии с принципом полноты и представительности. «Лишние» полотна он систематически обменивал на необходимые музею произведения, а ежегодный доход от продажи гравюр, слепков и каталогов использовал для активной закупочной деятельности. При нем Музей Наполеона превратился в самую величайшую

Аполлоний, сын Нестора, Бельведерский торс, I в. до н. э, *Рим, Ватиканские музеи*

художественную галерею из когда-либо существовавших, потому что впредь уже никогда не будут собраны в одном месте и в одно время столь выдающиеся творения. Любители искусства и художники со всей Европы устремлялись в Лувр, чтобы полюбоваться его сокровищами.

На первом этаже дворца размещалась галерея античного искусства, состоявшая к 1814 г. из двенадцати залов, стены которых были облицованы мрамором, а потолки украшены фресками на аллегорические сюжеты. Произведения скульптуры группировались главным образом по тематическому принципу. Вслед за Залом времен года располагался Зал выдающихся мужей, а за ним — Зал римлян; работы особой значимости находились в залах, названных их именами — Зал Лаокоона, Зал Аполлона Бельведерского, Зал Бельведерского торса. Салон-каре использовался как выставочный зал для показа новых поступлений из реквизированных культурных ценностей. В особом помещении возвышался огромный бюст императора, а вокруг располагались флаги и оружие, захваченные в битвах. В Большой галерее экспонировались бесчисленные живописные шедевры из Рима и Милана, Мюнхена и Вены, Брюсселя и Антверпена, Касселя и Берлина.

Художественные трофеи и национализирован* ные произведения искусства поступали не только в Лувр. Музейная политика революционной и наполеоновской Франции носила трансконтинентальный характер: провинциальные публичные музеи планировалось создавать на всех территориях, оказавшихся под французской юрисдикцией. Их основу составляло секуляризованное и конфискованное имущество церкви и светских властей, а сами они задумывались



Зал Лаокоона в Лувре. Гравюра.
На постаменте за круглым ограждением — Венера Медичи

как «центральные музеи» на уровне департамента. Каждый из них должен был обладать таким набором произведений различных школ и направлений, который в своей совокупности позволял бы более или менее полно освещать историю развития искусства. И эта установка принималась во внимание при распределении и перераспределении трофейных и национализированных ценностей. В 1800 г. 22 провинциальных города, в том числе и расположенные на недавно завоеванных территориях, получили в общей сложности примерно полторы тысячи реквизированных полотен.

Пинакотека Брера

Особую активность в области музейного строительства французские власти проявляли на территории Италии. В 1805 г. вместо упраздненной Итальянской республики появилось Итальянское королевство со столицей в Милане, которое возглавил сам Наполеон Бонапарт, принявший титул итальянского короля. На завоеванных территориях французы проводили секуляризацию церковного имущества, а закрывшиеся монастыри служили, как и во Франции, хранилищами

конфискованных художественных ценностей. На их основе предполагалось создать публичные музеи в Генуе, Тревизо, Милане, Венеции, однако не все проекты реализовались в задуманном объеме. Самым полным и последовательным претворением в жизнь намеченных планов стало появление знаменитой пинакотеки Брера в Милане.

Ее основу составили произведения искусства, свезенные в секуляризованный монастырь Санта Мария ди Брера. Имя находившейся здесь готической церкви, восходящее к наименованию местности, пинакотека навсегда сохранила в своем названии, несмотря на то, что для ее размещения был выделен величественный дворец, воздвигнутый в середине XVII в. по проекту архитектора Франческо Марии Рекини. В нем и состоялось 15 августа 1809 г. торжественное открытие музея.

По всему Итальянскому королевству — в Ломбардии, Венето, Эмилии — для пинакотеки отбирались лучшие среди конфискованных у церкви полотен. В итоге она стала обладательницей самой богатой коллекции венецианского кватроченто. В музей поступали и щедрые дары, в числе которых были такие знаменитые полотна, как «Мадонна да Монтефельтро» Пьеро делла Франческа, «Пиета» Джованни Беллини, «Обручение Святой Девы» Рафаэля. Но на собрании пинакотеки и в наши дни лежит печать «революционного музея», созданного на основе секуляризации и конфискаций: в нем преобладают картины религиозного сюжета, написанные мастерами главным образом северо-итальянской школы.

Ренксмцзеум

Иногда появление публичных музеев на завоеванных французами территориях являлось своеобразной реакцией местных жителей на оккупацию и угрозу вывоза за пределы страны ее культурного достояния. Именно так произошло в республиканской Голландии, где традиции художественного собирательства были заложены не королевским двором или могущественной аристократией, как это было характерно для абсолютистской Европы, а муниципалитетами. Основу на-

ционального живописного наследия здесь составляли прежде всего корпоративные портреты.

Первыми, еще с начала XVI в., групповые портреты стали заказывать члены голландских стрелковых гильдий, в обязанности которых входила оборона города. Периодически личный состав гильдий менялся, и в честь отслуживших свой срок устраивался банкет. Это событие стрелки заказывали увековечить художнику и в складчину оплачивали картину, которую затем вешали в здании стрелковой гильдии. Так, например, появилось на свет знаменитое полотно Рембрандта «Ночной дозор». Впоследствии, с развитием военной техники и появлением солдат-профессионалов, стрелковые гильдии утратили прежнее значение и превратились в своего рода клубы для увеселений бюргеров, а их имущество, в том числе и групповые портреты, перешло в собственность муниципалитетов. Обычай заказывать групповые портреты переняли от стрелковых корпораций и другие общественные объединения — промышленные, торговые, благотворительные. Эти портреты украшали здания цехов и корпораций, приютов и богаделен, а затем переходили в собственность городов.

Единственным крупным частным собранием в республиканской Голландии было собрание стадхаудеров — глав исполнительной власти. Эту должность традиционно занимали представители династии Оранских-Нассау. Собранные ими коллекции постоянно пополнялись и переходили от поколения к поколению. Если в XVII в. они состояли, главным образом, из фамильных портретов и декоративных полотен, служивших для украшения дворцов, то в XVIII в. стадхаудеры Вильгельм IV и особенно Вильгельм V стали активно коллекционировать картины мастеров минувших столетий.

В 1795 г. на территорию Голландии вступили французские войска. Кабинет искусств Вильгельма V постигла участь многих европейских собраний: наиболее ценные картины были отправлены в Париж, а оставшиеся распроданы. Беспокойство за судьбу полотен, хранившихся в других дворцах Оранских, послужило толчком к реализации идеи создания в Батавской республике, как тогда называли Голландию, публичного музея. 1/и

В 1800 г. в Гааге, в бывшей летней резиденции Оранских Хейс-тен-Босх («Дом в лесу») открылась Национальная художественная галерея. За небольшую плату публика могла осматривать музей организованными группами. Но так продолжалось недолго. В 1806 г. Наполеон упразднил Батавскую республику, провозгласил Голландию королевством и посадил на трон своего брата Людовика, который спустя два года решил переехать из Гааги в Амстердам, забрав с собой и музей. В величественном здании амстердамской городской ратуши, превращенном в королевскую резиденцию, по приказанию Людовика был создан Королевский музей (Конинклийк-музеум), собрание которого насчитывало свыше 450 полотен. Его основу составили картины из бывшей гаагской Национальной галереи, а также большие групповые портреты, в том числе и «Ночной дозор» Рембрандта, издавна хранившийся в одном из залов ратуши.

В 1813 г. в Амстердам возвратился сын Вильгельма V Оранского и стал королем Нидерландов под именем Вильгельма I. Он счел неудобным присутствие музея в своей резиденции и выделил для него новое помещение — особняк Триппенхейс, выстроенный в 1660— 1662 гг. архитекторами Ф. и Ю. Вингбонсами для торговцев железом братьев Трип. После проведения реконструкции в нем в 1817 г. открылся Рейксмузеум, или Государственный музей. Ныне это один из крупнейших художественных музеев мира и первый по значимости музей Голландии.

Прадо

В Испании первые попытки создания публичного музея восходят к 1785 г., когда в парке Прадо (исп. — луг, место для гуляния) для него стало возводиться специальное здание по проекту архитектора Хосе де Вильянуэвы. Затянувшиеся на двадцать лет строительные работы были прерваны французским вторжением, однако идея широкого показа богатейших коллекций испанских монархов не только не угасла, но обрела еще большую силу. В декабре 1809 г. король-узурпатор Жозеф Бонапарт объявил в своем указе о намерении создать в Мадриде Музей живописи, состоящий из про-

изведений различных школ и направлений. Для этого предполагалось отобрать нужные картины в общественных зданиях и королевских дворцах.

Однако появление музея стало заслугой законного испанского короля Фердинанда VII, вновь вступившего на престол в 1814 г. По его приказу уже основательно обветшавшее здание в Прадо было отреставрировано, и 19 ноября 1819 г. в нем состоялось торжественное открытие для широкой публики музея Прадо.

Формально он создавался как публичный, но до революции 1868 г. считался не государственным, а королевским музеем, и это проявлялось, например, в ряде ограничений относительно приема посетителей. Для широкой публики он был открыт лишь по средам или субботам, за исключением дождливых дней. При всем богатстве художественных коллекций испанской короны в музейной экспозиции во время ее открытия находилось всего 311 картин, причем отбирались они с необычайной строгостью: полотна с изображением обнаженных тел к показу не допускались. Вначале эти произведения даже решили сжечь, и лишь вмешательство гофмаршала двора маркиза Санта Крус спасло их от гибели: они были переданы в закрытые помещения Академии Сан Фернандо (Королевской академии изящных искусств). Лишь после 1868 г., когда Прадо перешел в ведение города Мадрида, комплектование его фондов перестало зависеть от вкусов монарших особ и приобрело планомерный и целенаправленный характер.

Реституция культурных ценностей

Распад империи Наполеона имел в европейской музейной сфере столь же далеко идущие последствия, как и его завоевательные походы. В апреле 1814 г. в Париж вступили войска шестой европейской коалиции, и на французском престоле была восстановлена свергнутая революцией династия Бурбонов. Союзники не хотели, чтобы король Людовик XVIII выглядел побежденной стороной, поэтому Парижский мирный договор 1814 г. постановил оставить неизменным музей в Лувре, признав, что сосредоточение художественных сокровищ во французской столице делает их бо-

лее доступными для всей Европы. В свою очередь, Людовик XVIII пообещал сохранить в целостности все музейные коллекции. Произведения, не выставленные в экспозиции Лувра и Тюильрийского дворца, подлежали отправке в страну происхождения или замене денежным эквивалентом. Кроме того, начался возврат картин Пруссии и Баварии, непоколебимо настаивавших на реституции. Однако Лувр эти перемещения затронули в очень незначительной степени.

Ситуация изменилась в 1815 г., когда французский народ поддержал Наполеона, бежавшего с острова Эльбы. После вторичного занятия союзниками Парижа все художественные трофеи Франции были признаны подлежащими возврату прежним владельцам, и последующие события стали первой в европейской истории крупномасштабной реституцией культурного наследия. Без учета книг и рукописей список предъявленных к возврату ценностей включал свыше 5 тыс. предметов. Это число дает представление о размахе реквизиций, проводившихся наполеоновскими войсками. Франция вернула 2065 картин и 130 произведений скульптуры, в числе которых были, разумеется, такие всемирно известные шедевры, как «Аполлон Бельведерский», «Лаокоон», «Венера Медичи», квадрига коней с венецианской базилики Сан Марко. Но по ряду причин к прежним владельцам возвратилось далеко не все.

Реституция осуществлялась негласно и полуофициально, особенно в отношении итальянских художественных ценностей, отправка которых во Францию в свое время получила юридическое оформление в мирных договорах. Для возврата произведений искусства ограбленные страны в частном порядке посылали в Париж специальных агентов. Но благодаря энергии и дипломатическим способностям Денона, а порой и его «забывчивости» в Лувре все же сохранилось немало картин и статуй, привезенных в качестве трофеев. Одни произведения остались во Франции в знак дружеского к ней расположения, транспортировка на родину других оказалась слишком сложным и дорогостоящим мероприятием. В ряде случаев мотивы, по которым Париж так и не покинули некоторые из трофеев, скрыты покровом тайны.

Реституция не коснулась и тех произведений искусства, которые поступили в провинциальные музеи. Сохранили свои квоты художественных трофеев музеи Брюсселя, Женевы, Майнца и некоторых других европейских городов. Многие произведения не вернулись на родину по той простой причине, что они уже обрели новых хозяев. Это произошло, например, с некоторыми картинами ландграфа Гессенского. Еще до занятия Касселя французскими войсками он вывез из картинной галереи 48 полотен и спрятал их в домике лесничего, где их впоследствии обнаружил генерал Лагранж. Находку Наполеон подарил Жозефине Богарне, и полотна обрели свое новое пристанище в ее Мальмезонском дворце. В 1815 г., после вступления союзников в Париж, наследники Жозефины, вынужденные покинуть французскую столицу, продали тридцать восемь картин и четыре статуи российскому императору Александру I. Когда представители графа Гессенского, получив находившиеся в Лувре картины, явились в Мальмезон, им стало известно о состоявшейся сделке. В ответ на обращение ландграфа Александр I согласился отдать полотна, если ему возместят уплаченную сумму. Это условие ландграф, как и следовало ожидать, счел неприемлемым, заявив, что он не намерен платить дважды за свои собственные картины. В числе наиболее ценных произведений, поступивших в Эрмитаж из Мальмезонской галереи, находились «Снятие с креста» Рембрандта, «Завтрак» Метсю, «Бокал лимонада» Терборха, «Антверпенские стрелки» Тенирса, знаменитые пейзажи кисти Клода Лоррена, изображающие время суток — «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь».

Распад империи Наполеона и опустошение названного его именем музея открыли Европе новые возможности в области музейного строительства. Многие из отправленных на родину произведений искусства возвращались не в монастыри или частные кабинеты, откуда они были изъяты во времена французского завоевания, а становились ядром для создания национальных и территориальных музеев или пополняли уже существующие публичные музеи.

Вернувшиеся в Гаагу картины из кабинета Вильгельма V легли в основу музея, открывшегося в январе

1822 г. в величественном дворце Маурицхейсе, воздвигнутом двумя столетиями ранее для принца Маурица (Морица) из династии Оранских. Ныне музей Маурицхейс — второй по значимости государственный музей Голландии.

Аналогичная ситуация сложилась и в Парме, где основу созданной пинакотеки составила бывшая картинная галерея герцога и некогда конфискованные в церквах произведения искусства, отданные Францией в порядке реституции. За счет церковных художественных ценностей существенно обогатились также галереи Болоньи и Пизы, Ареццо и Вероны. Папа римский издал указ о том, чтобы все возвращающиеся из Франции полотна, представляющие собой запрестольные образы из церквей в его государстве, оставались в пинакотеке Ватикана.

Старый музей и Новый музей в Берлине

Возвращенные Францией культурные ценности легли в основу первого публичного музея в Берлине. Еще в конце XVIII в. в Пруссии под влиянием учения просветителей неоднократно высказывались пожелания открыть широкой публике доступ к богатейшим коллекциям бранденбургских курфюрстов и королей. В годы наполеоновских войн и национально-освободительной борьбы эти идеи активизировались, ив 1810 г. король Фридрих Вильгельм III издал указ о создании публичного музея. Он задумывался как необычайно представительное собрание, в которое должны были войти произведения искусства всех европейских школ и исторических периодов. Такой замысел не мог реализоваться лишь на основе фамильной сокровищницы Гогенцоллернов и вернувшихся из Франции художественных ценностей. Поэтому прусские дипломаты и ученые получили задание приобретать необходимые произведения в Италии, а в Лондон и Париж отправились специальные эксперты для изучения частных коллекций и публичных музеев.

В 1822 г. в восточной части Берлина на острове, впоследствии названном Музейным островом, начались строительные работы по проекту прославленного немецкого архитектора и живописца Карла Фридриха

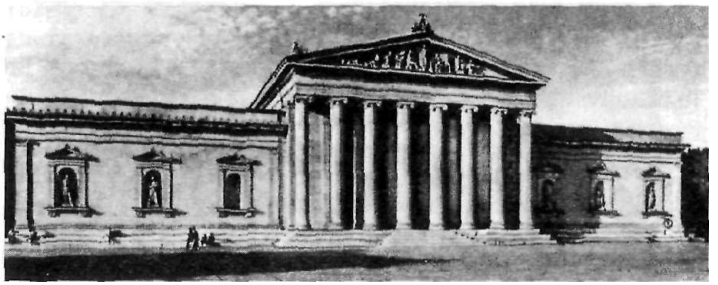
Старый музей в Берлине. 1822—1830 гг. Архитектор К.-Ф. Шинкель

Шинкеля. Они закончились спустя восемь лет, и в здании, облик которого был навеян образами античной архитектуры, состоялось торжественное открытие публичного музея, названного позже Старым музеем (Altes Museum). В его состав вошли картинная галерея, гравюрный кабинет, собрание античной скульптуры, а также Антикварий с античным искусством малых форм и нумизматическими коллекциями, переданными из кунсткамеры.

Но здание музея оказалось слишком мало для размещения всех коллекций. Спустя несколько лет возникла настоятельная потребность в расширении экспозиционных площадей, и на Музейном острове в 1843— 1847 гг. рядом с шинкелевским строением было воздвигнуто по проекту его ученика А.Ф. Штюлера здание Нового музея. В нем стали экспонироваться египетские древности, прежде размещавшиеся в замке Монбижу.

Глиптотека и Старая пинакотека о Мюнхене

В первые десятилетия XIX столетия проекты основания музеев, могущих соперничать своим великолепием с Лувром, стали вынашиваться и в Баварии, превратившейся в 1806 г. в королевство. Кронпринц Людовик I решил создать в Мюнхене грандиозный музей античной скульптуры — Глиптотеку (от греч. glyptos — вырезанный, изваянный и Шёкё — хранилище). В начале 1810-х гг. он приобрел найденные на острове Эги-



Глиптотека в Мюнхене. 1816—1830 гг. Архитектор Л *Кленце*

на фрагменты скульптур с фронтона храма Афины Афайи, так называемые «Эгинские мраморы» VB. ДО Н. Э., а также работы периода эллинизма — «Медуза» и «Отдыхающий фавн». Но особенно широкие возможности для пополнения собрания античной пластики открылись перед ним после начавшейся реституции из Франции художественных ценностей. Многие знатные итальянские семьи не могли позволить себе расходы по транспортировке статуй и поэтому были согласны на их продажу.

В 1830 г. завершились длившиеся четырнадцать лет работы по возведению для Глиптотеки специального здания по проекту придворного архитектора Лео фон Кленце. Новый музей могли бесплатно осматривать все желающие, но служители в роскошных ливреях, отсутствие скамей для публики и этикеток под произведениями искусства — все это как бы подчеркивало, что посетители — всего лишь гости короля. По вечерам Глиптотека иногда открывалась для привилегированных особ, проходивших через отдельный вход сначала в банкетный зал, где не было произведений искусства, а после ужина гости монарха приступали к осмотру при свете факелов залов со скульптурой.

В 1826 г., выполняя заказ монарха, Лео фон Кленце приступил к возведению еще одного величественного здания по мотивам итальянского палаццо эпохи Возрождения. Оно предназначалось для размещения богатейших живописных коллекций баварских правителей. К тому времени традиции художественного коллекционирования в Баварии насчитывали более трех столетий. В 1777 г., когда произошло слияние ба-

варских и пфальцских земель, в мюнхенское собрание вошла Мангеймская галерея, а в 1806 г. — Дюссельдорфская галерея. Много произведений искусства поступило в мюнхенское собрание после проведенной в Баварии в 1803 г. секуляризации церковного имущества и присоединения ряда светских владений и вольных имперских городов. Эмиссары курфюрста специально отбирали в церквах значимые в художественном отношении полотна. Производились и закупки живописных произведений, на которые тратились немалые суммы. В 1827 г. Людовик I Баварский приобрел в Кельне замечательное собрание нидерландской и старонемецкой живописи, принадлежавшее прежде братьям Буассере.

Музей, открывшийся в 1836 г., получил название Старая пинакотека. Он носит его и по сей день, так же как сохраняет и другую свою особенность: в пинакотеке хранятся только картины, причем высочайшего художественного уровня.

В ходе военных походов республиканской и наполеоновской Франции подвергались ограблению и разрушению собрания, складывавшиеся десятилетиями, а порой и веками. Никогда прежде в европейской истории не было столь крупномасштабного насильственного перемещения культурных ценностей из одних стран в другие. При всех этих негативных сторонах музейная политика французской республики, а затем империи имела и позитивные результаты. Главный из них заключался в повсеместном распространении публичных музеев во Франции и на территориях, оказавшихся под французской юрисдикцией. Одни из них целенаправленно создавались французскими властями, другие стали косвенным результатом наполеоновских войн, третьи появились на свет благодаря реституции культурного наследия в страны происхождения. Во многом под влиянием Франции в сознании европейского общества постепенно сформировалось представление о музее как институте, обладающем не только научной, художественной и просветительной ценностью, но и политической значимостью, ведь публичный музей стал своеобразным символом нацио-

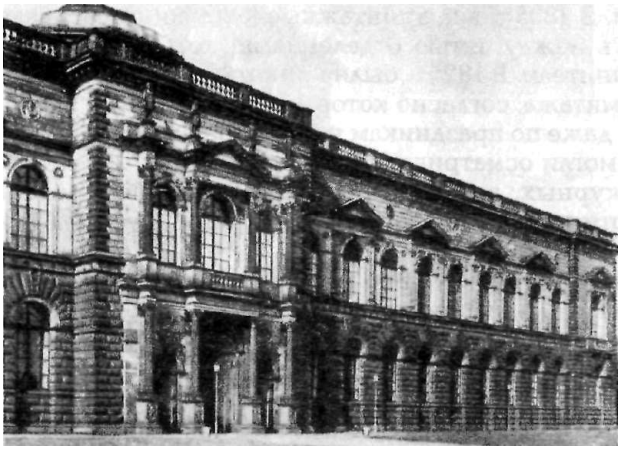
нальной славы. Музей Наполеона, снискав лавры величайшей из художественных галерей, долго служил вдохновляющим образцом для многих европейских столиц.

• Музей и национальное самосознание

Вместе с XIX столетием на смену идеям просветителей пришло сложное и многоплановое интеллектуальное и художественное течение, получившее название романтизм. Надежды и стремления лучших умов Европы построить «естественное», следовательно, справедливое общество в реальности вылились в утопию. Действительность оказалась неподвластной разуму, и социальные потрясения рубежа веков обнаружили это с беспощадной очевидностью. Глубоко разочарованные в несбывшихся обетах своих предшественников, романтики питали тоску по «национальным корням», пытаясь через обращение к прошлому понять настоящее и предугадать будущее. Они очень интересовались своеобразием и самоценностью различных исторических эпох, и историзм мышления стал неотъемлемой чертой романтического миросозерцания. В сочетании со стремлением к исследованию особенностей национального духа, национального характера и культуры это дало дополнительные импульсы к появлению новых музеев и возрастанию их социальной важности. Постепенно в системе ценностей европейского общества стало укореняться представление о музее как учреждении общенациональной значимости и необходимом атрибуте суверенного государства.

Дрезден, Петербург, Москва: от закрытых собраний - к национальным музеям

Восприятие музея в качестве символа национальной славы способствовало дальнейшему развитию того процесса превращения закрытых собраний монархов в публичные учреждения, импульс которому дали в XVIII столетии просветительские идеи. В первой половине XIX в. большие организационные перемены произошли в Дрезденской картинной галерее. В 1830-е гг. живописные полотна в экспозиции впервые были



Картинная галерея в Дрездене. Архитектор Г. Земпер. 1839—1855 гг.

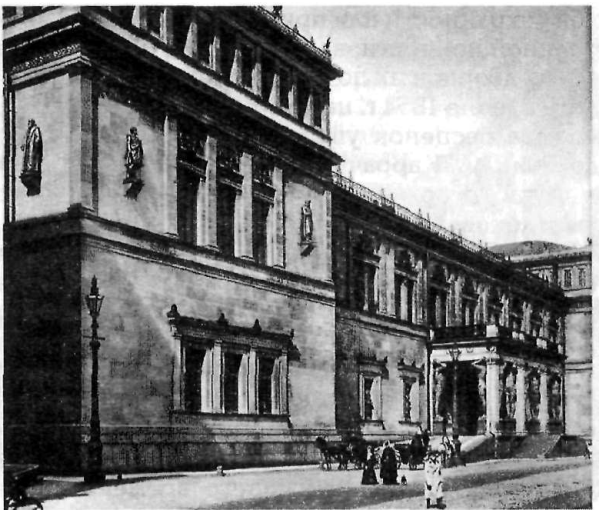
сгруппированы и развешаны по школам, а рядом с каждым произведением были помещены этикетки с именами художников, названиями произведений и инвентарными номерами. Галерея стала открываться «для прилично одетой публики» на четыре часа ежедневно, за исключением воскресных и праздничных дней. Осмотр экспозиции проходил в сопровождении специального инспектора. Но публичным музеем в полной мере Дрезденская галерея стала лишь после окончания строительства по проекту архитектора Готфрида Земпера специального здания, которое приняло в свои стены 2200 картин, прежде выставлявшихся в помещении так называемых «Конюшен» на Юденхоф, где отсутствовало отопление и полотна подвергались постоянным и крайне вредным перепадам температуры. Удачно вписавшееся в дворцовый ансамбль Цвингера, новое здание торжественно открылось в сентябре 1855 г. Но вскоре выяснилось, что его площади малы для экспонирования всех картин, поэтому 74 произведения отправили в королевские замки, а 566 полотен, признанных не имеющими особой ценности, продали с аукциона, выручив при этом всего лишь 8440 талеров.

Первая половина XIX в. стала временем постепенного превращения художественных собраний российских императоров в доступные широкой публике му-

зеи. В 1805 г. все эрмитажные коллекции распределились между пятью отделениями, которые возглавили хранители. В 1825 г. были приняты правила посещения Эрмитажа, согласно которым он открывался ежедневно, даже по праздникам и воскресным дням; посетители могли осматривать его залы в присутствии особых дежурных, а художники заниматься копированием картин в отведенные для этого часы.

Но Эрмитаж тех лет нельзя безоговорочно отнести к категории публичных музеев, ведь его осмотр дозволялся лишь при наличии бесплатных билетов, которые выдавал по своему усмотрению обер-гофмейстер двора. Пропуск художникам могли выписывать и хранители. Зимой, во время пребывания в Зимнем дворце императорского двора, в залы Эрмитажа попадали главным образом иностранцы и высокопоставленные особы. О том, сколь ограниченным был крут эрмитажной публики, свидетельствует тот факт, что в 1826 г. Придворная контора напечатала 600 билетов, по которым музей за год могли осмотреть 3 — 4 тыс. человек, не считая художников, занимавшихся копированием картин. С 1832 г., по распоряжению Николая I, стал регламентироваться даже внешний вид посетителей: в сюртуках в залах Эрмитажа разрешалось находиться только мещанам, купцам и художникам, гражданские чиновники и иностранцы должны были быть одетыми во фраки, а военные — в мундиры.

Важным шагом на пути превращения Эрмитажа в публичный музей явилось принятое в 1837 г. решение о строительстве нового здания музея с отдельным входом. Это позволяло не только обеспечить задыхающиеся в тесноте собрания более просторными экспозиционными площадями, но и впредь не связывать возможность посещения музея с отсутствием во дворце императорской семьи. Разработку проекта нового здания Николай I поручил баварскому архитектору Лео фон Кленце, который сопровождал российского монарха во время осмотра им в 1838 г. Глиптотеки и Старой пинакотеки в Мюнхене. Строительные работы завершились в 1851 г., и здание с высокими угловыми выступами и портиками, органично вписавшееся в ансамбль эрмитажных построек, получило название Новый Эрмитаж. К работам по его отделке и убранст-



Новый Эрмитаж в Петербурге, 1839—1852 гг. Архитектор Л. Кленце

ву император проявлял поразительное внимание, вникая во все эскизы оформления залов, в рисунки музейных витрин, мебели, светильников и канделябров.

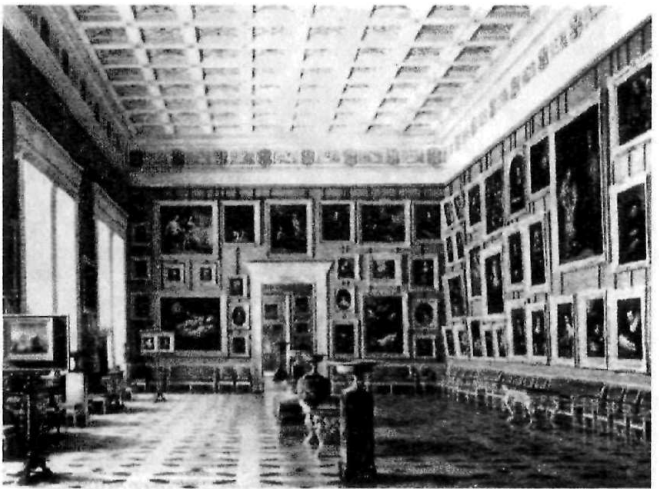
С такой же скрупулезностью он подошел и к отбору экспонатов для будущего музея. Специальная комиссия под председательством художника Л. Бруни занялась выявлением и учетом всех ценностей музейного значения в залах и кладовых императорских дворцов. Участие в ее работе Николая I было отнюдь не формальным, поскольку он лично спускался в подвалы, выносил оттуда картины, почти ежедневно рассматривал их, оценивал и развешивал. На своем веку император повидал немало произведений живописи и часто довольно точно определял авторство, школу, историческую и художественную значимость полотна. Но, будучи человеком упрямым и самолюбивым, никогда не позволял убеждать себя в ошибочности вынесенного вердикта. Его тенденциозность нередко имела для произведений искусства далеко идущие негативные последствия.

Просмотрев свыше 4500 полотен, император и члены комиссии отобрали для залов Нового Эрмитажа лишь 815 картин. 1219 полотен отнесли к категории

плохой сохранности или признали не имеющими художественной ценности; за ненадобностью даже для загородных дворцов их по распоряжению Николая I распродали в июне 1854 г. на нескольких аукционах. С молотка и за бесценок ушли работы Риберы, Бассано, Гвидо Рени, А. Карраччи, Пальмы-младшего, Остаде, Удри, Луки Джордано, Рембрандта, Рубенса; при этом чистый доход от распродажи составил всего лишь 16 447 руб. 30 коп. Позднее некоторые из проданных картин вернулись в Эрмитаж, при этом за них была уплачена уже несоизмеримо более высокая цена. Например, две створки триптиха Луки Лейденского, приобретенные на аукционе одним из антикваров всего за тридцать рублей, были выкуплены в 1885 г. за 8 тыс. рублей. В музейной экспозиции их снабдили пояснительной надписью, что они являются работой «самого выдающегося художника своего времени». Однако многие произведения, приобретенные нахлынувшими из-за рубежа скупщиками, навсегда оказались утраченными для собрания Эрмитажа.

Деятельность Николая I по «чистке» императорских коллекций вовсе не носила исключительного характера в европейской музейной практике тех лет. В 1852 г. из Мюнхенской пинакотеки по прихоти преемника Людовика I Баварского было продано за бесценок свыше тысячи «негодных картин», в том числе работы Дюрера, Альтдорфера, Грюневальда и Кранаха, а Дрезденская картинная галерея после переезда в новое здание лишилась четверти своих полотен. Справедливости ради следует сказать и о том, что одновременно с просмотром старого живописного собрания Николай I принимал меры к пополнению уже имеющихся коллекций картин. Среди новых поступлений тех лет особенно ценным приобретением стала купленная в Венеции галерея Барбариго, созданная еще в XVI в. Именно из ее собрания происходят все ныне находящиеся в Эрмитаже картины Тициана за исключением «Данаи» и «Бегства в Египет».

5 февраля 1852 г. состоялось торжественное открытие Нового Эрмитажа, где на втором этаже разместилась картинная галерея, а на первом этаже — коллекции скульптуры, графики, гемм, нумизматики. Но, открывшись как публичное учреждение, музей еще долго носил



Новый Эрмитаж. Зал голландской и фламандской школ. Акварель Э. Гау. 1857 г.

«родимые пятна» дворцовой галереи. Одно из «Правил для управления императорским Эрмитажем», принятых в 1853 г., гласило, что по воле монарха предметы искусства могут передаваться из одного дворцового музея в другой, например, из Эрмитажа в Оружейную палату. Вход в музей был бесплатным, но по билетам, выдаваемым придворной конторой за подписью начальника отделений. Постоянный пропуск выписывался только с разрешения императора. Сохранялись и ограничения относительно внешнего вида посетителей, которые, как и входные билеты, были отменены в 1865 г. с принятием новых правил посещения Эрмитажа.

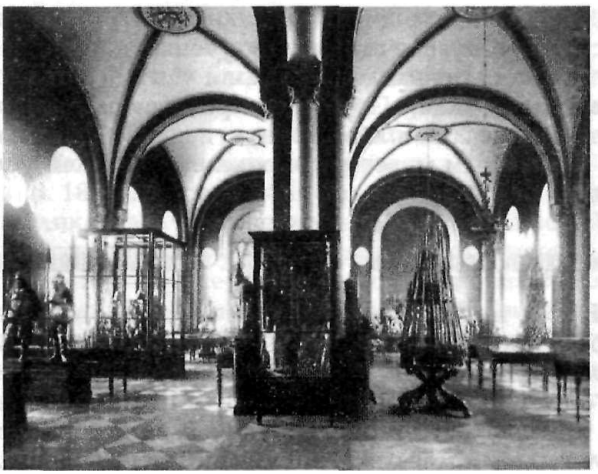
Длительный путь превращения в публичный музей прошла и Оружейная палата Московского Кремля, которая на протяжении XVIII в. использовалась в качестве хранилища коронационных регалий, исторических реликвий, военных трофеев и посольских даров, а также выполняла репрезентативные функции, демонстрируя иностранным представителям и высокопоставленным лицам блеск и великолепие российского двора. Предложение превратить ее в общедоступный музей высказывалось еще во второй половине XVIII в., но оно стало претворяться в жизнь лишь с началом XIX в.

Московский Кремль. Оружейная палата. 1844—1851 гг. Архитектор К. А. Тон

10 марта 1806 г. император Александр I подписал указ «О правилах управления и сохранения в порядке и целости находящихся в Московской и Оружейной палате древностей». Наряду с прочими новшествами этот документ вводил должности смотрителей или «присяжных», которые должны были наблюдать за порядком и сохранностью предметов в экспозиции во время ее осмотра посетителями. Время издания указа принято считать датой превращения Оружейной палаты из хранилища в музей.

Перед началом строительства специального музейного здания по распоряжению начальника ведомства Кремлевской экспедиции П.С. Валуева, решившего очистить Кремль от ветхих строений, и с согласия Александра I были уничтожены многие исторические памятники, в том числе дворец Бориса Годунова. На его месте и возводилосьв 1806— 1810 гг. по проекту архитектора И.В. Еготова здание для Оружейной палаты. П.С. Валуев получил от императора также и разрешение на уничтожение или распродажу ветхих одежд, тканей, сломанных предметов из Оружейной палаты, в результате чего безвозвратно погибло много вещей большой исторической значимости.

Но были в «музейной деятельности» начальника Кремлевской экспедиции и положительные моменты.



Московский Кремль, Оружейная палата. Экспозиция оружия. 1900—1917гг.

Речь идет прежде всего об утверждении строгих правил хранения собрания: впредь запрещалось без специального указа императора продавать или перемещать за пределы Оружейной палаты любую вещь, равно как и принимать новые поступления, в том числе и дары. Тем самым был положен предел бесконечному «растеканию» предметов, имевшему место на протяжении всего предшествующего столетия.

В новом здании экспозиция развернулась в 1814 г., заняв семь просторных залов. Но несмотря на то, что формально Оружейная палата превратилась в публичный музей, для широкой публики она продолжала оставаться малодоступным собранием. Посещение ее разрешалось лишь по билетам, печатавшимся в очень небольшом количестве, а сам осмотр дозволялся только в летнее время, что, вероятно, было вызвано сложностями с гардеробом и отоплением залов. Однако тенденция к сдерживанию потока посетителей продолжала сохраняться и после переезда музея в 1852 г. в новое здание, построенное у Боровицких ворот по проекту архитектора К.А. Тона; в нем Оружейная палата размещается и в настоящее время. Согласно правилам, утвержденным в 1883 г., для широкой публики двери музея открывались трижды в неделю с 10.00 до

14.00; в остальные дни его могли осматривать лишь иностранцы, путешественники, ученые и художники, при этом посетители должны были «быть в приличной их званию одежде». Поэтому и применительно ко второй половине XIX в. Оружейную палату можно называть публичным музеем с определенной долей условности.

Музеи национальной истории и культуры: проекты и воплощения

В ходе наполеоновских войн и борьбы за независимость пробудилось и стало крепнуть национальное самосознание европейских народов, многие из которых ощутили настоятельную потребность в учреждении, хранящем и демонстрирующем их историческое и культурное наследие. В начале XIX в. появились первые музеи, возникшие на волне национально-освободительных движений; они были публичными, и доступ к коллекциям широких масс выдвигался обязательным условием их учреждения.

Кульминацией общественного движения, боровшегося за сохранение и признание национальных особенностей народов, населявших австрийскую империю, стало создание Венгерского национального музея. Его основал в 1802 г. граф Ференц Сеченьи на средства от добровольных пожертвований. Рост националистических настроений в Праге привел к появлению в 1818 г. Национального музея, поставившего одной из своих главных целей изучение культуры чехов и словаков. В 1819 г. открылся Национальный музей древностей в Копенгагене, в 1852 г. — Германский национальный музей в Нюрнберге, в 1862 г. — Музей национальных древностей в Сен-Жермен (Франция), в 1864 г. — Национальный музей древностей в Бухаресте.

В первой трети XIX в. проекты создания национальных музеев стали разрабатываться и в российском обществе. В 1817 г. лингвист, историк, член-корреспондент Петербургской академии наук Ф.П. Аделунг изложил на страницах журнала «Сын Отечества» проект Русского национального музея. По замыслу автора, материалы музея должны были освещать не только историческое прошлое народа и его культуру,

но также современное состояние экономики страны и ее природные богатства. Предполагалось, что музей будет открыт для широкой публики два дня в неделю, при этом смотрители будут не просто сопровождать посетителей, но и давать необходимые пояснения по ходу экспозиционного маршрута.

В 1821 г. историк и коллекционер Б.Г. Вихман опубликовал в том же журнале проект Российского отечественного музея. Его отличало стремление представить Россию всесторонне, то есть показать ее историю, культуру, экономику, природные богатства и народонаселение. При этом особый акцент делался на формировании в музее коллекций книг, рукописей, грамот и других материалов, относящихся к истории России.

Публикуя проекты национальных музеев, Аделунг и Вихман надеялись получить от императора Александра I поддержку своим начинаниям, но они обманулись в своих ожиданиях. Ответной реакции от монарха так и не последовало. Грандиозные же планы, описанные на страницах «Сына Отечества», реализовались в весьма ограниченном объеме в Румянцевском музее.

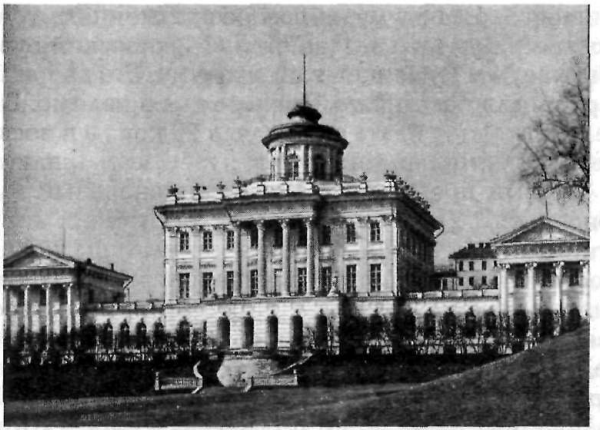
Своим названием музей обязан графу Николаю Петровичу Румянцеву (1754 —1826), государственному деятелю и дипломату, занимавшему в 1807— 1814 гг. пост министра иностранных дел. Радея о развитии исторической науки, он добился создания в 1811 г. при Московском архиве иностранных дел специальной комиссии для сбора и публикации всех российских государственных грамот и договоров. Ее он финансировал на свои собственные средства. Обладая незаурядными личными качествами и большими финансовыми возможностями, Н.П. Румянцев смог сосредоточить вокруг себя и комиссии лучшие научные силы страны. Эта сплоченная группа энтузиастов вошла в историю под названием Румянцевский кружок. Имена членов кружка, а их было свыше 60, сегодня известны лишь специалистам. Среди них были знаменитый филолог и один из основателей русской школы славяноведения А.Х. Востоков, исследователь древнерусской и славянской письменности К.Ф. Калайдович, известный археолог П.М. Строев, организатор археографических экс-

педиции, спасших тысячи ценнейших письменных памятников.

Изучая хранилища монастырей, провинциальные собрания, иностранные архивы, члены кружка вели активный поиск памятников славянской письменности, а также осуществляли их первое изучение и критическое издание. Среди находок были и уникальные памятники — «Изборник Святослава» 1073 г., Судебник Ивана III, Список Кормчей книги XIII в. Благодаря этой поисковой деятельности Н.П. Румянцев стал обладателем большой коллекции славянских рукописей, кодексов, манускриптов, собранной как в подлинниках, так и в копиях, когда оригинал оставался недоступным. Активно приобретая монеты и медали в различных регионах страны, он составил богатое нумизматическое собрание. Граф частично финансировал кругосветное плавание И.Ф. Крузенштерна, активного деятеля кружка, и Ю.Ф. Лисянского (1803— 1806); на его средства был снаряжен корабль «Рюрик», на котором О.Е. Коцебу отправился открывать Северный морской путь. Финансовая поддержка этих экспедиций дала Румянцеву возможность собрать великолепную этнографическую коллекцию, включающую материалы о культуре и быте народов Сибири, Дальнего Востока, многих островов Тихого океана, Аляски, Якутии. Все эти коллекции изначально предполагалось использовать не только в научных, но также в просветительных целях в музее, проекты которого излагали активные члены Румянцевского кружка — Ф.П. Аделунг и Б.Г. Вихман.

Согласно последней воле Н. П. Румянцева, собранные им коллекции должны были превратиться в музей, способствующий просвещению и дальнейшему развитию исторической науки. В мае 1831 г. в петербургском доме графа на Английской набережной открылся Румянцевский музей, состоявший из минералогического кабинета, мюнцкабинета, собрания редкостей и библиотеки с богатейшим фондом печатных книг (около 29 тыс. томов) и рукописей (710 экземпляров). Один день в неделю музей был открыт для широкой публики.

Но в Петербурге ему не суждено было стать тем научным и просветительным центром, каким он видел-



Дом П.Е. Пашкова в Москве. 1784-1788 гг.

ся своему основателю. Средств, отпускаемых казной, не хватало не только на научные исследования и пополнение фондов, но даже на поддержание в сохранности коллекций. К началу 1860-х гг. положение музея стало критическим, и его хранитель В.Ф. Одоевский, выступил с предложением о переводе музея в Москву, где остро ощущалось отсутствие просветительных учреждений подобного типа. С одобрения Комитета министров и при финансовой поддержке общественности музейное собрание было перевезено в Москву и разместилось в одном из ее самых красивых зданий — так называемом доме Пашкова, памятнике архитектуры XVIII в., построенном, как полагают, по проекту В. Баженова. Здесь в 1862 г. и состоялось торжественное открытие музея.

Одновременно с переездом Румянцевского музея велась работа по созданию Московского публичного музея на основе многочисленных даров и пожертвований, а также естественно-научных коллекций университета (в 1860-е гг. их вернули университету). Поскольку один из главных аргументов петербургских ученых, выступавших против переезда Румянцевского музея, состоял в том, что переезд нарушит завещательную волю Н.П. Румянцева и принцип мемориальности, было решено, что в создаваемый публичный музей румянцевское собрание войдет в виде самостоятельного

комплекса. Новое музейное объединение получило и соответствующее название — «Московский публичный музеум и Румянцевский музеум». Его двери были открыты для посетителей четыре дня в неделю. В будние дни входная плата составляла 20 коп., а в воскресные и праздничные дни осмотр музея был бесплатным.

Первый представительный национальный музей, собирающий, хранящий и демонстрирующий миру памятники отечественной истории и культуры, появился в России только в пореформенный период. Его современное название — Государственный Исторический музей. Он создавался по инициативе общественности и задумывался как учреждение с широкими научными и просветительными задачами. В феврале 1872 г. Организационный комитет по устройству музея, в который входили полковник Н.И. Чепелевский, председатель Московского археологического общества А.С. Уваров, генерал А.А. Зеленой, был преобразован в Управление музея и получил высочайшее разрешение на учреждение в Москве музея имени Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича Александра Александровича.

Утвержденные в январе 1873 г. «Общие основания музея» определили его *цель* — «служить наглядной историей». В музее предполагалось собирать памятники, относящиеся ко всем знаменательным событиям в истории Русского государства, в том числе памятники религии, законодательства, военной истории, науки, литературы, а также предметы искусства, ремесел и быта. Расположенные в хронологической последовательности, эти материалы должны были воссоздавать полную картину жизни каждой отдельной эпохи российской истории. Задачи, возлагавшиеся на музей, обсуждались в российской периодической печати, и автор одной из публикаций в 1875 г. определил смысл музея в том, что он будет «полезным пособием» для любителей истории и «катехизисом самосознания» для всех остальных.

В основу музейного собрания легли материалы Политехнической выставки, приуроченной к 200-летию со дня рождения Петра I. Она проходила в Москве в мае — августе 1872 г. В выставочных павильонах, разместившихся внутри и вокруг Кремля — в Александровском

саду, в здании Манежа, на Кремлевской набережной — демонстрировались не только технические и естественно-научные материалы, но также исторические памятники и реликвии героической обороны Севастополя во

* *Исторический музей на Красной площади в 1875—1883 гг. Архитектор В.О. Шервуд, инженер АЛ. Семёнов*

время Крымской войны. Для решения вопросов, связанных с дальнейшим комплектованием музейного собрания и его последующим экспонированием, была сформирована Ученая комиссия, в которую вошли известные деятели науки А.С. Уваров, В.О. Ключевский, СМ. Соловьев, И.Е. Забелин, В.Е. Румянцев, Д.И. Иловайский.

В августе 1875 г. на Красной площади, на подаренном Московской городской думой участке земли началось возведение музейного здания по выигравшему конкурс проекту архитектора В.О. Шервуда и инжене-

ра А.А. Семенова. Продолжавшиеся около восьми лет строительные и отделочные работы завершились открытием в мае 1883 г. первой музейной экспозиции. Она состояла из 11 залов, посвященных истории Руси с древнейших времен до XII в., в последующие годы к ним добавилось еще 5 залов, в которых экспозиция хронологически была доведена до XVI в. В дальнейшем предполагалось открыть еще 27 залов, 18 из которых предназначались для воссоздания истории российского государства в период царствования династии Романовых. Но эти планы не осуществились.

В 1881 г., за два года до своего открытия, музей получил статус государственного учреждения, его почетным председателем стал великий князь Сергей Александрович, а товарищем председателя, или директором, — граф А.С. Уваров, с самого основания музея занимавшийся решением многих организационных проблем. С мая 1881 г. музей стал называться Императорским Российским Историческим музеем, а в мае 1894 г. ему было присвоено имя императора Александра III.

Музеи национального искусства

Огромный интерес к отечественному искусству и формирование представительных коллекций из лучших его образцов стали в XIX в. одной из характерных особенностей художественной жизни европейских народов. В сложном переплетении разнообразных факторов, обусловивших возникновение этого явления, рост национального самосознания и поиски национальной самобытности были определяющими. В 1818 г. в старом Люксембургском дворце Парижа открылась экспозиция современной французской живописи, которая к 1937 г. переросла в Национальный музей современного искусства.

Во второй половине XIX в. музеи национального искусства стали появляться и в других европейских городах. В 1853 г. приняла первых посетителей Новая пинакотека в Мюнхене, созданная стараниями бывшего короля-мецената Людовика I для хранения и показа лучших произведений современных немецких художников. В 1876 г. в Берлине на Музейном острове в построенном по последнему слову техники здании от-

крылась Национальная галерея с экспозицией произведений художников немецкой школы. Специализированное хранилище отечественного искусства появилось и в Великобритании. В 1894 г. крупный промышленник Генри Тейт передал в дар государству свою коллекцию из 67 картин современных английских художников и средства для постройки музейного здания. В 1897 г. состоялось торжественное открытие Национальной галереи британского искусства (впоследствии — галерея Тейт), которая с годами стала пополняться картинами отечественных мастеров всех периодов.

Конец столетия ознаменовался созданием крупнейших музеев национального искусства в обеих столицах Российской империи. Почва для их появления была подготовлена развитием общественно-политической и музееведческой мысли предшествующих десятилетий, расцветом русской живописной школы и новыми акцентами в области художественного коллекционирования, появившимися еще в первой половине столетия. Творцом одного из музеев стал купец и меценат Павел Михайлович Третьяков (1832— 1898). В блестящей плеяде коллекционеров русского искусства, представленной именами К. Т. Солдатенкова, И. Е. Цветкова, И. С. Остроухова и многих не столь известных собирателей, личность Третьякова занимает особое место. Поставив перед собой цель создать национальную картинную галерею, он подходил к составлению своего собрания с позиций историка искусства, а не коллекционера-любителя. Считая необходимым включать в него все наиболее значительное и характерное для понимания этапов и тенденций развития русской живописной школы, он приобретал даже те полотна, которые в чем-то не отвечали его личному вкусу. В коллекционерской деятельности П.М. Третьякову помогали такие известные художники, как И.Н. Крамской и И.П. Трутнев, а также крупнейший художественный критик эпохи В.В. Стасов. Но, внимательно прислушиваясь к советам сведущих в искусстве людей, Третьяков всегда сам принимал окончательное решение о приобретении того или иного произведения. Безупречный художественный вкус и особый дар угадывать в начинающем художнике будущего великого ма-

Третьяковская галерея. Фрагмент экспозиции. Фотография 1898 г.

стера позволили ему составить выдающееся собрание русской живописи.

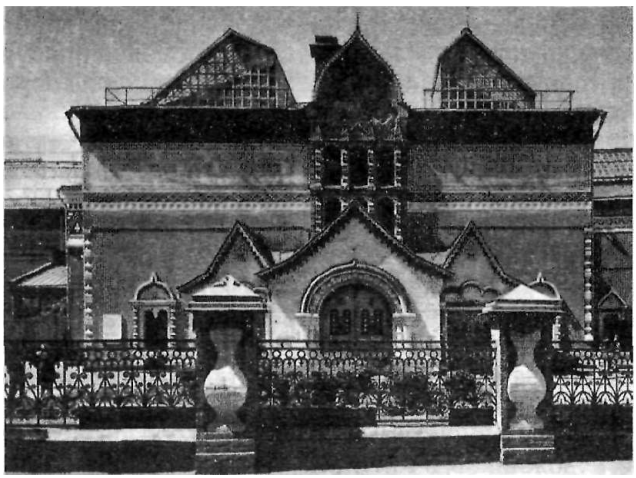
Первоначально коллекция Третьякова находилась в его двухэтажном особняке в Лаврушинском переулке, где периодически возводились специальные пристройки для размещения непрерывно пополняющегося собрания, Временем создания галереи, по словам самого Третьякова, можно считать 1874 год, когда собранные полотна могли осматривать не только знакомые, но и посторонние лица. С 1881 г. вход в галерею стал свободным и бесплатным, при этом отсутствовали и какие-либо ограничения относительно внешнего вида посетителей,

В 1892 г. умер младший брат Третьякова, Сергей Михайлович, коллекционировавший западноевропейскую живопись. Свою небольшую коллекцию из 75 картин он завещал городу, но в составе собрания Павла Михайловича. Это событие ускорило принятие П.М. Третьяковым решения о передаче галереи в дар Москве еще при своей жизни. В 1893 г. состоялось торжественное открытие музея иод названием «Московская городская галерея Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых». К тому времени музейное собрание размещалось в 21 зале и включало 1287 картин русских ху-

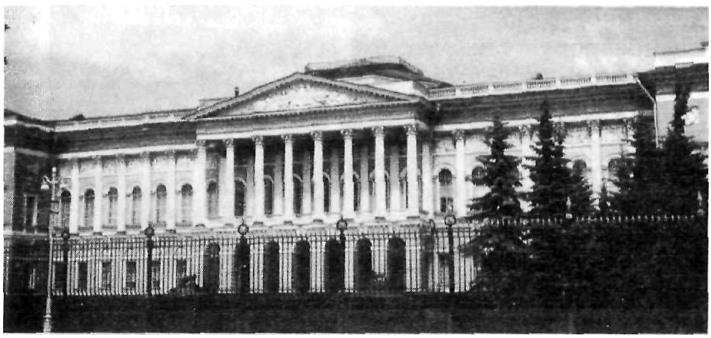
дожников и 75 — западноевропейских мастеров, 518 произведений графики русской школы, 15 скульптур и коллекцию икон.

П.М. Третьяков. Фотография 1871 г.

Возможно, что факт создания музея национального искусства трудами и средствами московского купца несколько задел самолюбие императорской семьи. Во всяком случае, вопрос об открытии в Петербурге аналогичного музея, -л необходимость создания которого не одно десятилетие обсуждалась в художественных и близких ко двору кругах, наконец-то получил долгожданное решение. В апреле 1895 г. Николай II подписал указ об учреждении Русского музея имени императора Александра III.



Третьяковская галерея в у\аврушинском переулке в Москве 1900—1905 гг. Архитектор В.М. Васнецов



Русский музей в Петербурге. 1819— 1825 гг. Архитектор К.И. Росси

Умерший за полгода до этого события император имел репутацию любителя и покровителя русского искусства, а собираемая им коллекция русской живописи украшала любимые резиденции монарха — Александровский и Гатчинский дворцы. В перспективе Александр III намеревался основать в столице музей национального искусства, но решение об этом суждено было принять Николаю II, стремившемуся претворить в жизнь не реализованные отцом замыслы. Однако создать предполагалось не просто музей, а музей-пантеон в память об Александре III. В нем планировалось открыть три отдела — художественный, этнографический и мемориальный, посвященный императору, но в полном объеме эта идея так и не осуществилась.

Музею был выделен Михайловский дворец, воздвигнутый по проекту архитектора К.И. Росси в 1825 г. и в связи с новым предназначением перестроенный под руководством архитектора В.Ф. Свиньина. 7 марта 1898 г. состоялось торжественное открытие Русского музея как картинной галереи; в 1901 г. был открыт этнографический отдел, ав 1913 г. — историко-бытовой.

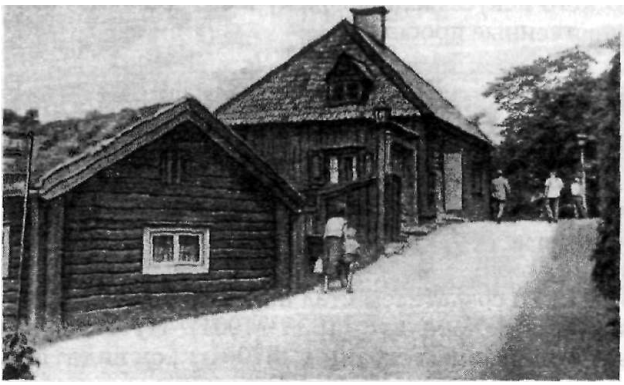
Собрание музея формировалось произведениями искусства, поступавшими из Эрмитажа, Академии художеств и императорских дворцов. К моменту открытия экспозиции оно насчитывало свыше 1,5 тыс. работ русских художников, в том числе 445 картин, 111 скульптур и 981 лист акварелей и рисунков. В сравнении с Третьяковской галереей Русский музей в тот период своей ис-

тории еще не отражал в полной мере картину развития русского искусства, поскольку в его собрании имелись существенные пробелы.

Роль музея в сохранении традиционной культуры

Конец XIX в. ознаменовался появлением принципиально нового типа музеев, концепция которого во многом определила направление развития музеологической мысли в последующем столетии. Новое учреждение получило название «музей под открытым небом», а его создателем стал шведский филолог и этнограф Артур Хаселиус (1833—1901). Путешествуя по сельским районам страны в 1870-е гг., он видел печальные, но объективные и интернациональные последствия индустриализации и урбанизации: приходили в упадок старые фермерские хозяйства, угасали ремесла и традиционное народное зодчество, выходила из употребления национальная одежда, предавалось забвению народное творчество — фольклор, музыка, танцы. Миграция в города сельского населения вела к утрате им многовековых традиций, а стремительная модернизация общества порождала растущее единообразие жизни в европейских городах.

В этих обстоятельствах именно с сельскими традициями стала отождествляться национальная и культурная самобытность, угроза исчезновения которой ощущалась в то время как вполне реальная. Интерес к угасающей традиционной культуре и озабоченность ее сохранением имели одним из своих следствий появление в Скандинавии частных коллекций деревянных построек, хозяйственного оборудования, народного искусства. В числе коллекционеров предметов традиционной культуры был Артур Хаселиус, организовавший в 1870-е гг. в разных районах Швеции выставки интерьеров народных жилищ и костюмов. Лучшая из них, «Скандинавская этнографическая коллекция», открывшаяся в 1873 г. в одном из частных домов Стокгольма, легла в основу Северного музея. Стремясь передать облик уходящих сельских общин, хранивших дух шведской традиции, Хаселиус поместил в музейной экспозиции большие диорамы интерьеров жилых построек, воспроизвел их подлинную обстановку, вое-

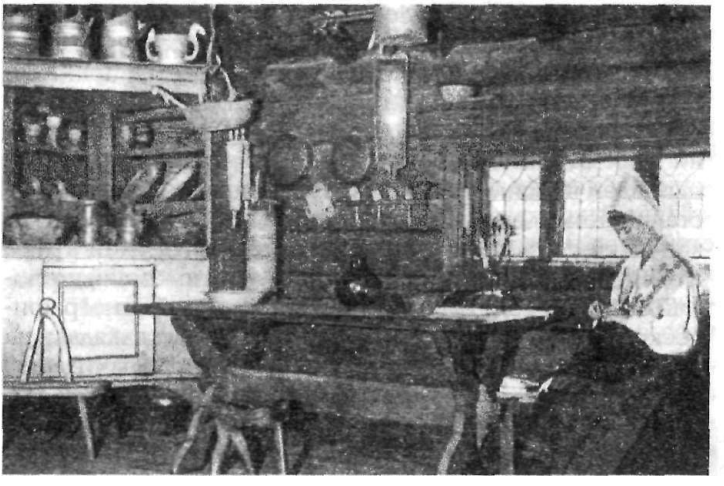


Скансен. Улица «старого города» с домами — мастерскими ремесленников

создал ряд уличных сцен, используя при этом чучела животных, манекены в народных костюмах и пейзажи в виде театральных декораций. Но традиционный музей не мог в полной мере передать желаемую атмосферу, и Хаселиус нашел нетрадиционное решение.

Для реализации своих планов он выбрал холм на острове Дьюгарден в Стокгольме. В XVII в. здесь строились фортификационные укрепления, и вся местность была изрыта окопами, отчего и называлась «скансен» (в переводе со шведского — «окоп»). Это название перешло и на созданный музей, торжественно открывшийся в октябре 1891 г., а в дальнейшем стало нарицательным для всех музеев под открытым небом подобного типа.

В 1886— 1891 гг. на территорию будущего Скансена. которая первоначально составляла 1,5 га, из разных провинций страны перевезли дома и фермерские хозяйстве! на крестьянском подворье занял привычное место домашний скот, а в «зоологическом саду» поселились дикие животные, издавна являвшиеся объектом промысловой охоты — медведи, лоси, рыси. Хаселиус планировал воссоздать вокруг привезенных жилищ естественную растительную среду, поскольку, согласно его концепций, постройки, рельеф местности и окружающая флора должны были составлять в музее единое целое, Но больше всего его увлекала идея показать условия жизни людей в патриархально-аграрном обществе, их повседневную работу,



Скансен. Интерьер дома

творчество, праздники и разнообразные традиции. Поэтому для «оживления» экспозиции в домах появились люди, занимавшиеся ремеслами, огородом, домашними животными. В специально оборудованных помещениях на глазах посетителей создавались художественные изделия из глины, стекла, металла. Это вызывало иллюзию соприкосновения с ушедшим бытом и формировало особую психологическую атмосферу, составлявшую специфику музея. Скансен стал местом популяризации народных танцев, музыки, устного творчества, проведения традиционных торжеств и народных праздников.

Создание первого музея под открытым небом, несомненно, было одним из проявлений все возраставшего на протяжении второй половины XIX в. интереса к народной культуре и стремления сохранить культурную самобытность. Но в то же время его возникновение свидетельствовало о появлении новых тенденций и в самой музейной сфере. Б ней закрепилось и стало развиваться представление о том, что сохранять и показывать следует не только отдельные памятники, но и их функциональные связи с другими объектами, что необходимо воссоздавать всю ту целостную историческую среду, которая формируется различными по степени ценности объектами.

Такой подход в теории и практике музейной работы выкристаллизовывался постепенно. Если в первой поло-

вине XIX в. этнографические материалы в музеях экспонировались сами по себе, в отрыве от характерной для них среды, то уже в последней трети столетия практика «оживления» экспозиции одетыми в национальные костюмы манекенами становится достаточно распространенным явлением. Свою лепту в развитие экспозиционных идей вносили национальные и международные выставки. Комплексный метод показа образцов народного зодчества, искусства, предметов быта, орудий труда и одежды был применен уже в 1867 г. на имевшей широкий международный резонанс Московской этнографической выставке. Каждая народность представлялась на ней с помощью манекенов в окружении характерных для национального быта предметов. На Всемирной выставке в Париже в 1878 г. демонстрировались макеты некоторых деревянных построек, воссоздавались интерьеры комнат, в которых манекены в народных костюмах представляли выразительные картины из жизни людей. На некоторых международных выставках можно было увидеть в качестве «живых экспонатов» людей, занятых различными видами трудовой деятельности.

Таким образом, в экспозиционной практике 1870— 1880-х гг. стали постепенно складываться принципы, сыгравшие немаловажную роль в формировании будущей концепции музея под открытым небом — перенесение построек и воссоздание в них подлинных интерьеров. Но первым, кому удалось в конкретной и целостной форме воплотить в жизнь идеи, рождавшиеся в ту пору в музейной и выставочной сфере, стал А. Хаселиус. Созданная им концепция нового музея быстро получила признание в Норвегии, Финляндии, Дании, Северной Германии и Нидерландах. До 1914 г. в странах преимущественно Северной Европы было создано 104 музея под открытым небом.

Идея о переносе образцов народной архитектуры и быта ради их сохранения в музеи под открытым небом стимулировала и охрану памятников на месте их возникновения. Наряду со скансенами, создаваемыми из перемещенных объектов, стали появляться музеи «in situ», то есть размещаемые в сохраняемых на месте сооружениях. Возникли и музеи смешанного типа, совмещающие признаки обеих категорий: в них объекты, расположенные на месте своего создания, компоновались с перенесенными постройками.

Глава 8. Развитие европейских музеев в XX - начале XX в.

Национальное самосознание европейцев, разбуженное наполеоновскими войнами и окрепшее в годы освободительной борьбы народов за право на самостоятельное развитие, имело одним из своих следствий рост национальных музеев, то есть музеев, располагающих особо ценными коллекциями памятников общенационального значения. Они являлись свидетельством уважения народа к своему культурному достоянию и традициям, стремления к их сохранению и развитию.

Часто отнесение к разряду национальных музеев фиксировалось в самом названии музея, но нередко, в силу сложившейся традиции, такое определение опускалось. Эрмитаж, Румянцевский музей, Третьяковская галерея, Британский музей, Старая пинакотека, Новый музей могут служить ярким тому подтверждением. В ряде музеев история и культура нации представлялись в контексте истории мировой цивилизации, но со второй половины XIX в. стали все чаще создаваться музеи, делающие упор на этническом своеобразии нации или же полностью посвященные национальной культуре, истории и искусству.

Наука и музей

Музейная специализация

В XIX в. продолжила свое развитие дифференциация научного знания. Этот процесс, начавшийся в эпоху Возрождения, носил объективный характер. Например, рост капиталистической промышленности и потребности общества в ископаемом минеральном сырье повлекли за собой интерес к изучению недр, что, в свою очередь, способствовало отделению от минералогии геологии и превращению ее в самостоятельную ветвь естествознания. Тогда же, в конце XVIII — начале XIX в., из минералогии в самостоятельную дисциплину выделилась и наука об окаменелостях — палеонтология. В автономную область знаний постепенно превратилась этнография, первоначально развивавшаяся в русле географической науки. Началось оформление специальных исторических дисциплин, среди которых особое место заняла археология. Наметилась ре-

till

гиональная специализация гуманитарных наук, стали развиваться славистика, востоковедение, египтология.

Процессы дифференциации науки не могли не сказаться на характере собраний и организационной структуре музеев как хранилищ первоисточников многих научных дисциплин. Ярким и наглядным проявлением начавшихся изменений стала судьба Петербургской кунсткамеры, в течение столетия прошедшей путь от универсального собрания к специализированным музеям. Будучи структурным подразделением Академии наук, она ощутила ветер перемен значительно раньше многих аналогичных по форме музеев западноевропейских стран. К началу XIX в. в ее стенах сосредоточилось много естественно-научных, этнографических и даже художественных коллекций, включавших как отечественные, так и зарубежные материалы. Однако большая их часть не использовалась в музейном и научном обиходе, поскольку хранилась в нераспакованном виде: не хватало экспозиционных площадей, фондовых хранилищ и персонала, специально подготовленного в области профильных музею научных дисциплин — ботаники, зоологии, минералогии, анатомии, этнографии, нумизматики, археологии.

Необходимость разделения Кунсткамеры на ряд музеев стала ощущаться еще в начале XIX в., но война 1812г. затянула решение этой проблемы. В послевоенный период в составе Кунсткамеры появились новые отделы, или кабинеты, на базе которых спустя несколько лет были созданы одноименные академические музеи — Минералогический, Ботанический, Зоологический, Этнографический, Азиатский, Египетский, Нумизматический и Сравнительно-анатомический. Это деление окончательно утвердил в 1836 г. «Устав и штат императорской Академии наук», определивший для каждого из музеев отдельное ежегодное содержание и самостоятельный штат. Музеи гуманитарной группы остались в здании Кунсткамеры, а музеи естественно-научного профиля переехали в новое помещение, расположенное по соседству в Таможенном переулке.

В первой трети XIX в. аналогичные радикальные перемены произошли и в датской Королевской кунсткамере, основанной Фредериком III в 1650 г. Перенесенная из Копенгагенского дворца в специально построенное для нее здание, она уже в первой трети XVIII в. состояла из множества в той или иной степени специа-

лизированных коллекций — кабинета медалей, кабинета художественных изделий, кабинета природных редкостей, кабинета моделей, Азиатского кабинета, Индийского кабинета, кабинета героев, а также картинной галереи. Потребность в систематизации разросшихся коллекций, содержавших к 1775 г. 7500 предметов, не считая монет и медалей, стала остро ощущаться уже к концу XVIII в., однако реорганизация музея началась лишь в 1821 г., когда было создано несколько научных комитетов во главе с ведущими специалистами. В последующие годы группы предметов изымались из Кунсткамеры и становились основой для создания новых музеев соответствующего профиля.

Структурные реорганизации обеих Кунсткамер свидетельствовали о том, что стали устанавливаться более тесные связи музеев с конкретными областями знаний, науками и искусствами, техникой и производством, и это, в свою очередь, способствовало появлению новых специализированных музеев.

Например, в первой половине XIX в. претерпели ощутимые изменения критерии оценки искусства минувших эпох, что во многом обусловливалось влиянием романтизма. Отстаивая в полемике с классицистами свою эстетическую платформу, романтики провозгласили ценность отдельной личности и свободу художественного творчества от эталонов, ограничительных правил и сковывающих норм академизма и классицизма. Не отрицая величия античных классиков, они доказывали своим оппонентам, что помимо совершенных творений великих греков и римлян существуют и не укладывающиеся в классические каноны шедевры творчества иных культур и народов. Стимулированный ими интерес повлек за собой формирование коллекций древнехристианского искусства, византийского, раннесредневекового, восточного, рококо, а затем и специализированных музеев.

В 1823 г. на основе выдающихся частных коллекций, в том числе и знаменитой коллекции итальянца И. Пассалаквы, в Берлине был основан Египетский музей. В последующие десятилетия археологические экспедиции, проводившиеся на территории Египта Прусской академией наук, превратили его в одно из выдающихся мировых собраний древностей долины Нила. В 1837 г. в понтификат папы Григория XVI в Ватикане

был открыт так называемый Грегорианский этрусский музей. В его основу легли материалы, найденные при раскопках в Черветери — архитектурные фрагменты, надписи, рельефы, саркофаги, погребальные урны, керамика, бокалы, статуэтки, зеркала, канделябры и другие предметы из золота и бронзы. Спустя два года после открытия Этрусского музея был создан Египетский музей, расположившийся на нижнем этаже того же здания и также названный Грегорианским. Его коллекции художественных памятников от амулетов до статуй дают наглядное представление об искусстве египтян периода расцвета и упадка великого государства в долине Нила.

Появление специализированных художественных музеев было связано и непосредственно с теми процессами дифференциации в области искусства, которые протекали на протяжении XIX в. В самостоятельный вид искусства выделилась графика, и наряду с формированием представительных гравюрных кабинетов в галерее Уффици, Лувре, Британском музее стали появляться специализированные музеи графики. Самый знаменитый из них был создан в 1873 г. в Вене на основе богатейшей коллекции рисунков и гравюр герцога Альберта Казимира Августа, в честь которого он и получил свое название — Альбертина.

К середине XIX в. вступил в завершающую стадию процесс разграничения между художественным ремеслом и промышленным производством. Поэтому вторая половина столетия ознаменовалась появлением во многих европейских городах специализированных музеев декоративно-прикладного искусства, художественных промыслов и ре-

Статуя царицы. Древний Египет. XIII в. до н. э. Берлин, Государственные музеи

Британский музей в Лондоне. 1823—1847. Архитектор Р. Смёрк

месел — Музей искусства и промышленности в Вене (1863), Музей прикладного искусства в Берлине (1867), Музей декоративного искусства в Париже (1882), Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства (1885). Задача этих музеев заключалась в иллюстрации технических процессов и демонстрации образцов хорошего дизайна, поэтому их экспозиции были адресованы прежде всего мастерам различных профессий. Наибольшую известность среди них снискал музей, в основу которого легли материалы, демонстрировавшиеся на лондонской Всемирной промышленной выставке 1851 г. На протяжении последующих пятидесяти лет он неоднократно менял свое название и отчасти профиль. Но когда в мае 1899 г. королева Виктория заложила первый камень в фундамент его нового здания, музей получил новое и с тех пор не менявшееся название «Музей Виктории и Альберта». Открывшись для публики в июне 1909 г., он вскоре превратился в один из выдающихся музеев мира.

В XVIII в. в состав многих музейных собраний наряду с естественно-историческими входили археологические и этнографические коллекции, но в последующем столетии развитие процесса дифференциации науки способствовало их обособлению и формированию на их основе специализированных музеев.

Наглядным примером подобных изменений служит судьба Британского музея. Его крупнейшее в мире естественно-научное собрание неуклонно росло благодаря энтузиазму участников исследовательских, торговых и военных экспедиций, направляемых Британией во все уголки земного шара. Много материалов привез, например, знаменитый мореплаватель капитан Джеймс Кук, а в 1781 г. Британскому музею передало свои коллекции Лондонское Королевское общество по развитию знаний о природе. Благодаря раскопкам во многих регионах Ближнего Востока и Передней Азии разрастались и художественно-археологические коллекции музея, а превращение Великобритании в огромную колониальную империю позволило ему составить грандиозное собрание предметов, отражающих все стороны жизни, быта и культуры племен и народов Америки, Австралии, Океании, Африки и Азии. Наконец, в начале 1880-х гг. страдавшие от непомерной тесноты отделы музея разделили. Его естественно-научное собрание в качестве филиала и под названием «Британский музей естественной истории» переехало в специально возведенное для него здание в Южном Кенсингтоне. Однако этнографические материалы, составлявшие в ту пору специальный отдел, выделились в самостоятельное учреждение, названное «Музей человечества», только в 1970 г.

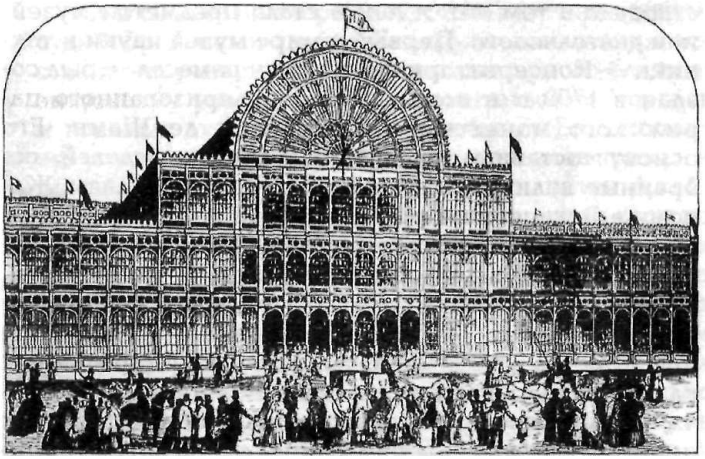
По мере дальнейшего развития науки и техники, с изменением критериев оценки искусства, с расширением представления о том, что может и должно быть музейным предметом, под влиянием социокультурных потребностей общества музейная сфера обогащалась специализированными учреждениями новых типов и профилей. К началу XX в. постепенно складываются основные профильные группы музеев, в том числе — естественно-научные музеи, художественные музеи, исторические музеи, музеи науки и техники, сельскохозяйственные музеи, архитектурные музеи.

Музеи науки и техники

В XIX в. появились музеи, посвященные истории науки или ее отдельных отраслей, взаимосвязям науки с техникой, природой, человеком. Это свидетель-

ствовало о том, что и наука стала предметом музейной деятельности. Первый в мире музей науки и техники — Консерватория искусств и ремесел — был создан в 1799 г. в помещении секуляризованного парижского монастыря Сен-Мартин де Шамп. Его основу составили коллекции машин и моделей, собранные великим инженером и изобретателем Жаком де Вокаисоном и Королевской Академией наук. Однако широкое и повсеместное создание музеев науки и техники началось со второй половины XIX в., когда промышленный переворот охватил весь европейский регион и США. Развивающаяся крупная промышленность нуждалась в квалифицированных кадрах, испытывала потребность в учебных заведениях, лабораториях, опытных мастерских, музеях как центрах распространения знаний о передовой технике ,и технологии. В целях стимулирования промышленной и торговой деятельности стали регулярно организовываться национальные и всемирные выставки, демонстрирующие научные открытия, достижения инженерной и конструкторской мысли. Впоследствии их экспонаты нередко служили основой для создания музеев.

В 1851 г. в лондонском Гайд-парке английские предприниматели организовали, при активной поддержке принца Альберта, супруга королевы Виктории и президента Королевского общества искусств, первую Всемирную промышленную выставку. Все в ней блистало новизной и своеобразием. По эскизам садовника Джозефа Пакстона, прославившегося в качестве создателя необычной оранжереи для выращивания лилий, был построен главный павильон, названный Хрустальным дворцом. Эта устремленная ввысь модульная конструкция была сооружена всего за четыре месяца благодаря применению принципа сбора на строительной площадке готовых стандартных деталей — железных рам со стеклянным заполнением. Здание охватывало территорию в 18 акров (564 х 125 м), а его длина в 1851 фут символизировала год проведения выставки. ,&'*. В центре Хрустального дворца в день открытия выставки бил струйками ароматической воды хрустальный фонтан — сложное сооружение из стекла, украшенное готическими арками и пирамидами. 21/

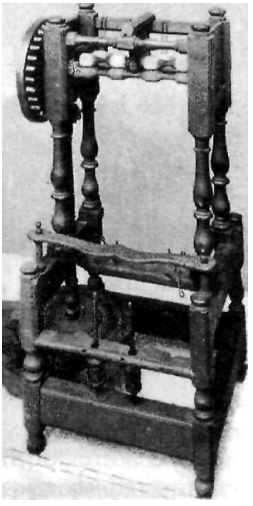


Хрустальный дворец. Лондон, 1851 г. Инженер Дж. Пакстон

В выставочных стендах, витринах и павильонах, напоминавших богато оформленные прилавки, причудливые шкафы и интерьеры дворцов, демонстрировалось 17 тыс. экспонатов. В изобилии были представлены машины, станки, инструменты, оборудование, изделия художественных ремесел, мебель, вазы, гобелены и другие предметы роскоши. Вокруг дворца разместились рестораны и танцевальные залы, для посетителей организовывались концерты, регаты, поднятия на воздушном шаре. Выставка имела ошеломляющий успех, за 120 дней она приняла более 6 млн посетителей, а доход составил 186 тыс. фунтов стерлингов.

Вполне естественным стало решение превратить выставку в постоянно действующее учреждение. Для этого королевская парламентская комиссия вложила полученную прибыль в приобретение недвижимости в Южном Кенсингтоне, где и началось строительство специального музейного комплекса, в котором со временем разместилась группа самостоятельных учреждений. В 1857 г. здесь открылся Южно-Кенсингтонский музей науки и искусства, собрание которого включало в себя причудливую смесь художественных и промышленных коллекций. Позже

от него отпочковалось учреждение, получившее впоследствии название Музей науки. Его фонды, пополнившись коллекциями из Музея патентов, созданного в Южном Кенсингтоне в 1860—70-е гг., стали хранилищем для таких сокровищ истории техники, как модели и чертежи первых двигателей Ньюкомена и Уатта, локомотив Дж. Стефенсона, первая прядильная машина Ричарда Аркрайта, первый токарно-винторезный станок Модели и другие достижения инженерной мысли эпохи промышленной революции.



Музей науки в Лондоне. Первая прядильная машина Ричарда Аркрайта

Примером создания музеев науки и техники на базе национальных промышленных выставок может служить история появления в Москве Музея прикладных знаний (ныне — Государственный Политехнический музей). Инициатором его основания выступило в 1870 г. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, которое активно поддержали московские промышленники и биржевики. Для строительства музейного здания городская Дума безвозмездно выделила участок на Лубянской площади. В основу музея легли материалы Политехнической выставки 1872 г., где многочисленным посетителям демонстрировалось свыше 10 тыс. российских и 2 тыс. зарубежных экспонатов. После закрытия выставки материалы, предназначенные для создания музея, временно разместились в одном из арендованных на Пречистенке домов. Вскоре началось затянувшееся на три десятилетия строительство постоянного музейного здания по выигравшему конкурс проекту архитектора И.А. Монигетти. Строительство первой очереди на площади у Ильинских ворот закончилось в 1877 г.,

Политехнический музей в Москве. 1875—1907 гг. ¦-"#^ *J!
Архитекторы ИЛ. Монигетти, НА. Шохин и др. ^ -'• Wit

и музей стал быстро превращаться в один из ведущих образовательных центров России.

Один из выдающихся музеев науки был основан в Мюнхене в 1903 г. инженером Оскаром фон Миллером и получил название Немецкий музей. Он задумывался как учреждение, не только хранящее материалы о выдающихся достижениях естественных наук и техники, но и показывающее влияние научно-технического прогресса на жизнь общества. Первое время музей размещался в части старого здания Баварского национального музея, расширяя фондовые и экспозиционные площади за счет заброшенного помещения военных казарм. Но в 1911 г. город выделил для него остров на реке Изар, который прежде использовался как угольный склад. В качестве ведущих спонсоров строительства музея, обошедшегося в 14 млн марок, выступили городская казна, правительство Баварии и центральное правительство, а также немецкие промышленники. К 1913 г. строительство здания в основном завершилось, но переезд в него задержала начавшаяся война, и новые просторные экспозиционные залы открылись для посетителей только 6 мая 1925 г., в день семидесятилетия Оскара фон Миллера. *ли>л»г -ш

Научные принципы комплектования и экспонирования музейных соОраний

В 1904 г. на первой странице своей книги «Музеи, их история и их использование» английский ученый Дэвид Марри так определил предмет своего исследования: «Музей, согласно современным представлениям, — это собрание памятников древности или других предметов, представляющих интерес для исследователей и ученых, систематизированное и экспонируемое в соответствии с научными методами». Такое представление о социальной значимости музея превалировало на протяжении всего XIX столетия.

Восприятие музея прежде всего как храма науки стало определять и принципы комплектования музейного собрания, и методы его экспонирования. В качестве одного из основополагающих критериев ценности естественно-научных коллекций выступала уже не редкостность образцов, а видовая полнота. Принцип полноты и систематичности приобретал первостепенную важность и относительно собраний художественных музеев. Многие из них формировались на протяжении предшествующих столетий как дворцовые собрания монархов, состав которых определили вкусы владельцев, переменчивая европейская мода и, разумеется, случай. Но в XIX в. музеи постепенно перешли к систематизации материала и заполнению лакун в своих коллекциях, стремясь с исчерпывающей полнотой дать представление о многовековом развитии искусства, его отдельных видах, жанрах и творцах.

Например, до 1868 г. в собрании музея Прадо почти отсутствовали работы испанских художников эпохи Возрождения за исключением полотен Коэльо, Пантохи де ла Крус и Веласкеса, лучшие произведения которого были написаны для испанских монархов и поступили в музей из королевских коллекций. Филиппа IV, считавшегося выдающимся коллекционером своего времени, не привлекали даже такие отечественные мастера как Рибера, Сурбаран, Мурильо. До вышеназванной даты в Прадо было также мало картин голландских и английских художников, поскольку отношения Испании с Голландией и Англией долго носили враждебный характер. Только после 1868 г., когда Прадо превратился из королевского музея

Национальная галерея в Лондоне. 1830-е гг. Архитектор У. Уилкинс

в музей города Мадрида, его собрание стало комплектоваться на основе иных принципов, и имеющиеся в нем пробелы начали целенаправленно заполняться.

Великолепным примером планомерного формирования собрания на протяжении XIX в. может служить история Лондонской национальной галереи. Ее первая экспозиция, открывшаяся 10 мая 1824 г. в особняке на Пэлл-Мэлл, состояла всего из 38 полотен, купленных правительством у наследников банкира Ангерстейна. В их числе были пять первоклассных пейзажей Клода Лоррена, «Венера и Адонис» Тициана, «Похищение сабинянок» Рубенса, а также полотна кисти национальных художников — Хогарта, Рейнолдса, Уилки. Затем последовали долгие десятилетия упорного труда по непрерывному пополнению музейного собрания и приданию ему высочайшего качественного уровня. Не только дары, пожертвования, сбор общественных средств по подписке, но и внушительные правительственные субсидии для проведения крупномасштабных закупок позволили галерее уже к началу первой мировой войны стать обладательницей свыше полутора тысяч картин, значительная часть которых является признанными шедеврами. Комплектование фондов галереи осуществлялось целенаправленно, заранее намечалось приобретение полотен тех художников, творчество которых или не было представлено в музейных коллекциях, или освещалось ими с недостаточной степенью пол-

ноты. В результате такого подхода Лондонская национальная галерея превратилась в одно из лучших мировых собраний западноевропейской живописи, которое почти не имеет пробелов и дает достаточно полное представление об историческом пути, пройденном различными национальными школами.

Появление специализированных музеев повлекло за собой и новые подходы к экспонированию их собраний. В музейной практике конца XVIII — первой половины XIX в. получили распространение экспозиции, названные систематическими, поскольку материал в них выставлялся в соответствии с классификационной системой, принятой в профильной музею научной дисциплине. Основную структурную единицу такой экспозиции составляет системный, или типологический, ряд, состоящий из однородных классифицированных предметов. Это могут быть образцы мира природы, отличающиеся друг от друга формой, окраской, составом, свойствами, условиями нахождения и иными качественными характеристиками. Это могут быть и предметы, созданные человеком, но появившиеся в разное время или в разных условиях. Опираясь на концепции, соответствовавшие научному уровню эпохи, систематические экспозиции позволяли выявлять «родственные» связи между предметами и эволюционные процессы в природе и человеческой деятельности.

Систематические экспозиции получили широкое распространение в тех музеях, которые имели возможность использовать четкие классификационные схемы. Это были прежде всего естественно-научные музеи, музеи науки и техники, а также археологические и этнографические музеи. В археологических экспозициях, например, в основу систематизации был положен материал, из которого изготавливались орудия труда и оружие. Соответственно выделялись разделы «каменного», «бронзового» и «железного» веков, внутри которых материал группировался в типологические ряды, выявляющие эволюцию форм предметов одного назначения: стрел, топоров, гарпунов, наконечников, скребков и т. п.

Материал в этнографических экспозициях систематизировался в основном по географическому прин-

ципу — по частям света и государствам или племенам. Внутри крупных разделов предметы объединялись по так называемым «группам культурных явлений»: жилища, орудия труда, утварь, одежда. Типологические ряды создавались по видам бытовых предметов, что позволяло показать, например, эволюцию их форм или орнамента.

Систематический метод экспонирования стал использоваться и в художественных музеях. В музеях декоративно-прикладного искусства материал распределялся по отраслям материальной культуры, то есть осуществлялся коллекционный показ изделий из дерева, керамики, тканей. Систематический метод экспонирования нашел применение и в музеях изобразительного искусства. Это экспозиционное решение получило условное название «академический ряд», поскольку в основу классификации здесь была положена академическая история искусства, завоевавшая в ту эпоху широкое признание. Построенные по этому принципу экспозиции появились еще в конце XVIII в. и получили в Италии название galleria progressiva (букв, «прогрессивная картинная галерея»). В основе этого словосочетания лежала идея поступательного, то есть «прогрессивного» развития искусства, в ходе которого происходит переход на качественно более высокую ступень.

В условиях последовательно развертывающегося «академического ряда» эстетическая ценность произведения отходила на второй план, и оно воспринималось прежде всего как исторический источник, выступающий свидетельством определенных тенденций и направлений в развитии художественного творчества. Поэтому в хронологическом экспозиционном ряду ему отводилось единственно возможное место. Именно история искусства стала определять выбор произведений для экспонирования, а критерием отбора становилась не эстетическая безупречность картины или скульптуры, а их способность наиболее точно и полно отразить ход развития искусства. Когда в 1820-е гг. в Берлине стал создаваться Старый музей, то для него в королевских дворцах отбирались лишь те вещи, которые были необходимы для «научно организованного музея».

В условиях «академического ряда» единая и последовательная история искусства могла излагаться экспо-

натами только при такой же единой и последовательной линии их развески или расстановки, Это, в свою очередь, требовало создания жесткого маршрута, организовать который позволяло лишь анфиладное расположение экспозиционных залов. Архитектура дворцов, в которых чаще всего и располагались художественные музеи, давала такую возможность, но в иных условиях у создателей экспозиции возникали проблемы. Их решение порой носило достаточно курьезный характер. В 1844 г. в берлинском Цейхгаузе была создана художественная экспозиция, устроители которой стремились к тому, чтобы публика осматривала произведения искусства в определенной последовательности, ничего не пропуская. Однако архитектура здания не позволяла направлять посетителей по заданному маршруту с помощью одних только указателей и пояснительных надписей. Поэтому музейную публику вели в нужном направлении с помощью команд, выкрикиваемых на прусский военный манер.

Во второй половине XIX в. экспозиции «академического ряда», построенные по историко-систематическому, а затем и историко-монографическому принципу, стали превалировать в художественных музеях. Но они имели два существенных недостатка. В отличие от техники в искусстве не происходит прогрессивного и поступательного развития, и каждый последующий стиль, направление или мастер не хуже и не лучше своих предшественников. В искусстве происходит **лишь** переосмысление изобразительного языка под воздействием новых эстетических концепций. Поэтому экспозиции, которые строились исходя из принципа исторического прогресса искусства, в действительности распадались на отдельные комплексы, слабо связанные и взаимно не обусловленные. Музейный посетитель, неискушенный в вопросах искусствознания, не мог отличить в этом нескончаемом ряду картин и скульптуры выдающиеся творения от работ среднего уровня, имеющих скорее историко-документальную ценность, нежели эстетическую.

Свои впечатления от посещения художественных музеев очень метко и образно описал в 1930-е гг. французский поэт, писатель и художественный критик Поль Валери: «Я не слишком люблю музеи. Многие из ***Liu***

них прекрасны, но нет среди них очаровывающих. Идеи классификации, сохранности и общественной пользы, точные и ясные, плохо вяжутся с очарованием. <...> Я вхожу в какой-нибудь зал скульптуры, где царствует холодное смятение. Чей-то ослепительный бюст виден сквозь ноги некоего бронзового атлета. Спокойствие и неистовства, жеманство, улыбки, ракурсы, неустойчивейшие равновесия слагают во мне нестерпимое впечатление. Я пребываю в гуще оцепенелых существ, из коих каждое требует, пусть безуспешно, небытия всех остальных. Умолчу о хаосе всех этих величин, лишенных общего мерила, о необъяснимой смеси карликов и гигантов, наконец — о той схематичности развития, какую предлагает нам подобное сборище творений. <...>

С душой, готовой ко всем мучительствам, следую дальше, к живописи. Передо мной развертывается странный, организованный беспорядок. Меня охватывает священный ужас. <...> Скоро я перестаю уже осознавать, что привело меня сюда, в эти навощенные пустынности, на которых лежит печать храма и салона, кладбища и школы... Пришел ли я поучаться, или искать радости глаза, или же выполнить долг и удовлетворить требование приличий? <...>

Только цивилизация, лишенная чувства наслаждения и чувства разумности, могла воздвигнуть этот дом бессмыслицы. <...> Ухо не могло бы слушать десять оркестров сразу. Ум не в состоянии ни воспринимать, ни вести разом несколько операций, — равно как нет единовременности для нескольких мыслей. Между тем глаз, <...> в единое мгновение своего созерцания вынужден сразу вместить *портрет* и *марину, кухню* и *апофеоз,* явления самых различных состояний и измерений; и того пуще, — он должен воспринять одним и тем же взглядом гармонию и живописные приемы, лишенные соответствия. <...>

Я думаю о том, что ни Египет, ни Китай, ни Эллада — у коих были мудрость и утонченность — не знали этой системы сочетания произведений, пожирающих друг друга. Они не соединяли несовместимые единицы наслаждения применительно к их инвентарным номерам и соответственно отвлеченным принципам. <...>

Продукция бесчисленных часов, потраченных столькими мастерами на рисование и живопись, обрушивается в несколько мгновений на ваши чувства и разум, но и эти часы в свой черед несут груз годов, отданных поискам, опытам, усидчивости, гению!.. Неизбежно должны мы пасть под их бременем. Что же делать? *Мы становимся поверхностными.*

Или же делаемся эрудитами. Но в делах искусства эрудиция есть род немощи: она освещает отнюдь не самое тонкое и углубляет вовсе не наиболее существенное. Она подменяет ощущение гипотезами и встречу с шедевром — бесчисленностью воспоминаний. Она добавляет к музею неограниченную библиотеку. — Венера, ставшая документом»[1].

Музеи слепков

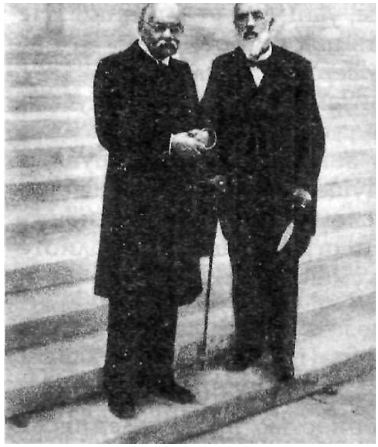
Превалирование историко-документальной ценности экспозиции над ценностью произведения искусства как такового, а также стремление показать с максимальной полнотой без лакун всю картину развития искусства привели к тому, что равноправным дополнением к подлинникам, во всяком случае к скульптуре, стали считаться слепки. Ведь приобретение оригиналов было возможно далеко не всегда и со временем становилось все более проблематичным.

Слепок — это точное воспроизведение предмета, полученное путем снятия формы с оригинала и заливки в нее гипса или заполнения другим пластическим материалом. Слепки с выдающихся произведений античных мастеров начали проникать в художественную экспозицию с эпохи Возрождения, а в дальнейшем коллекции слепков стали необходимой принадлежностью учебных кабинетов университетов и художественных школ, служа наглядным пособием для подготовки мастеров и знатоков изобразительного искусства.

Первый музей слепков был основан в 1827 г. в Бонне, позднее аналогичные музеи появились в Риме, Праге, Мадриде, Мюнхене. В 1879 г. выдающийся французский архитектор, историк и реставратор Э. Виолле-ле-Дюк основал в Париже Музей француз-

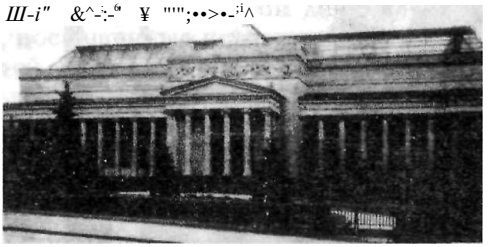
[1] *Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 205-208.

ских памятников, где экспонировались слепки с основных типов монументальной скульптуры минувших эпох, порталы романских и готических соборов, причем многие оригиналы экспонируемых копий разбросаны в труднодоступных районах Франции.



Я.Я Цветаев и Ю.С. Нечаев-Мальцев у входа в Музей изящных искусств

На протяжении XIX в. в художественных кругах и в печати неоднократно обсуждались проекты создания в Москве учебного и публичного музея, экспонаты которого в виде слепков, макетов и живописных копий позволяли бы получить наглядное и полное представление о развитии искусства с древности и до Нового времени. Однако реальные контуры эта идея стала обретать лишь в конце столетия, когда инициативу взял в свои руки профессор Московского университета, историк искусства И. В. Цветаев (1847 — 1913). С трибуны I съезда русских художников и любителей художеств (1894) он изложил свои мысли о будущем музее и обратился за поддержкой к московской и российской общественности. Ему удалось убедить Московскую городскую Думу безвозмездно передать под строительство музея земельный участок в центре Москвы, территорию бывшего Колымажного двора. В начале 1898 г. было утверждено Положение о Комитете для устройства Музея изящных искусств при Московском университете. Его председателем стал московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович, а в состав учредителей вошли около сорока человек, в том числе С. И. Мамонтов, С. И. Морозов, Д. А. Хомяков, Ф. О. Шехтель.



Музей изящных *искусств в Аіосіте. Общий вид. 1912 г. Архитектор Р.И. Клейн*

Музей создавался главным образом на деньги общественности. Его стоимость вместе с приобретенными коллекциями на момент открытия составляла примерно три миллиона рублей, из них около двух миллионов вложил меценат и вице-президент Общества поощрения художников, владелец стекольных заводов в г. Гусь-Хрустальном Ю.С. Нечаев-Мальцев; казна же выделила 200 тыс. рублей.

17 августа 1898 г. на Волхонке состоялась торжественная церемония закладки музейного здания, и строительные работы по победившему на конкурсе проекту архитектора Р.И. Клейна продолжались почти четырнадцать лет. Одновременно велась огромная работа по комплектованию музейного собрания. Его основу составили экспонаты Кабинета изящных искусств и редкостей Московского университета. Но от первоначального замысла создать музей античного искусства вскоре отказались, решив тематически расширить создающийся музей. Консультируясь с крупнейшими российскими и зарубежными учеными, учитывая опыт аналогичных европейских учреждений, И.В. Цветаев заказывал в зарубежных мастерских гипсовые слепки по формам, снятым непосредственно с оригиналов, часть из которых копировались впервые.

31 мая 1912 г. состоялось торжественное открытие Музея изящных искусств имени императора Александра III при Московском университете. В его двадцати двух залах находилось более тысячи слепков, копии настенной живописи, мозаики, дающие представление о развитии искусства с древнейших времен до эпохи Возрождения. В музее экспонировались и оригиналы: переданная на временное хранение египтологом В.С. Голенищевым коллекция более 6 тыс. древневосточных памятников, а также подаренные музею небольшие собрания антич-

Музей изящных искусств. Анфилада греческих залов. (Не сохранилась)

ных ваз, монет и итальянской живописи XIII —XV вв.

Реализация идеи создания научной экспозиции, трактующей произведения искусства прежде всего как исторический источник и продукт определенного этапа в развитии художественной культуры, имела своим логическим продолжением стремление представить экспонаты в точно воспроизведенных, стилизованных интерьерах. Поэтому многочисленные залы музея были отделаны в стилях греческом, римском и эпохи Возрождения. Главный фасад музея украсила ионическая колоннада, ордер которой повторяет ордер знаменитого греческого храма Эрехтейона, а за колоннадами всех трех портиков помещена копия фриза Парфенона.

В XIX в. наука прочно вошла в сферу музейной деятельности, повлияв не только на организационную структуру музеев, но и на принципы комплектования музейного собрания, его изучение и экспонирование. Процесс дифференциации научного знания способствовал появлению профильных музеев, некоторые из которых отпочковались от универсальных собраний, другие же изначально создавались как специализированные учреждения. К концу XIX столетия сложились основные профильные группы музеев, а сам процесс музейной специализации приобрел поступательный характер. »„ -<? -j--.- . . /:..;: • ,,«, *;• * - • • ., -,™^ •

Глава 8. Развитие европейских музеев в XIX - начале XX

Наука стала предметом музейной деятельности: появились музеи, посвященные истории науки или ее отдельных отраслей, взаимосвязям науки с техникой, природой, человеком. Связь музея и науки отчетливо проявилась и в новых экспозициях, строившихся в соответствии с классификационными системами, принятыми в профильных музеям научных дисциплинах. Как храм науки стал восприниматься даже художественный музей, и произведение искусства понималось прежде всего как исторический источник.

Во взаимоотношениях музеев и науки присутствовала и другая составляющая. Не только наука вошла в музеи, но и музеи включились в сферу научной деятельности. Они собирали и хранили источники знаний о природе и человеке, занимались их первичной обработкой и систематизацией, обобщали полученные данные и превращали их в систему научных фактов, соотнося с уже имеющимися научными знаниями и представлениями. Тем самым музеи наряду с академиями, институтами, лабораториями и научными обществами становились одной из важных форм организации науки.

Музеи и просвещение

Общедоступные экспозиции, экскурсии, лекции

Первым европейским музеям, открывшим свои двери для широкой публики, были присущи черты элитарности, что проявлялось в характере экспозиций, рассчитанных на посетителей с солидным багажом знаний — ученых, интеллектуалов, знатоков. Основная же масса людей, впервые переступивших порог прежде закрытого для них мира, самостоятельно, как правило, не воспринимала информационный и эмоциональный потенциал, содержащийся в экспонируемых предметах. Поэтому создание общедоступных экспозиций стало краеугольным камнем в деятельности публичных музеев. Первые попытки в этой области начали предприниматься в конце XVIII в. Однако кардинально проблема становления просветительной функции музея стала решаться лишь во второй половине XIX столетия.

В некоторых специализированных музеях акцент на просветительную функцию изначально присутствовал в концепции музея. Таковыми были, например, музеи науки и техники, сельскохозяйственные музеи, музеи художественных ремесел и промыслов. Задачи парижской Консерватории искусств и ремесел состояли прежде всего в том, чтобы наглядно разъяснять посетителям устройство и использование инструментов, приборов, машин и тем самым способствовать развитию ремесел и передовых технологий. Музей науки в Лондоне помещал на табличках при экспонатах не только исторические сведения, но и подробное описание конструкции механизмов, а также принцип их действия. Более того, благодаря действующим моделям посетители могли воочию увидеть, как работает машина и протекает тот или иной технологический процесс. Совершенно новые принципы показа, направленные на активизацию роли посетителей, применялись в мюнхенском Немецком музее. Здесь поняли, что демонстрация «инертных» машин недостаточна, чтобы привлечь и заинтересовать широкую публику, и использовали экспонаты, которые можно было приводить в действие, поворачивая шестерни или нажимая на кнопки. В дальнейшем это новшество получило поддержку и широкое распространение во всех музеях мира.

В ряде музеев в дополнение к систематическим экспозициям, рассчитанным прежде всего на специалистов, стали создаваться и так называемые «образовательные» экспозиции. Например, в этнографических музеях это были бытовые комплексы-интерьеры, показывающие домашнюю обстановку, трудовой процесс, религиозные и праздничные ритуалы. Тем самым они отвечали на неизменно интересующий широкую публику вопрос «как люди жили?». В петербургском Музее антропологии и этнографии нередко применялся так называемый «функциональный метод показа», в соответствии с которым экспозиция строилась таким образом, чтобы прояснить назначение тех или иных предметов, а также способы их изготовления. Рядом с долбленой посудой помещались инструменты, используемые для ее долбления; манекен шамана в момент камлания облачался в полный костюм с бубном

и колотушкой. Иногда для пояснения вводился иллюстративный материал — модели жилищ, сельскохозяйственных орудий и средств сообщения, бытующих у различных народов; создавались и сюжетные композиции.

К концу XIX столетия возможность осмотра музеев широкой аудиторией существенно расширилась, поскольку многие из них стали открываться не только по будням, но и в воскресные дни. За некоторыми исключениями часы их работы совпадали со световым днем, входная плата, если она взималась, была столь низкой, что ее могли уплатить даже люди с небольшими доходами. Посещаемость музеев росла год от года. Например, если в 1873 г. Политехнический музей в Москве посетило 12552 человека, то в 1883 г. — 112 328 человек, а в 1903 г. — 131 440 человек. В Музее антропологии и этнографии в Петербурге в 1872 г. побывало свыше 41 тыс. человек, а за одиннадцать месяцев следующего года — более 61 тыс. человек. В Эрмитаже с 1898 г. до 1903 г. посещаемость за год возросла от 82 тыс. до 136 тыс. человек.

Постепенно нормой становился экскурсионный показ музейных коллекций, развивалась и лекционная работа. Среди российских музеев особой активностью в области популяризации собрания отличался Политехнический музей в Москве, в котором выдающиеся деятели науки читали различные циклы лекций по естествознанию, физико-математическим и прикладным наукам. Занятия сопровождались не только показом музейных коллекций и диапозитивов, но и проведением опытов. Наибольший наплыв посетителей приходился на воскресные и праздничные дни, в связи с чем в музее сложилась традиция чтения в эти дни популярных лекций-демонстраций. Для этого в специальные аудитории переносились предметы из музейных залов, приборы и наглядные пособия.

Музей и образование

XIX век стал временем активного развития музеев, ориентированных на решение прежде всего образовательных задач. Среди них первыми по времени возникновения были музеи при высших учебных заве-

дениях. В западноевропейских странах они стали появляться в последней трети XVII в., в России — во второй половине XVIII в., но только в XIX столетии их создание и развитие приобрело поступательный характер. В России, согласно данным М.И. Бурлыкиной, к 1917 г. насчитывалось около 150 университетских музеев. Наряду с важнейшей для них исследовательской функцией музеи высших учебных заведений призваны были выполнять не менее значимую задачу — обеспечивать наглядность в образовательном процессе. Если первоначально их собрания носили универсальный характер, то по мере дифференциации науки они становились специализированными.

В последней трети XIX в. началось реформирование школьного образования. Новые педагогические концепции предлагали уйти от формального, сухого и схоластического преподавания, убивающего творческое начало в человеке, и перейти к предметности и наглядности в образовательном процессе. Это способствовало появлению нового направления в деятельности традиционных музеев и учреждению музеев нового типа, ориентированных на решение проблем в сфере педагогики.

В ряде музеев стали создаваться службы взаимодействия с учителями средних школ для совместной работы по образованию учащихся. В 1880-е гг. такая служба появилась в лондонском Южно-Кенсингтонском музее (ныне — Музей Виктории и Альберта), который изначально создавался с целью распространения искусствоведческих знаний среди всех слоев населения и повышения уровня художественного образования в целом.

Новые организационные формы воспитания учащихся музейными средствами активно разрабатывались в Германии. В немецких музеях появились специальные школьные отделы, в которых разрабатывались система и методика занятий со школьниками и учителями. Особой активностью в этом плане отличалась Гамбургская картинная галерея. Ее директор А. Лихтварк одним из первых сформулировал идею образовательного назначения музея и разработал новую методику преподавания искусства детям, введя понятие «музейный диалог». Занимаясь по его методике, уча-

щиеся на каждом из занятий подробно рассматривали какую-нибудь одну картину, сюжет которой, как правило, был связан с темой детства. Они анализировали сюжет картины, ее композицию, психологию изображенных персонажей, а занятие, в котором участвовали и школьные учителя, строилось в форме диалога, по принципу вопросов и ответов. Такая методика, несомненно, нарушала сложившиеся традиции преподавания искусства, в основе которых лежала установка на передачу жестко формулируемого знания, прежде всего, о стилях в искусстве.

Определенные итоги в области поисков новых форм воспитания учащихся музейными средствами подвела конференция на тему «Музеи как образовательные и воспитательные учреждения», которая проходила в 1903 г. в Мангейме. Роль председателя и главного докладчика на ней была отведена А. Лихтварку, который в своем выступлении подчеркнул, что XIX век добавил к университетам и академиям, появившимся в предшествующие столетия, новое воспитательно-образовательное учреждение — музей. По решению конференции в 1905 г. стал издаваться первый европейский музееведческий журнал «Музеумкунде» («Музейное дело»), на страницах которого стали публиковаться статьи, посвященные проблемам взаимодействия школы и народного образования в Германии.

Аналогичным образом, но несколько позже, чем в западноевропейских странах, стала развиваться образовательная деятельность российских музеев, которые, усваивая зарубежный опыт, формировали и свою собственную музейно-образовательную традицию. Новый, наглядный, метод преподавания горячо отстаивали выдающиеся педагоги К.Д. Ушинский и барон Н.А. Корф, считая, что знакомство с окружающим миром является важнейшим средством развития личности ученика, его творческих способностей. Прямым следствием реформирования школьного образования стало появление в России совершенно нового типа музеев — педагогических музеев.

В 1864 г. в Петербурге по инициативе генерал-адъюнкта и попечителя Московского учебного округа Н. В. Исакова был основан первый и самый крупный в России Педагогический музей военно-

учебных заведений. Основу его собрания составляли наглядные пособия и литература по народному образованию. Экспозиции создавались при участии ученых-специалистов; с музеем активно сотрудничали Н.А. Корф, И.М. Сеченов, П.Е. Лесгафт и другие деятели науки и просвещения.

Музей задумывался как просветительное учреждение не узковедомственной, а широкой просветительной направленности. Поэтому спектр его деятельности не ограничивался распространением прогрессивных методов обучения только среди преподавателей военных учебных заведений путем ознакомления их с коллекциями и новейшими разработками в образовательной сфере. Музей проводил народные чтения и публичные лекции, программы которых носили дифференцированный характер. Лекции организовывались не только для солдат в казармах, но и «для интеллигентных слушателей». В 1895 г. в музее появился Отдел содействия самообразованию, занимавшийся разработкой специальных программ, участие в составлении которых принимали крупнейшие ученые. Музей издавал каталоги наглядных пособий, а с 1876 г. — ежемесячное обозрение периодики, учебных пособий и книг по педагогике.

Одним из важнейших направлений деятельности музея стало производство школьных наглядных пособий, к изготовлению которых привлекались в том числе и заключенные Морской исправительной тюрьмы. Стоимость производимой ими продукции была во много раз ниже аналогичных образцов в системе торговли, поэтому школы и отдельные семьи могли приобретать ее без ущерба для своего бюджета. Музей открывал специальные курсы для преподавателей и офицеров-воспитателей, принимал участие в организации педагогических съездов и выступал инициатором многих других полезных начинаний в деле народного образования.

Деятельность Педагогического музея военно-учебных заведений имела большой общественный резонанс не только в России, но и за рубежом. В 1875 г. он принял участие во Всемирной выставке в Париже, где завоевал 8 из 40 наград, назначенных за учебные пособия. В том же году решение об учреждении музея

по образцу петербургского приняла Франция, а в следующем году — Бельгия. К концу XIX в. 15 педагогических музеев насчитывалось в Англии, 10 — в Австро-Венгрии, 30 — в Германии.

В ходе XIX в. музей постепенно превращался в неотъемлемую часть повседневной жизни человека, а основание новых музеев было характерным явлением культурной жизни столетия. Инициаторами их создания выступали научные общества и университеты, представители общественности и венценосные особы. Если к 1850 г. в Великобритании насчитывалось около 60 музеев, то с 1851 г. до 1914 г. было основано еще 295. В первые два десятилетия XIX в. Германия учредила 15 музеев, а за аналогичный период последующего столетия в стране появилось 179 музеев. Характер геометрической прогрессии приобрело музейное строительство в России: в начале XIX в. здесь насчитывалось не более двух десятков музеев, а к началу первой мировой войны, по данным Г.Л. Малицкого, существовало примерно 180 публичных музеев. В это число не вошли многие десятки учебных и ведомственных музеев, предназначенных для специалистов.

XIX столетие стало завершающим этапом в длительном процессе формирования музея как социокультурного института. Функция просвещения приобрела в музейной деятельности столь же большое значение, как и функции комплектования собрания, его хранения и изучения. Термин «музей» прочно закрепился за учреждением, работающим во благо всего общества, и экспозиционный показ собрания широкой публике, без каких-либо ограничений, стал одним из основополагающих признаков музея.

Глава 7

ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ В СТРАНАХ АМЕРИКИ, АВСТРАЛИИ, АЗИИ **И АФРИКИ**

.иг

-.-»% - v j , .-. • ,. -,, • .....) ^ , • • • til*

Музеи Америки и Австралии

Музейное строительство на Американском континенте

Первые музеи за пределами Европы появились на Американском континенте, который с XVI в. стал объектом европейской колониальной экспансии. Осваивая просторы Нового Света, выходцы из европейских стран оттесняли на окраины или истребляли аборигенное население и воспроизводили на захваченных землях привычный для себя уклад жизни, обычаи и традиции. Со временем американские колонии превратились, по сути дела, в очаги европейской цивилизации с характерными для нее общественными институтами и культурными формами, в числе которых были и музеи.

Самые ранние сведения об американских музеях относятся к колонии Южная Каролина, которая в 1776 г. совместно с другими английскими колониями образовала независимое государство — Соединенные Штаты Америки. Тремя годами ранее Библиотечное общество города Чарлстона обратилось к читателям местной газеты с просьбой присылать ему материалы для создания музея, и 1773 год принято считать точкой отсчета в истории музейного строительства США.

В XIX в. возникли музеи и на территории колоний, впоследствии вошедших в доминион Канада. Первый из них был учрежден в 1822 г. в Новой Шотландии и получил известность благодаря своему богатому зоологическому собранию. Вместе с тем ощутимый размах музейное строительство приобрело в этом регионе лишь

в последней трети XIX в., когда североамериканские британские колонии составляли уже единое целое в рамках доминиона. В этот период получило статус национального музея вспомогательное подразделение геологической службы, созданное еще в 1843 г. Из Монреаля его перевезли в 1880 г. в новую столицу Оттаву; в том же году была учреждена и Канадская национальная галерея, а начало XX в. ознаменовалось основанием в Торонто Художественной галереи (1900) и Королевского музея Онтарио (1912).

В Южной Америке первый музей, впоследствии получивший статус национального, был создан в 1815 г. в Рио-де-Жанейро. Его основу составила коллекция живописи, подаренная португальским королем. В 1823 г., после завоевания Аргентиной независимости от испанских колониальных властей, в Буэнос-Айресе был учрежден национальный музей, ставший центром развития биологических и геологических наук.

Следует иметь в виду, что в силу исторических, социальных и экономических факторов многие заимствованные идеи и культурные формы, в том числе и музеи, обретали на американской почве иной опыт развития. Это в полной мере относится к музеям Соединенных Штатов Америки.

Музеи США: общее и особенное

В то время как европейские музеи постепенно вырастали из закрытых собраний монархов и частных лиц, в США сначала появились общедоступные музеи, созданные усилиями научных и литературных обществ, учебных заведений, одиночек-энтузиастов, и лишь потом стали формироваться закрытые собрания. Многие из них в дальнейшем трансформировались в общественные институты или были завещаны существующим музеям. Тем самым стала воспроизводиться та последовательность событий, которая была характерна для Европы на заре возникновения публичных музеев.

Как уже говорилось, первый американский музей был основан в Чарлстоне в 1773 г. местным Библиотечным обществом, которое собирало и предоставляло во временное пользование книги и научные инструменты,

Чарльз Уилсон Пил (слева) с сыновьями Рембрандтом, Рубенсом и Рафаэлем. Деталь картины Ч.У. Пила «Извлечение из земли *первого американского мастодонта».*

поэтому создание музея стало логическим продолжением его деятельности. Благодаря активности жителей штата, откликнувшихся на призыв Общества присылать ему образцы флоры, фауны, почв, минералов, описания рек и родников, в Чарлстопском музее вскоре появились богатые естественно-научные и этнографические коллекции. Но особым интересом у музейной публики пользовались различного рода редкости — «голова новозеландского вождя», «туфли китайской дамы четырех дюймов длиной», египетская мумия, утконос. Собрание было открыто для осмотра ежедневно, входная плата для взрослых составляла 25 центов, для детей — 12 центов, сезонный билет стоил доллар.

В 1770-х гг. два музейных учреждения, аналогичные Чарлстонскому, появились и в Филадельфии, а в 1782 г. в городе открылся для широкой публики Кабинет редкостей, или Американский музей, созданный швейцарцем Пьером Эженом дю Симитьер. Имя этого художника-миниатюриста, возможно, следует поставить первым в списке музейных энтузиастов США, но гораздо более весомый вклад в развитие музейной сферы страны внес другой житель города -- художник Чарльз Уилсон Пил (1741 — 1828).

Основу созданного им Филадельфийского музея составили портреты выдающихся деятелей американской истории и офицеров-сослуживцев, написанные художником в годы Войны за независимость, когда он возглавлял один из отрядов добровольцев. Это собрание никогда не носило закрытого характера, поскольку изначально выставлялось на всеобщее обозрение в доме художника. В 1786 г., разместив среди картин естественно-научные образцы, в частности, кости мамонта, Пил поразился возросшему потоку посетителей

и пришел к мысли о необходимости создания музея, где «удивительные творения природы» будут представлены в соответствии с классификацией К. Линнея.

Покупки, экспедиции, обмен дубликатами с европейскими музеями и коллекционерами, подарки путешественников, моряков, купцов и всех, кто желал видеть свое имя в качестве дарителя на табличке под экспонатом, позволили Пилу составить богатое собрание естественно-научных образцов, этнографических материалов и различного рода редкостей. В книге новых поступлений появились записи о приобретении «деревянной подушки», фрагмента сандалового дерева, ткани и ниток с островов Фиджи, богато орнаментированного кинжала из Восточной Индии. В музее демонстрировались минералы из Франции, каменная соль из Германии, вазы с раскопок в Геркулануме. Среди экспонатов можно было видеть «цыпленка с четырьмя ногами и четырьмя крыльями», «репу весом в 80 фунтов», «кусочек дерева от коронационного кресла из Вестминстерского аббатства».

Уплатив за вход, посетитель получал возможность не только увидеть заокеанские редкости и диковины, но и познакомиться с новаторскими методами показа естественно-научных образцов, разработанными владельцем музея. Пил стремился экспонировать животных и птиц в характерной для них среде обитания, воссоздавая ее с помощью различных вспомогательных материалов. Например, стая диких уток размещалась на искусственном водоеме, воду в котором изображали зеркала; чучела других птиц экспонировались на деревьях или же подвешивались для имитации полета, а для показа рептилий использовалось воспроизведение пещеры.

Одним из первых Пил стал применять и такое техническое новшество, как газовое освещение, позволявшее осматривать музей в вечерние часы. Наряду с каталогом и путеводителем посетителям предлагались нетрадиционные для того времени формы знакомства с музейным собранием — лекции, демонстрационные опыты в области химии и физики. Считая, что музыка — это «гармония звуков», сродни «более глубокой гармонии природы», Пил даже приобрел орган для проведения в музее вечерних концертов. *п^^'Ш Ш*

Музей *Пала в Балтиморе. 1814 г. Современный вид*

Нет ничего удивительного в том, что Филадельфийский музей, или Американский музей Пила, Стал выдающейся достопримечательностью не только города, но и всей восточной части Соединенных Штатов. Первые десятилетия своего существования он уверенно смотрел в будущее и даже смог открыть филиалы в Балтиморе и Нью-Йорке, которые возглавили сыновья Пила. Вместе с тем, будучи частным учреждением, Филадельфийский музей нередко переживал экономические трудности и в конечном итоге обанкротился. Распыление богатейших коллекций началось в 1845 г. и завершилось спустя девять лет.

На первых порах американские музеи очень напоминали европейские кабинеты редкостей; в них было мало произведений искусства, преобладали же образцы природы, что отражало, с одной стороны, характерный для того времени крен в сторону естественно-научных исследований, а с другой стороны, — отсутствие традиций художественного коллекционирования. В обстоятельствах появления художественных музеев американская специфика проступает весьма отчетливо.

В отличие от Европы в США не было блистательных королевских коллекций, на основе которых могла бы возникнуть национальная галерея. Не было и сильного центрального правительства, способного дать импульс ее созданию. Долгое время в стране существовали лишь небольшие художественные галереи, создававшиеся научными и литературными обществами, колледжами, университетами и отдельными энтузиастами. Продолжительность жизни многих из них исчислялась порой лишь несколькими годами, а экс-

понировавшиеся собрания качественным уровнем не отличались. Но в то же время они выполняли важную роль в развитии музейной сферы страны, поскольку закладывали традиции художественного коллекционирования.

Положение стало меняться в последней трети XIX в., когда усилился начавшийся еще в середине столетия экономический рост, постепенно превративший США в страну процветающего капитализма. Одним из надежных и давно апробированных европейцами способов сохранения и преумножения нажитых богатств было их вложение в сферу художественного коллекционирования. Появившись на европейских аукционах и диктуя высокие цены, американские нефтяные, сахарные и спичечные «короли» стали скупать картины старых мастеров, иллюстрированные рукописи, лучшие образцы декоративно-прикладного искусства. Для одних это занятие было средством выгодного вложения капитала, для других — данью моде и возможностью «облагородить» свой социальный статус, третьи питали истинную любовь к искусству. Но независимо от мотивов, которыми руководствовались американские коллекционеры, в стране стали формироваться представительные художественные собрания, а вместе с ними и музеи.

Новую страницу в истории американского музейного строительства открыли 1870-е годы. В это десятилетие страна создала музеи, впоследствии ставшие крупнейшими хранилищами ее культурного богатства — Музей Метрополитен в Нью-Йорке (1870), Музей изящных искусств в Бостоне (1870), Филадельфийский художественный музей (1876), Чикагский институт искусств (1879).

Наибольшую известность среди них приобрел музей Метрополитен. Инициаторами его создания выступили представители творческой интеллигенции и деловых кругов, состоявшие членами весьма влиятельного в Нью-Йорке Клуба союзной лиги. На одном из своих заседаний художественный комитет Клуба избрал правление будущего музея — Совет попечителей, который обратился в законодательное собрание штата с предложением открыть музей под названием «Метрополитен» («Столичный»). Предполагалось, что

Музей *Метрополитен в Нью-Йорке. Главный вход*

его собрание будет включать не только живописные и скульптурные коллекции, но и рисунки, гравюры, медали, фотографии, архитектурные модели, портреты исторических деятелей, образцы прикладного искусства и ремесел.

В апреле 1870 г. власти штата санкционировали создание музея, приняв об этом специальный акт. Владельцем земельного участка и будущего здания объявлялись городские власти, а хозяином коллекций — музей. Но в год своего основания Метрополитен не имел ни помещения, ни коллекций, их еще только предстояло создать. Необходимую на первое время сумму в 250 тыс. долларов Совет попечителей смог собрать по подписке, когда обратился за помощью к нью-йоркским предпринимателям и широкой публике. В 1871 г. музей сделал свою первую и необычайно удачную покупку: приобрел 174 картины европейских мастеров XVII —XVIII вв. из французских и бельгийских собраний, появившихся на европейском рынке из-за потрясений франко-прусской войны.

Для показа появившейся коллекции Метрополитен-музей арендовал помещение танцевальной школы на Пятой авеню, где 17 февраля 1872 г. открылась для публики первая в его истории экспозиция. Одновременно велось строительство постоянного музейного здания, принявшее первых посетителей в марте 1880 г. Их взору

предстали картины старых западноевропейских мастеров и современных американских художников, образцы американской художественной промышленности, а также кипрские древности из коллекции генерала Чеснолы. В двух залах разместились произведения, временно предоставленные Метрополитену нью-йоркскими коллекционерами. Эта особенность впоследствии стала весьма характерной для американских музеев. Экспонирование таких коллекций-вкладов, помещаемых в музей на определенный, чаще всего длительный срок, носит обоюдовыгодный характер. Коллекционеры получают рекламу своему собранию и надежное помещение для его экспонирования, а музеи расширяют экспозиционный показ и увеличивают поток посетителей.

Не получая от государства денежных дотаций, Метрополитен сам изыскивал средства на развитие. Еще на заре своей деятельности он заложил основы своеобразного института финансовой помощи — Общества друзей музея, впоследствии получившего широкое распространение в американских музеях. Членом общества мог стать каждый, кто уплатил взнос (минимальный составлял 10 долларов), в зависимости от величины которого он получал ряд привилегий, в том числе право бесплатного посещения музея, выставок, участия в различных мероприятиях. Широкие возможности дд[я] пополнения собрания открыли щедрые дары и завещания музею крупных денежных сумм, художественных произведений и даже целых коллекций, что со временем стало своего рода традицией в среде богатых американцев. В итоге спустя полвека после своего создания Метрополитен-музей не только стал обладателем крупнейшего в США собрания западноевропейской живописи, но и оказался в одном ряду с выдающимися европейскими художественными галереями, перестав уступать им в отношении полноты и ценности многих своих коллекций.

В обстоятельствах возникновения Метрополитен-музея, юридических особенностях его существования, экспозиционной структуре и формах деятельности, словно в зеркале, отражены национальные культурные традиции и феномен американского музея.

В отличие от европейских, большинство музеев США как бы изолированы от государства, ведь они

возникли и существуют в качестве частных институтов, принадлежащих отдельным лицам или корпорациям. Основанием для их создания стали решения властей штатов или муниципалитетов. Порой в собственности местных органов власти может находиться земля, в редких случаях — даже музейное здание и коллекции, однако контроль над состоянием музейного бюджета и инвестициями, обновлением экспозиций и их сохранностью всегда является прерогативой возглавляющего музей Совета попечителей. Его членами становятся щедрые дарители и вкладчики; как правило, это богатые бизнесмены, которые нередко и сами являются коллекционерами. Их пребывание в Совете продолжается неограниченный срок, благодаря чему не нарушается выполнение долгосрочных финансовых обязательств и перспективных планов музея. Что же касается непосредственно музейной работы, то ею руководит директор, назначаемый Советом попечителей.

В числе немногих исключений из этих правил — музеи, входящие в структуру Смитсоновского института. Основная часть их расходов покрывается за счет федерального бюджета, от большинства музеев страны их отличает и бесплатный допуск посетителей. Институт был создан на средства от посмертного дара английского химика и минералога Дж. Смитсона (1765—1829). Внебрачный сын герцога Нортамберлендского, он в силу обстоятельств рождения не смог унаследовать отцовский титул и занять подобающее ему место в английском обществе. Уязвленное самолюбие побудило Смитсона оговорить в завещании, что в случае смерти прямых наследников все его состояние должно перейти стране, где нет предрассудков и условностей, мешающих успеху и продвижению человека. Завещанные средства предназначались для основания в Вашингтоне учреждения «для расширения и распространения знаний среди людей» под названием Смитсоновского института.

В 1835 г. это условие завещания вступило в силу, и 100 тыс. фунтов стерлингов (примерно полмиллиона американских долларов) поплыли через океан в Соединенные Штаты. Конгресс, пораженный размерами суммы, подаренной человеком, никогда не ступавшим

на американскую землю, много лет вел дебаты о том, как поступить со столь беспрецедентным по щедрости пожертвованием. Высказывались предложения о создании университета, большого естественно-научного музея, экспериментальной сельскохозяйственной станции, астрономической обсерватории, школы для детей-сирот. Наконец, в 1846 г. был учрежден Смитсоновский институт во главе с Советом попечителей, в который вошли вице-президент, сенаторы, конгрессмены и частные лица.

Впоследствии к средствам Смитсона добавились фонды других завещателей, и Смитсоновский институт превратился в один из крупнейших научно-исследовательских и культурных центров США. Он объединяет ряд научных учреждений (Смитсоновская астрофизическая лаборатория, Институт этнологических исследований, Национальный зоологический парк и др.), а также большую группу наиболее значительных государственных музеев США: Национальный естественно-научный музей (1846), Национальная коллекция изящных искусств (1846), Национальный музей истории и техники (1904), Галерея Фрира (1904) и другие специализированные музеи.

В 1937 г. специальным решением Конгресса в составе Смитсоновского института была учреждена Национальная галерея искусства, открывшаяся для публики в марте 1941 г. Ее основу составила коллекция живописных шедевров, собранная банкиром и министром финансов Э. Меллоном, который передал институту и значительные средства на строительство просторного здания для экспонирования собрания. Его богатый дар пополнили не менее щедрые пожертвования частных коллекционеров С. Кресса, Д. Уайденера и Ч. Дейла, сделавшие Национальную галерею искусств одним из выдающихся художественных собраний США.

Опора американских музеев на предпринимателей, меценатов и вкладчиков сложилась исторически. Зародившись и существуя во многом благодаря частной финансовой поддержке, они, естественно, отражают вкусы и взгляды своих покровителей. Но при этом они всегда стремились не допустить, чтобы в обществе о них сложилось представление как о замкну-

тых и элитарных учреждениях, существующих в интересах небольшой группы людей. С самого начала своей деятельности они в гораздо большей степени, чем европейские музеи, были обращены к массовой аудитории. Просветительные и образовательные цели многих музеев концептуально закреплены в их уставах. В акте об учреждении Метрополитен-музея, в частности, подчеркивалось, что «корпорация художественного музея Метрополитен учреждается с целью создания художественного музея и библиотеки, поощрения изучения изящных искусств и использования их в промышленности и в быту, для развития общих знаний в смежных областях обучения и организации досуга широких масс»[1].

Экскурсии, лекции, концерты и другие формы культурно-образовательной деятельности превратили музеи в своеобразные университеты для широкой публики, место творческого досуга и отдыха. И если в европейской традиции музей предстает как храм науки, искусства и просвещения, то североамериканская концепция рассматривает его прежде всего как место обучения, отдыха и развлечения.

Музеи Австралии

В XIX в. началась эпоха музейного строительства и на другом континенте, ставшем объектом британской колониальной экспансии — Австралии. В 1788 г. здесь было основано первое английское поселение, позже превратившееся в город Сидней, а в ближайшие десятилетия возникли английские колонии, в 1901 г. вошедшие на правах штатов в доминион Австралийский Союз.

Как это имело место и в Северной Америке, колонисты-поселенцы, оттесняя или истребляя местное население, воссоздавали на австралийских землях те же структуры, что существовали в далекой метрополии. Постепенно стала складываться система народного образования, возникли библиотеки, научные общества, университеты. В 1827 г. при содействии английского

[1] Цит. по: *Панас К.И.* Художественный музей Метрополитен. М., 1982. С. 11-12.

священника Александра Маклея в Сиднее был учрежден первый и самый крупный в стране музей — Австралийский музей. Его основу составили естественно-научные коллекции, собранные Философским обществом Австралии.

Мысль о необходимости создании в Австралии художественной галереи впервые была высказана в 1856 г. в Мельбурне на торжественном открытии Общества изящных искусств. Идея получила правительственную поддержку, и парламент выделил две тысячи фунтов стерлингов на приобретение в Англии необходимых экспонатов. В 1861 г. в Мельбурне при публичной библиотеке открылся Музей искусств, экспозиция которого на первых порах отличалась скромностью и состояла из картин, слепков, рельефов, медалей и произведений декоративно-прикладного искусства. Но музею было предначертано большое будущее. Переименованный в 1875 г. в Национальную галерею Виктории, он спустя четверть века благодаря дарам и пожертвованиям превратился в одно из богатейших художественных собраний Британского Содружества. К концу столетия появилось и большинство из ныне действующих художественных музеев. Крупнейший из них — Национальная художественная галерея Нового Южного Уэльса — был основан в Сиднее в 1874 г., но в силу ряда причин смог принять первых посетителей только в 1897 г.

На исходе XX в. в Австралии насчитывалось уже свыше тысячи музеев, принимающих ежегодно, по самым скромным подсчетам, более десяти миллионов посетителей. Большинство из них — местные музеи, обладающие богатейшими культурными ценностями. Семь национальных музеев находятся в ведении федерального правительства, и почти все они расположены в столице страны Канберре,

• Африканские музеи

Африканские музеи также появились на свет в результате европейской колониальной экспансии. Первый из них был создан в 1825 г. зоологом Эндрю Смитом в Кейптауне — административном центре Капской колонии, которая в 1910 г. вошла в британский доминион

Южно-Африканский Союз. В остальных регионах колониальной Африки создание музеев началось значительно позже — в начале XX в. В 1901 г. появился музей в Булавайо, в 1902 г. — в Солсбери, в 1909 г. — в Найроби, в 1913 г. — в Лоуренсу-Маркиш (Мапуту). В 1936 г. в столице Сенегала Дакаре был основан Фундаментальный институт Черной Африки (ИФАН), который наряду с прочими учреждениями включил в свою структуру музеи и занялся научными исследованиями во всем регионе Французской Западной Африки.

Одни из этих музеев появились на свет как побочный результат экономического освоения европейцами захваченных земель и эксплуатации природных ресурсов, возникновение других стало следствием стремления европейских исследователей запечатлеть мир «примитивных» культур, прежде чем он окончательно исчезнет, третьи были созданы колониальными властями, желавшими приблизить качество жизни в колонии к «культурным стандартам» метрополии. Все эти учреждения не ставили перед собой целей просвещения африканцев и предназначались для европейского посетителя. Они размещались во дворцах, построенных в колониальном стиле, и резко контрастировали с окружающими постройками аборигенов, а местные жители называли их «домами вождей».

После крушения колониальных империй в конце 1950-х — начале 1970-х гг. музеи наряду с другими структурами и учреждениями перешли в ведение правительств новых независимых государств. Однако большинство населения бывших колоний до сих пор продолжает воспринимать их как чуждые и инородные образования.

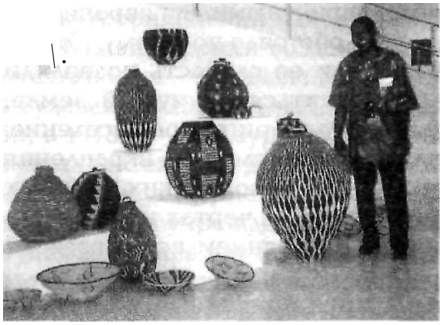
Обстоятельства появления африканских музеев в корне отличались от тех, что были характерны для Северной Америки и Австралии, где колонисты оседали на пустующих или слабозаселенных территориях, оттесняя на окраины или истребляя малочисленных аборигенов. На освоенных землях они в итоге составили большинство населения и впоследствии построили государства по европейскому образцу, перенеся на новую почву характерные для метрополии институты и культурные формы, которые естественным образом вошли в формировавшиеся национальные культуры.

В Африке с ее неблагоприятными для европейцев условиями проживания все обстояло по-иному. Отсутствие государственности или ее слабость позволили колонизаторам легко укрепиться на чужой земле, но преобладало по-прежнему аборигенное население, европейцы же составляли малочисленные вкрапления в него. Культура в автономных европейских анклавах воспроизводила в своих основных чертах ту, что была в далекой метрополии, но достоянием всего региона она не стала.

Разумеется, эксплуатируя природные и людские ресурсы, колониализм в определенной степени содействовал не только экономическому, но и культурному развитию африканского континента, ведь промышленные предприятия и инфраструктура нуждались в грамотных и образованных кадрах. Поэтому к европейским языкам и ценностям приобщались местные жители, некоторые проходили курс обучения в западных университетах. Однако европейская культурно-просветительная система затронула лишь меньшинство населения, главным образом его городские слои. Сельская, то есть основная часть Африки мало подверглась европейскому влиянию и продолжала жить в рамках вековых традиций.

Существовала и еще одна причина того, что европейский музей не нашел отклика в душе африканских аборигенов. Музейные материалы, в частности этнографического характера, собирались и экспонировались в соответствии с европейской шкалой ценностей, с европейским видением мира. Многие из предметов были похищены или отняты у исконных владельцев, и музей стал восприниматься многими африканцами как своего рода символ насилия над местной культурой.

Общественность и музейные специалисты пытаются разработать такие мероприятия, реализация которых придаст музеям Африки новый облик и наполнит новым содержанием, чтобы не только образованные слои, но и все остальные африканцы воспринимали их как неотъемлемую часть своей культуры. В процессе реорганизации музея предлагается исходить из местных традиций сохранения семейных и общинных реликвий. Определяющим фактором при решении вопроса о том, что включать в музейное собрание, долж-



Национальный художественный музей в Ботсване. Выставка плетеных изделий

но стать мнение местного населения, а не критерии, использовавшиеся в свое время европейцами. Кроме того, следует подумать об изменении и внешнего облика музеев, чтобы они напоминали традиционные африканские жилища и тем самым стали ближе и роднее местным жителям. Огромное, если не приоритетное значение для африканских музеев должна приобрести просветительная функция, ведь большинство жителей развивающихся стран — люди, которые не получили никакого образования или с трудом умеют читать и писать. Поэтому одна из главных задач музейных специалистов региона — сделать экспозицию как можно более доступной и притягательной для малообразованного посетителя.

Находясь в полной зависимости от государственного финансирования, музеи стали жертвами африканского экономического кризиса и с конца 1980-х гг., за немногими исключениями, перестали развиваться, оказавшись в тупике и застое. Явственно проявилось снижение к ним интереса публики, и на разных уровнях стал даже подниматься вопрос о целесообразности их сохранения. Поэтому европейскому музею на африканской почве еще только предстоит пережить желаемые перемены.

Музеи стран Дзии

Музеи Индии

При иных обстоятельствах появились музеи в странах Азии, где европейцев встретил мир древнейших цивилизаций с высокоразвитой культурой и давними

традициями государственности. Еще в XVI в. голландцы, англичане и французы стали создавать здесь поселения и порты, стремясь приобрести контроль над торговлей и торговыми путями, использовать в своих интересах природные ресурсы региона. Однако овладеть они смогли одной лишь Индией.

В конце XVII в. главенствующие позиции в Индии захватила английская Ост-Индская компания, которая, оттеснив конкурентов, сосредоточила в своих руках не только торговые, но и военные, дипломатические, политические и даже налоговые операции, став своего рода административным инструментом английского колониализма. В 1858 г. английский парламент упразднил ее деятельность, и Индия стала колонией Англии в полном смысле этого слова. Английская королева Виктория была провозглашена императрицей Индии, а управление страной перешло к английскому генерал-губернатору в статусе вице-короля.

Британское владычество привело к ломке традиционных структур индийского общества, сопровождалось усилением налогового гнета, разорением ремесленников и крестьян, горем и страданиями миллионов. Но в то же время многие из болезненно протекавших процессов способствовали развитию страны, включению ее в мировой рынок, знакомству с машинным производством, с основами науки и техники. Англичане строили промышленные предприятия и железные дороги, готовили кадры колониальной администрации из самих индийцев и активно внедряли в индийское общество элементы английской политической культуры и европейского образования.

В Калькутте, Бомбее и Мадрасе появились университеты, созданные по европейскому образцу с преподаванием по английским программам и на английском языке, а многие из зажиточных индийцев отправились получать образование в лучших английских университетах. Печатная продукция в Индии начала издаваться на английском языке, который стал не только языком образованной элиты, но и своеобразным интегрирующим началом, благодаря которому разноязычная страна превратилась в нечто единое и цельное, что, в свою очередь, способствовало росту национального самосознания.

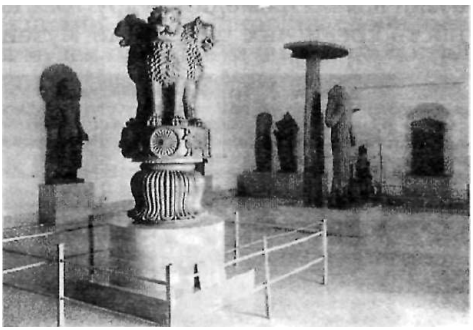
Вместе с проникновением в страну европейского опыта и европейских духовных ценностей началось становление и развитие первых индийских музеев. Никаких планов музейного строительства колониальные власти не разрабатывали, однако музеи в Индии появились благодаря усилиям и энтузиазму именно англичан, представителей той плеяды европейских ученых, что подолгу жили и работали в этой стране, занимаясь изучением ее флоры, фауны, природных ископаемых, климата, культуры.

В 1784 г. английский востоковед Уильям Джонсон основал в Калькутте Азиатское общество Бенгалии — старейшее на Востоке научное учреждение, которое первоначально поставило перед собой цель исследовать природу и культуру всей Азии. Но со временем оно было вынуждено отказаться от реализации столь непосильных планов и ограничилось детальным изучением одной лишь Индии. Создание музея не входило в его первоначальные замыслы, однако обилие материалов по естественной истории и культуре, накапливавшихся в процессе работы, невольно подвело ученых к мысли организовать появившиеся коллекции в виде музея.

Индийский музей Калькутты предположительно был основан в 1796 г., но за дату его создания принят 1814 год, когда датский ботаник Натаниэль Уоллих приступил к исполнению обязанностей музейного хранителя на общественных началах. Калькуттский музей считают первым музеем не только Индии, но и всего азиатского региона. Сначала он существовал на частные средства, однако в 1836 г. финансовые трудности вынудили Азиатское общество обратиться за поддержкой к правительству. Лондон принял решение о выплате ежемесячного жалованья хранителю и обязал индийское правительство выделять необходимые средства на музейные нужды. При этом музейные коллекции продолжали находиться в собственности Азиатского общества вплоть до 1866 г., когда специальным законодательным актом они перешли в ведение опекунского совета, а музей, разместившись в здании, предоставленном индийским правительством в 1875 г., превратился в публичный.

Второй из старейших индийских музеев также появился на свет благодаря энергии и усилиям европей-

ских энтузиастов. Это был музей в Мадрасе, основанный в 1851 г. городским Литературным обществом. На безвозмездной основе его возглавил Эдвард Грин Бельфор, военный хирург и председатель общества.



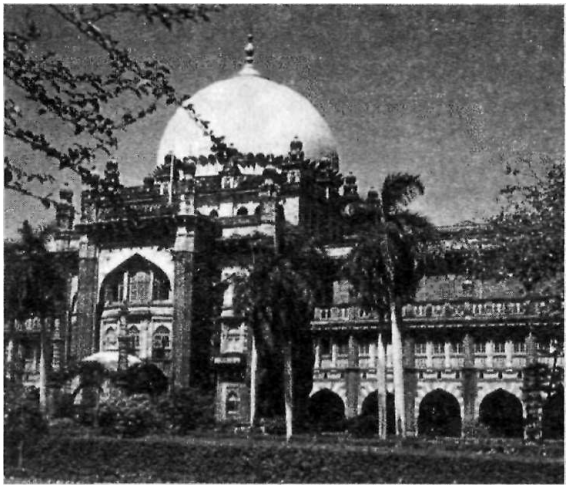
Экспозиция главного зала музея в Сарнате, штат Уттар-Прадеш. В центре — Львиная капитель

Основу Мадрасского музея составила принадлежавшая обществу небольшая коллекция геологических образцов. Но вскоре благодаря энергии Бельфора, привлекшего к формированию музейного собрания своих друзей, военных инженеров и врачей из Индии, Бирмы и Англии, музейные фонды пополнились двадцатью тысячами разнообразных предметов. Появились гербарий и зоологическая коллекция, а вслед за ними начали создаваться коллекции монет и медалей, каменной скульптуры, картин, изделий из бронзы.

Собрания первых индийских музеев отличались универсальным характером: наряду с зоологическими и геологическими образцами в них хранились археологические находки, предметы этнографии и техники. При этом небольшие музеи, созданные в главных городах некоторых территориальных княжеств, наряду с местными материалами экспонировали случайные предметы из различных уголков мира и по сути представляли собой модернизированную версию европейских кабинетов редкостей.

Первые специализированные музеи возникли на местах археологических раскопок для хранения и экспонирования найденных предметов. В 1874 г. был основан Археологический музей в Матхуре, собрание которого включало находки из древних руин города. В начале XX в., во многом благодаря деятельности Джона Маршалла, возглавившего Департамент архео-

логических исследований Индии, такие музеи «in situ» стали появляться один за другим. Наибольшую известность среди них приобрели музеи в Сарнате (1904)



Музей Принца Уэльского в Бомбее

и Агре (1906). Один из самых знаменитых экспонатов музея в Сарнате — Львиная капитель (середина III в. до н. э.)| которая некогда завершала столб, поставленный, по преданию, на том месте, где произнес свою первую проповедь Будда.

Среди художественных музеев, появившихся в тот период, наиболее значительным был Музей Принца Уэльского в Бомбее, учрежденный в 1909 г. и названный в честь наследника английского престола. Поначалу в нем экспонировались лишь коллекции монет и скульптуры, предоставленные ему во временное пользование рядом научных обществ. Но в дальнейшем он составил свои собственные внушительные коллекции живописи, художественных ремесел, оружия, тканей.

К началу XX в, музей превратился в важнейший фактор культурной жизни Индии и стал рассматриваться не только как центр научного исследования, но и как народный университет и просветительная организация. Многие музеи проводили на английском

или национальных языках циклы популярных лекций, при этом их тематика далеко не всегда была связана с музейными коллекциями. Среди широких слоев индийского населения музеи приобрели широкую популярность. Калькуттский музей за период с апреля 1913 г. по март 1914 г. посетило свыше 816 тыс. человек, при этом только 11 тыс. из них были европейцами. Основной же контингент составляли индийцы и выходцы из других азиатских стран.

После обретения Индией независимости в 1947 г. музейная сфера страны стала развиваться еще более активно. В 1949 г. был основан самый большой художественный музей страны — Национальный музей в Дели, по ряду причин открывшийся лишь в 1960 г. Как и в Европе, одним из важнейших источников создания индийских музеев стали княжеские коллекции, принесенные в дар новому республиканскому правительству страны. Некоторые частные собрания, продолжая оставаться собственностью владельцев, тоже превратились в открытые для публики музеи. Таков, например, широко известный за пределами Индии Музей Махараджи в Джайпуре, занимающий несколько зданий в дворцовом комплексе XVIII в.

В целом же молено констатировать, что во второй половине XX в. Индия превратилась в страну с развитой музейной культурой. К середине 1980-х гг. одних только художественных музеев в ней насчитывалось свыше трехсот. Самые крупные музеи страны находятся в ведении центрального правительства или правительства отдельных штатов. Кроме того, в музейную сеть страны входит немало муниципальных, университетских, а также частных музеев.

Музеи Турции

С культурным влиянием западной цивилизации связано и появление музеев в Турции, для которой XIX — первая четверть XX в. стали временем постепенной европеизации, то замедлявшей свои темпы, то получавшей новые импульсы для дальнейшего развития. Острый внутриполитический и экономический кризис, а также давление западных стран, добивавшихся для себя все новых льгот и уступок в эконо-

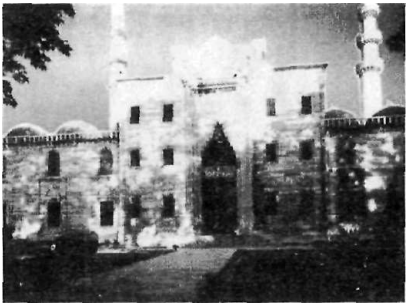
мической сфере, вынудили турецкие власти прибегнуть к радикальным преобразованиям, вошедшим в историю под названием «Танзимат» (1839 — начало 1870-х гг.). Эти реформы способствовали трансформации традиционной структуры турецкого общества и стали значительным шагом на пути европеизации страны. В частности, появилась система светского образования, переданная в ведение специально созданного министерства просвещения. Постепенно в стране стала формироваться новая интеллигенция, представители которой ориентировались уже на европейские знания, культурные традиции и демократические права. \4

Очередной этап европеизации страны наступил после провозглашения Турции республикой осенью 1923 г. Целая серия из проводимых реформ была направлена на секуляризацию государства. Страна избавилась от идеологического диктата ислама, и ярким проявлением этой свободы стало уравнивание в правах женщин, законодательно закрепленный и обязательный для всего населения переход на европейскую форму одежды, европейские календарь и летоисчисление, введение гражданской формы брака с ликвидацией многоженства. Для облегчения учебы в многочисленных школах и высших учебных заведениях, создававшихся по европейским стандартам, арабский алфавит был заменен латинизированным. В контексте европеизации страны развертывалась и история турецких музеев.

Предметы старины, редкости и произведения искусства издавна хранились в резиденции османских султанов — дворцовом комплексе Топкапы-сарай, Но за точку отсчета в музейном строительстве Турции принят 1846 год, когда по распоряжению мушира (маршала) Ахмета Фетхи-паши в церкви Св. Ирины, построенной еще в византийскую эпоху, разместилась коллекция старинного оружия. Несколько позже здесь появились древности и предметы искусства. Все эти коллекции впоследствии составили основу ряда музеев — Военного музея, Стамбульского археологического музея, Музея турецкого и исламского искусства.

В 1869 г. правительство реформатора Али-паши
 издало указ о доставке в Стамбул наиболее ценных

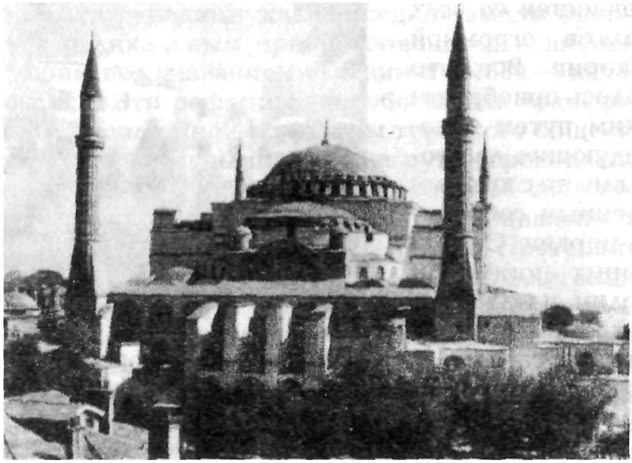
древностей со всех уголков огромной империи. Все, что удалось приобрести таким путем в последующие два года, вместе с художественным собранием церкви Святой Ирины поместили в один из дворцовых павильонов Топкапы-сарая — Чинили Кешк («Фарфоровый павильон»), в котором в 1874 г. открылся первый турецкий публичный музей.



Мечеть Сулеймание. 1549—1557 гг.

Много сил и энергии отдал становлению и развитию музеев Осман Хамди-бей, видный турецкий художник, получивший образование в Париже. В 1881 г. его назначили на должность директора Имперских музеев, которую до него занимали исключительно европейские специалисты. Хамди-бей сразу же приступил к пополнению музейных собраний, и по его инициативе в 1883 г. появилось постановление, запрещавшее вывоз из страны древностей. Одновременно в ряде районов начались археологические раскопки, существенно обогатившие музейные фонды произведениями античного искусства.

Музей *турецкого и исламского искусства. Традиционная свадебная церемония. Фрагмент этнографической экспозиции*

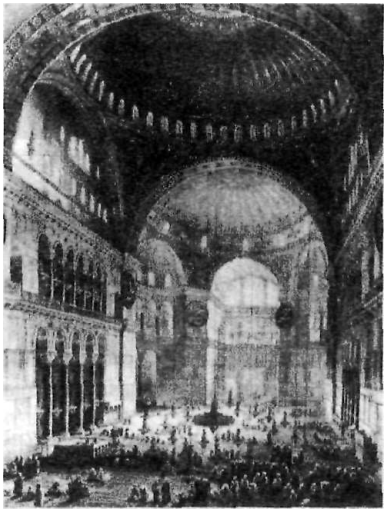


Собор Святой Софии. Общий вид. VIв. Стамбул

Непрерывно растущее музейное собрание уже не умещалось в Фарфоровом павильоне, поэтому напротив него стало строиться новое здание, где в 1891 г. открылся для публики Археологический музей. Последующие два десятилетия его фонды постоянно обогащались ценными предметами из раскопок на месте прославленных древнегреческих городов — Дидимы, Милета, Приены, Эфеса, и в итоге было принято решение о разделе собрания. Археологическая часть осталась в прежнем помещении, а на основе художественных коллекций Управление мечетей создало в 1914 г. Исламский музей, разместившийся в имарете ансамбля мечети Сулеймание. После революции 1923 г. *он* был преобразован в Музей турецкого и исламского искусства, перешел в ведение министерства просвещения и открылся для публики в 1927 г. Ныне он размещается в бывшем дворце визиря Ибрагима-паши, памятнике архитектуры XVI в., и считается одним из лучших в мире собраний турецкого искусства. Особую ценность представляют ранние исламские рукописи, изделия из металла, глины, дерева и камня периода XIII —XIX вв., а также уникальная коллекция ковров и килимов.

Послереволюционные перемены повлекли за собой существенные преобразования музейной сферы стра-

ны, и прежде всего, расширение музейной сети. В 1924 г. в связи с ликвидацией султаната резиденция османских правителей вместе со всем внутренним убранством превратилась в Музей дворца Тоикапы. Закон 1925 г., запретивший деятельность организаций дервишей, способствовал тому, что ценные предметы, находившиеся в их распоряжении, пополнили музейные собрания, а на основе некоторых дервишеских общин были созданы музеи.



Собор Святой Софии. Интерьер. Гравюра XIX в.

Новую жизнь стали обретать и памятники христианского культового зодчества. В 1934 г. по решению Совета министров открылся музей в соборе Святой Софии (Айя-София). После завоевания Константинополя в 1453 г., этот шедевр византийской архитектурной мысли турки превратили в мечеть, исказив пристройками наружный облик и заштукатурив, а частично и уничтожив мозаики, богато украшавшие интерьер храма. Но и сегодня этот памятник поражает воображение грандиозностью замысла и виртуозностью его исполнения.

С началом республиканской эпохи музейное строительство перешагнуло границы Стамбула, охватив Бурсу, Манису, Измир, Анталью и другие города страны. Согласно распоряжению президента Ататюрка в 1925 г. в новой столице Турецкой республики — Анкаре — началось создание национального Этнографического музея, спустя три года принявшего первых посетителей. Тогда же стали вестись подготовительные работы по созданию Археологического музея, которому в качестве экспозиционных помещений был выде-

Музей анатолийских цивилизаций в Анкаре

лен Большой крытый рынок, памятник архитектуры 1464 — 71 гг. После реорганизации 1967 г. музей получил новое название — Музей анатолийских цивилизаций, и ныне по праву считается одним из выдающихся музеев мира. В 1997 г. он стал обладателем премии «Лучший европейский музей года». Эту награду он получил, в частности, благодаря замечательному чувству стиля, поразительному умению при отборе экспонатов ограничиваться только наилучшими и наиболее значимыми предметами из обширного собрания, работе на археологических участках, связанных с музеем, и нежеланию снижать уровень показа ради увеличения количества посетителей.

Музеи Японии

Японию европейцы открыли для себя в 40-х гг. XVI в., но уже в конце столетия ее правители, обеспокоенные успехами христианских миссионеров и усилением позиций католической церкви, решили оградить страну от западного влияния и запретили въезд в нее иностранцам. Конец этой добровольной самоизоляции положили в 1854 г. США и европейские державы: отправив к берегам Японии военную эскадру, они силой вынудили ее открыть порты для иностранных кораблей.

Надо сказать, что самоизоляция Японии не носила абсолютного характера и не сопровождалась высокомерным отрицанием всего иноземного. В период фор-

мального закрытия страны от западного мира сохранялись ее деловые связи с господствовавшими в юго-восточном регионе голландскими купцами. Благодаря этим контактам японцы имели возможность знакомиться с европейской культурой, техникой и наукой. Специальное объединение переводчиков, читая европейские книги, составляло обзоры по различным отраслям знаний. Таким образом, японцы никогда не считали для себя унизительным и постыдным заимствовать у других народов все то полезное, что можно использовать во благо собственной стране, и эта склонность к перениманию чужого позитивного опыта воспитывалась в них веками.

Особенно мощный поток заимствований хлынул в Японию в последней трети XIX в., когда в результате революционного переворота 1868 г. она вступила в эпоху радикальных преобразований, способствовавших ее переходу на капиталистический путь развития. Первой среди азиатских стран она стала в широких масштабах усваивать достижения европейской цивилизации, сознательно ориентируясь на западные модели при строительстве нового государства. Перенимался индустриально-технический опыт, перестраивалась правовая система, заимствовались европейские формы организации государства и общества, включая принципы конституционной монархии, демократической процедуры, гражданского общества. Сознательная ориентация на западные стандарты проводилась и в сфере науки, образования, просвещения. В 1870-е гг. в ряде городов появились университеты европейского образца, для чтения лекций в которых приглашались европейские специалисты; немало японской молодежи отправилось на учебу за границу. Государство стало активно проводить политику стимулирования научной деятельности.

В русле этих радикальных преобразований лежат и причины, обусловившие появление первых японских музеев. В 1871 г. было принято решение о создании Токийского национального музея, который рассматривался в ту пору прежде всего как учреждение, призванное способствовать развитию отечественной промышленности. Его основу составили экспонаты, возвратившиеся в столицу после закрытия Всемирной

парижской выставки 1867 г., участие в которой стало для Японии дебютом. Когда в 1872 г. музей открылся для широкой публики, в его экспозиции демонстрировались также и материалы, собранные для предстоящего показа на Всемирной выставке в Вене.

Кондо (Золотой зал). VII в. Монастырь Хорюдзи. Иара

Кардинальные изменения в судьбе музея произошли в 1880-е гг. Отказавшись от отделов промышленности, науки и образования, он сосредоточил все свои усилия исключительно на собирании и экспонировании японского национального искусства и родственного ему искусства народов Азии. Эту концептуальную установку он сохраняет и в наши дни, став самым крупным в мире хранилищем традиционного искусства Японии.

Почти одновременно с ним создавался Национальный научный музей, на первых порах ставивший перед собой задачу знакомить посетителей с достижениями европейской науки. Открывшись для публики в 1877 г, он имел сильный образовательный уклон и включал в свой состав не только естественно-научные коллекции, приборы, образцы техники, но и учебные пособия. Ныне он входит в число крупнейших научно-технических музеев мира; в его экспозиции представлены материалы как о традиционных япон-

ских ремеслах и технологии, так и о последних достижениях мировой науки и техники.

В конце XIX в. были основаны художественные музеи в древнейших японских столицах — Наре (1894) и Киото (1897). Изначально они создавались для хранения и показа храмовых сокровищ, но с годами смогли

Дайбуцудэн. Главный храм монастыря Тодайдзи. VIII в. Нара

составить и свои собственные обширные коллекции буддийской скульптуры, произведений живописи и каллиграфии, изделий из металла и керамики, тканей, лаков. После второй мировой войны оба музея получили статус национальных учреждений.

Значительное место в японской музейной сети заняли храмовые территории и сокровищницы. В 1940 г. широкая публика получила возможность любоваться шедеврами знаменитого храмового ансамбля Хорюдзи, возведенного в VII столетии. Его Кондо, то есть главное здание, считается одним из самых древних в мире деревянных сооружений. В музей превратилась и прославленная сокровищница Сёсоин в монастыре Тодайдзи, возникшая в начале VIII в. История этого храмового ансамбля отмечена многочисленными разрушениями и перестройками, а его главный храм создавался как вместилище для гигантской статуи Будды высотой в шестнадцать метров. *-нп\г*

Огромный массив культурного достояния, не подвергшегося распылению, как это случилось с некоторыми дальневосточными странами, например, Китаем, дал Японии возможность создать немало художественных музеев с богатыми коллекциями традиционного и современного национального искусства. И в этом отношении просматривается определенное сходство с Европой.

Но японскую музейную сеть отличает еще одна особенность. В отличие от коллекционеров других азиатских стран, японцы живо интересовались европейским искусством и смогли составить внушительные коллекции живописи и скульптуры XIX—XX вв. Одним из крупнейших в стране хранилищ произведений европейских мастеров является Национальный музей западного искусства в Токио (1959).

Японский музейный мир развивался под сильным европейским влиянием, но в нем явственно ощущается присутствие и американских традиций. Первые публичные музеи в стране были созданы государством в просветительных целях, а также во имя сохранения и прославления национального культурного наследия. В этом отношении японская практика соответствует европейским представлениям, согласно которым учреждение музеев — одна из социальных функций государства. В то же время в истории японского музея прослеживается и американский опыт создания огромных коллекций частным капиталом и их последующее превращение в общедоступные учреждения. Благодаря успешному экономическому развитию страны после второй мировой войны японские магнаты смогли пополнить ряды крупнейших коллекционеров мира и составить богатые и утонченные собрания, многие из которых стали впоследствии публичными музеями.

'.••;.*£'г-[1] *•*>•.>;/*;# \sfsti. *•• h - ••?!-;-.л*лдаг*«>в &&.•

Музеи Китая

Китай всегда относился к иноземным заимствованиям настороженно и негативно. Европейская колониальная экспансия XVII—XVIII вв. почти не затронула его; вплоть до середины XIX в. он оставался территориально растущим независимым государством и нередко использовал в отношениях с внешним миром высоко-

мерные и пренебрежительные интонации. Уже в начале XVIII в. китайские правители положили конец попыткам христианских миссионеров и европейских купцов активно осваивать территорию страны. Миссионеры были высланы, церкви закрыты, а в середине столетия прекратилась и торговля с европейцами, за исключением порта в Кантоне (Гуанчжоу).

Но в середине XIX в. поражение в так называемых «опиумных войнах» вынудило Китай заключить серию неравноправных договоров с европейскими государствами и открыть страну для иностранной торговли на льготных для Запада условиях. В ряде крупных китайских городов возникли кварталы для проживания иностранцев — сеттльменты, наделенные специальными привилегиями, в том числе и правом экстерриториальности.

Именно с носителями европейской культуры связано появление в Китае музейных учреждений. В 1869 г. в Шанхае открылся музей, созданный французским католическим священником Пьером Эидом, а в 1872 г. стало экспонировать свои коллекции Северокитайское отделение Британского Королевского восточного общества. Оба эти учреждения были рассчитаны прежде всего на западную публику и посещались главным образом иностранцами. Первый музей, созданный усилиями и желанием самих китайцев, открылся только в 1905 г. Это был Центр естественной истории в г. Наньтун (провинция Цзянсу), основанный Чжан Цзяном.

В сентябре 1909 г. появилась директива, вменявшая в обязанность главам провинций принимать меры по выявлению и охране древностей, а также организовывать местные музеи для размещения редких и ценных предметов. Принятая по докладу министерства внутренних дел, она, несомненно, отражала обеспокоенность китайских властей состоянием дел в области культурного наследия. Китайское искусство издавна пользовалось огромным спросом на художественном рынке Запада. Изделия из шелка, фарфор, лаки, произведения декоративно-прикладного искусства импортировались Европой в весьма значительных количествах, многие предметы специально производились Китаем на экспорт. Но в конце XIX — начале XX века

вывоз из страны произведений искусства и древностей начал принимать хищнический характер.

Однако все попытки остановить разграбление культурных ценностей особого успеха не имели, Ажиотажный спрос международных антикварных рынков на китайские древности и произведения искусства продолжал стимулировать активность дельцов и иностранных коллекционеров. Определенной преградой на пути расхищения культурного достояния страны могли стать художественные музеи, но первые попытки по их созданию были предприняты только после революции 1911 — 12 гг., которая свергла маньчжурскую династию и провозгласила Китай республикой.

В октябре 1914 г. в нескольких залах южной части дворцового комплекса «Гугун» («Древние дворцы»), императорской резиденции, воздвигнутой еще в первой половине XV в., открылась Выставка древностей, на которой экспонировались национализированные художественные сокровища. Спустя четыре года часть дворцовых помещений занял Исторический музей, основанный Министерством просвещения в 1912 г. Остальная часть резиденции продолжала находиться в собственности императорской семьи вплоть до издания в 1924 г. декрета, обязывающего последних

Внутренний двор в Запретном городе и. ворота Тайхэмынь. Пекин. XVII в. Но переднем плане — «Река золотой воды» и мраморные мосты с резными балюстрадами

прп
Сии

ставителей маньчжурской династии покинуть дворцовые покои.

Осенью 1925 г. по решению республиканского правительства в бывшей императорской резиденции открылся музей Гугун. Со временем в его состав вошла вся территория Императорского Дворца, или так называемого Запретного города, — главного ансамбля Пекина, окруженного десятиметровыми стенами и рвом с водой. Его общая площадь составляла 720 тыс. кв. м; здесь располагались жилые покои, приемные залы, театры, площади, сады и беседки.

Ныне Гугун — один из крупнейших историко-художественных музеев мира. Его дворцовый ансамбль состоит из 89 построек; в отдельных зданиях сохранена обстановка, в которой жили император и члены его семьи. В фондах музея хранятся древнейшие изделия из цветной керамики эпохи неолита, изделия художественных ремесел из яшмы, нефрита и бронзы более поздних веков, фарфор, лаки, скульптура, произведения живописи и каллиграфии, документы периода 1368-1912 гг.

Статуэтка «Шоу Син — Божество долголетия». Желтый тополь. Начало XX в. Москва, Государственный музей Востока

Wwi[1]

В первые десятилетия республиканского правления музейная сеть Китая развивалась достаточно динамично, однако ее поступательное развитие нарушила война с Японией. К 1949 г., когда была провозглашена КНР, музейная сеть страны сократилась до 21 музея, то есть более чем в три раза. Новое коммунистическое правительство приняло ряд постановлений о запрете вывоза из страны культурных ценностей и о порядке их охраны. Правда, экономическое положение Китая не позволяло выделить объем финансирования, позволяющий решать эту проблему **сои**

Го Си. Деревня на высокой горе. Свиток. Живопись на шелке. Ок. 1070 г. Пекин, музей Гугун

на должном научном и техническом уровне. Задача сохранения культурного достояния страны возлагалась на музеи, количество которых стало непрерывно расти. Их коллекции формировались за счет активно проводившихся археологических раскопок, случайных находок во время строительных работ, экспедиций по сбору у населения редких и старинных предметов, а также частных пожертвований. К 1957 г. в Китае существовало уже 73 музея.

Но В ПОСЛедуЮщие Два десятилетия развитие музейной сферы страны проходило в русле деструктивных социальных и экономических экспериментов Мао Цзэдуна. По аналогии с так называемым «большим скачком» в экономике был взят курс на резкое увеличение музейной сети, и к 1959 г. в Китае уже насчитывалось 600 музеев. Разумеется, качественный уровень большинства из них оставлял желать лучшего: в основном это были краеведческие музеи, созданные на общественных началах местными жителями. В их экспозициях преобладали копии и материалы идеологического характера. Серьезный урон музейная сфера понесла и в годы нового грандиозного эксперимента, так называемой «культурной революции».

В русло позитивного развития музеи, как и страна в целом, стали возвращаться только после декабрьского Пленума ЦК КПК 1978 г., который своими решени-

ями положил начало новому этапу реформирования страны. В настоящее время, по официальным данным, в Китае насчитывается свыше 1100 музеев. Все они являются государственными учреждениями и находятся в ведении Министерства культуры.

За пределами Европейского континента первые музейные учреждения стали создаваться в последней трети XVIII в., при этом в каждом из регионов мира обстоятельства их появления имели свою специфику и свои итоги. В Северной Америке и Австралии, где отнятые у коренного населения земли стали ареалом переселения значительного числа эмигрантов, по сути дела, сложились очаги европейской цивилизации с присущими ей институтами и культурными формами, в том числе и музеями.

В колониальной Африке, напротив, продолжало преобладать аборигенное население, европейцы же составляли малочисленные вкрапления в него. Европейская культурно-просветительная система затронула только городские слои населения. Сельская, то есть основная часть Африки, продолжала жить в рамках традиционной культуры и воспринимала музеи как чуждые и инородные образования. Строительство независимых государств на обломках колониальных империй и переход музеев в ведение новых национальных правительств мало что изменили в этой ситуации. Перед африканской общественностью и музейными специалистами региона по-прежнему стоит проблема реорганизации музея с учетом местных традиций, чтобы не только образованные слои, но и все остальные члены общества начали воспринимать его как часть национальной культуры.

В странах Востока с давними традициями коллекционирования развитие музейной сферы тоже началось лишь под влиянием западной цивилизации, в результате так называемой модернизации неевропейских стран. Это говорит о том, что коллекционирование само по себе, в силу одних только внутренних потенций, автоматически не приводит к появлению феномена музея и для его возникновения необходима совокупность факторов социокультурного характера. Именно их и не

было ни в социальном развитии восточных стран, ни в философии, психологии и мироощущении населяющих их народов.

Восточной философской мысли были чужды те просветительские идеи, которые широко распространились в европейской культуре в конце XVII— XVIII в. и подготовили почву для постепенного превращения закрытых собраний в публичные музеи. По мнению многих исследователей, для Запада и Востока характерны также и разные типы мировоззрения. Древнейшие верования народов Азии изначально формировали в их психологии созерцательное мироощущение, требующее полного слияния с природой и универсумом. Поэтому восточный подход к искусству в корне отличался от западного и предполагал, что полноценное эстетическое наслаждение возможно при рассматривании единовременно лишь небольшого количества произведений, причем в избранном кругу. Как писал П. Валери, восточным народам была чужда созданная европейцами «система сочетания произведений, пожирающих друг друга. Они не соединяли несовместимые единицы наслаждения применительно к их инвентарным номерам и соответственно отвлеченным принципам».

Тем не менее идея публичного музея не только прижилась в странах Азии, но в ряде случаев даже получила дополнительные стимулы для своего упрочения. Музеи стали восприниматься как символ национальной славы и атрибут суверенного государства. Они зарекомендовали себя как надежные хранилища национального культурного наследия, угроза расхищения и распыления которого была актуальна дл* многих стран Востока. Свою роль в их создании играла и экономическая составляющая, ведь стимулированный ими туризм приносил реальные доходы в государственные бюджеты многих государств.

Глава 8 МУЗЕИ МИРА В XX ВЕКЕ

• Музейное строительство в послеоктябрьской России

Сохранение культурного наследия

В октябре 1917 г. к власти в России пришла партия большевиков, провозгласившая курс на созидание основ нового, коммунистического общества. Как и во все времена, когда происходит коренная ломка государственного и жизненного уклада, особую остроту в этот период приобрела проблема сохранения культурного достояния страны.

В первые дни революции отдельные дворцы Петрограда и его окрестностей частично были разграблены. Музейные собрания подобной участи избежали. 25 октября (7 ноября) 1917 г. Петроградский военно-революционный комитет назначил комиссарами по защите музеев и художественных коллекций Б.Д. Мандельбаума и Г.С. Ятманова, которые установили возле Русского музея охрану из солдат Павловского полка. Неприкосновенными остались и коллекции Эрмитажа, хотя Зимний дворец лишился некоторых художественно-исторических ценностей, в частности коллекции оружия и монет Александра III.

Огромную роль в сохранении культурного наследия в первые послереволюционные месяцы сыграли художественно-исторические комиссии, созданные еще Временным правительством — художественно-историческая комиссия Зимнего дворца, Царскосельская, Гатчинская, Петергофская. Комиссии занимались регистрацией имущества дворцов и выявлением особо ценных предметов для передачи их в музеи. Когда осенью 1917 г. возникла угроза сдачи Петрограда немцам, они занялись эвакуацией ценностей в Москву. С декабря 1917 г. Петроградская объединенная художественно-историческая комиссия охватила своей

деятельностью и губернию, приступив к обследованию отдельных имений. Аналогичную работу в Москве выполняла художественная комиссия, созданная в марте 1917 г. Московской городской думой.

В мае 1918 г. в составе Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) был создан специальный Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины. В своем составе он имел штат так называемых эмиссаров, которые на местах разыскивали художественные и исторические ценности, определяли их значимость, регистрировали и там, где для этого были подходящие условия, способствовали созданию новых музеев либо реорганизации уже существующих. Если обстоятельства не благоприятствовали музейному строительству, выявленные ценности вывозились в специально созданные для этого хранилища.

Действовали эмиссары в исключительно тяжелых условиях гражданской войны, интервенции, разрухи, тяжелого экономического положения и отсутствия нормальных связей между провинцией и центром. Тем не менее за годы гражданской войны ими были вывезены ценности из 250 усадеб, в том числе 135 крупных коллекций картин, гравюр, фарфора, бронзы, старинных монет, медалей. Всего за период с 1917 г. по 1922 г. было обследовано и взято на учет 520 усадеб, 1500 церквей, около 200 монастырей.

В 1918 г. в структуре органов управления музейным делом было создано особое подразделение — Государственный музейный фонд. Он занимался хранением, инвентаризацией и распределением коллекций и отдельных предметов музейного значения, которые вывозились из дворцов, усадеб, частных квартир и учреждений дореволюционной поры сначала членами художественно-исторических комиссий, а затем эмиссарами. В качестве хранилищ на первых порах использовались Зимний дворец и Кронверк в Петрограде, здание Английского клуба в Москве, а впоследствии — ряд частных особняков в обеих столицах. К 1923 г. в хранилищах Государственного музейного фонда находились огромные ценности: около 144 тыс. предметов в Петербурге и 110 тыс. в Москве.

Все предметы, поступавшие в хранилища фонда, проходили экспертизу и заносились в инвентарные

книги. В дальнейшем они пополняли коллекции музеев, становились основой для создания новых музеев или же отдавались в антикварную торговлю. В течение 1923 — 26 гг. из московских хранилищ фонда более 8 тыс. предметов было передано в 66 музеев, из них свыше 1,5 тыс. — в музеи автономных республик и областей.

Для сохранения культурного наследия страны требовались не только специальные структуры и штаты в составе государственных органов власти, но и законодательная база для их эффективной деятельности. И в первые годы советской власти был принят ряд декретов и постановлений, на основе которых в ведение государства перешли колоссальные культурно-исторические ценности. Декрет Совета Народных Комиссаров «О свободе совести, церковных и религиозных обществах» (2 февраля 1918 г.) объявил «народным достоянием» все церковное имущество, а декрет «О конфискации имущества низложенного российского императора и членов бывшего российского императорского дома» (13 июля 1918 г.) позволил национализировать всю без исключения собственность царской семьи. Декрет СНК «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения» (19 сентября 1918 г.) налагал запрет на вывоз за пределы страны обозначенных в нем ценностей без специального разрешения Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины.

Ряд декретов и постановлений советского правительства, принятых в 1918 —20 гг., касался конкретных памятников искусства, коллекций, музеев. Первым национализированным музеем стала Третьяковская галерея, затем были объявлены национальным достоянием Художественная галерея С И. Щукина в Москве, художественные собрания И.А. Морозова, И.С. Остроухова, А.В. Морозова в Москве, здание и ценности Троице-Сергиевой лавры, имение Л.Н. Толстого Ясная поляна, дом Н.Г. Чернышевского в Саратове. Все эти и другие аналогичные законы о национализации историко-культурного наследия позволили Наркомпросу и местным органам развернуть работу по охране культурных ценностей и способствовали значительному расширению музейной сети страны. . .. - ...,.

Ни многочисленные труды В.И. Ленина, ни программные документы возглавлявшейся им партии не содержат прямого ответа на вопрос о том, какая роль отводилась музею в культурной жизни России послеоктябрьского периода. Однако некоторые теоретические положения ленинских работ позволяют в определенной степени реконструировать его представление о социальной функции музеев.

В разработанной им теории строительства социалистической культуры основополагающим являлся тезис о том, что главное назначение культуры — служить задачам диктатуры пролетариата. В стране, где более трети населения было неграмотным, в число первоочередных выдвигалась задача преодоления невежества и отсталости народных масс, повышения общекультурного уровня страны, поскольку, как настойчиво разъяснял В.И. Ленин, в безграмотном государстве социализма не построить.

В качестве приоритетной она была закреплена и в программных положениях, утвержденных в марте 1919 г. на VIII съезде РКП(б). Целостной концепции развития культуры программа не содержала, но отдельные проблемы культурных преобразований рассматривались в контексте задач в области народного просвещения. Помимо мероприятий, направленных на развитие в стране системы школьного и вузовского образования, ставилась задача «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров». Ее решение, несомненно, подразумевало превращение частных собраний в публичные музеи и широкое развитие в них просветительной деятельности.

Роль музея в изменившихся исторических условиях стала предметом острых дискуссий, разгоревшихся на первой Всероссийской конференции по делам музеев, проходившей 11 — 17 февраля 1917 г. в Петрограде. Одни из участников форума видели в музеях лишь центры академической науки. Не отрицая важности музейных коллекций для просвещения масс, они тем

не менее считали, что сама культурно-просветительная деятельность не должна входить в круг обязанностей музейных специалистов. Большую активность в дискуссии проявляла группа «ультралевых» художников-футуристов во главе с Н.Н. Луниным. Основным лейтмотивом их выступлений был постулат о том, что старое искусство отжило свой век, и на смену ему в музеях должно прийти новое искусство. Они настаивали на том, чтобы художники, а не музейные работники определяли политику комплектования фондов; на художников, согласно их логике, следовало возложить задачи построения экспозиций и эстетического воспитания масс.

Третья точка зрения была представлена на конференции группой музейных работников во главе с художником и директором Третьяковской галереи И.Э. Грабарем. Музейные собрания, говорили они, — это достояние всего народа, а не отдельной группы специалистов, будь то ученые или художники. Музею следует не замыкаться в своих стенах, а распространять свое влияние среди широких народных масс. Поэтому главной задачей музеев должно стать построение общедоступных экспозиций, впечатление от которых будет «простым, ясным, стройным и свежим».

В этой борьбе противоречивых мнений новому российскому правительству важно было определить и четко сформулировать свою позицию, что и сделал народный комиссар просвещения А.В. Луначарский. Выступая на конференции, он охарактеризовал задачи музеев следующим образом. Музеи — это прежде всего опорные пункты в великом деле народного образования, но вместе с тем им присущи и другие социальные функции: музеи — это хранилища художественных ценностей и опора науки. При этом он подчеркнул, что «музеи существуют не для ученых и не для художников, мягче — не только для ученых и художников, но и для народа», поэтому важнейшая задача музеев — обеспечить доступность своих собраний для народных масс. Поскольку в музеях можно не только смотреть, но и работать, задачи просвещения и обучения следует решать, по мнению наркома, не только на основе экспозиций: необходимо создавать лаборатории, аудитории, мастерские. Кроме того

музеи должны выполнять и чисто эстетические задачи: в них надо наслаждаться. «Считать музей неприкосновенной сокровищницей — значит уделять слишком мало внимания живой жизни, но если мы станем подходить к нему без чувства преклонения, то мы подсечем корни человеческой культуры, ибо Мнемозина, богиня памяти, была матерью муз, а музей — грандиозная памятная книга человечества», — завершил свою речь Луначарский.

Итак, в первые послеоктябрьские годы точки зрения руководства страны и значительной части творческой интеллигенции, а также музейных специалистов на роль и значение музея в жизни общества пока еще совпадали в своих основополагающих моментах. Музеи рассматривались как хранилища национальной культуры, опорные пункты науки, которые необходимо беречь и сделать доступными народным массам в просветительных и образовательных целях.

Формирование государственной музейной сети

Одной из проблем, находившихся в центре внимания участников первой Всероссийской конференции 1919 г., была проблема построения музейной сети страны как единой системы. Предлагались проекты создания новых музеев и реорганизации уже существующих на основе научного подхода и строгих принципов специализации собраний. Многое из задуманного удалось реализовать благодаря тому, что государство путем конфискации, секуляризации, национализации и секвестра сконцентрировало в своих руках огромные художественные ценности.

В 1918— 1920 гг. на территории Российской Федерации было вновь создано 426 музеев, в том числе 22 музея в Петрограде и 38 музеев — в Москве. Основу многих из них составили национализированные и конфискованные художественные ценности. В музеи ансамблевого типа превратились дворцы, особняки, усадьбы и монастыри, представляющие историко-архитектурную и мемориальную значимость. Музеями стали, например, Зимний дворец и бывшие императорские дворцы в пригородах Петрограда — в Царском Селе, Петергофе, Гатчине, Ораниенбауме; особняки Шере-

Ново-Иерусалимский монастырь. Воскресенский собор. 1658—1685 гг. Фото нач. XX в.

метевых, Строгановых, Юсуповых; усадьбы Кусково, Останкино, Архангельское; Симонов и Донской монастыри в Москве, Троице-Сергиева лавра и Ново-Иерусалимский монастырь в Подмосковье; дом Л.Н. Толстого в Москве и дом Н.Г. Чернышевского в Саратове. Многие из музеев-ансамблей открылись в том виде, в каком их застала революция. Из их интерьеров убрали лишь вещи явно не музейного характера.

В публичные музеи были преобразованы крупные частные коллекции, которые по своей полноте и ценности были равнозначны музейным собраниям. Так появились 1-й Музей новой западной живописи (собрание С. И. Щукина), 2-й музей новой западной живописи (собрание И. А. Морозова), Музей фарфора (собрание А В Мопозова) Музеи ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ (собра-

Трапезные палаты Ново-Иерусалимского монастыря, в которых ныне размещается экспозиция историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим»

ние И.С. Остроухова), Историко-этнографический музей в Смоленске (собрание М.В. Тенишевой).

На основе предметов из хранилищ Государственного музейного фонда были созданы небольшие специализированные музеи: Музей мебели, Музей игрушки, Музей старой Москвы, Музей классического Востока. Культурно-исторические ценности, вывезенные из поместий и усадеб, послужили основой для создания местных музеев — Муромского, Серпуховского, Переяславль-Залесского, Вятского, Рыбинского и многих других. При этом часть из них, выполнив роль хранилищ музейных ценностей, вскоре была расформирована.

В первое послеоктябрьское десятилетие музеи создавались и традиционным путем, то есть они возникали в связи с деятельностью научных и краеведческих обществ. При этом их собрания нередко пополнялись за счет конфискованных и национализированных ценностей. Принципиально новым направлением в музейном строительстве стало учреждение музеев, призванных содействовать решению задач идеологического характера. В 1919 г. был основан первый Музей революции в Петрограде, а в 1924 г. в Москве открылся Музей революции СССР. В те же годы были созданы первые музеи Красной армии в Москве (1919) и в Петрограде (1920).

Параллельно с учреждением новых музеев шел процесс ликвидации тех музейных учреждений, идейная направленность которых не соответствовала требованиям времени. Прекратили свое существование полковые музеи дореволюционной России, которые создавались к юбилеям воинских частей и содержались на средства офицеров. Их фонды были переданы в крупные музеи военного профиля, но небольшую часть музейных реликвий соединения Белой армии смогли вывезти за границу, где на их основе было создано несколько российских военно-исторических музеев. Так во Франции, например, появился Музей лейб-гвардии Казачьего полка.

Прекратили свое существование и церковно-археологические музеи, существовавшие при духовных академиях, церковно-археологических комитетах и обществах, при православных братствах. Их коллекции во-

шли в состав исторических, художественных и краеведческих музеев в качестве «церковных» отделов.

По данным Д.А. Равикович, к 1921 г. музейная сеть России включала 457 музеев: 67 — в Петрограде и его пригородах, 83 — в Москве и Подмосковье, остальные — в провинции. По сравнению с дореволюционной музейная сеть советской России имела ряд особенностей. Во-первых, была в значительной степени преодолена ведомственная разобщенность музеев: 416 музеев теперь находились в ведении Наркомпроса. Изменилось соотношение музеев научных и научно-просветительных в пользу последних. К 1917 г. научные музеи составляли свыше 28 % всей сети, а научно-просветительные — около 46 %. В 1920 г. эта пропорция составляла соответственно 6 % и 86 %.

В еще большей степени стала ощущаться неравномерность территориального размещения музеев. Новые музеи возникали главным образом там, где были сосредоточены дворцы, особняки, усадьбы, монастыри. Поэтому значительно возросло количество музеев в Москве Петрограде и европейской части России. Почти не изменилась музейная сеть Северного Кавказа, Урала, Сибири, Дальнего Востока, то есть тех регионов, которые в те годы были ареной военных действий.

В 1920-е гг. работа по формированию государственной музейной сети стала осуществляться в направлении централизации и профилирования музеев, иными словами, уточнялся профиль каждого музея и к крупным музеям в качестве филиалов присоединялись небольшие музеи того же профиля. В ходе этой реорганизации прекратил свое существование один из первых публичных музеев России — Румянцевский музей. Поскольку его отделы по своей значимости соответствовали самостоятельным музеям, возможность их равномерного развития в рамках единого учреждения была в 1921 г. поставлена под сомнение. Выделившаяся из его собрания библиотека превратилась во 2-ю Всероссийскую публичную библиотеку (ныне Российская государственная библиотека). В 1924 г. из отделений русской и зарубежной этнографии был образован Центральный музей народоведения; коллекции русской живописи были переданы в Третьяковскую галерею, а западноевропейской — в Музей изящных

Румянцевский музеи в Москве. Дашковская галерея русских деятелей

искусств, собрание отдела древностей — в Государственный исторический музей.

Третьяковская галерея приобрела профиль центрального музея русского искусства. Поэтому коллекции западноевропейской живописи были переданы в Музей изящных искусств, а в галерею поступили профильные коллекции из Румянцевского музея. Кардинальной реорганизации подвергся Музей изящных искусств. В соответствии с решением Наркомпроса в его здании разместился Центральный музей старой западной живописи, основу которого составило профильное собрание Румянцевского музея. В дальнейшем фонды музея пополнились ценностями из Государственного музейного фонда и бывших частных собраний. В 1932 г. его переименовали в Музей изобразительных искусств, а в 1937 г. ему присвоили имя А. С. Пушкина.

В ходе работы над музейной сетью была разработана классификация музеев по значимости: центральные музеи, сфера деятельности которых не ограничена каким-либо регионом; областные, действовавшие в пределах губернии или области; местные музеи, работавшие с материалами местного характера. Тогда же была осуществлена и классификация по профилям, которая не утратила своего значения и в наши дни.

Музей в тоталитарном обществе

XX в. породил феномен тоталитаризма как принципиально нового типа общества, где всю полноту государственной власти сосредоточила в своих руках какая-либо одна группа, как правило, политическая партия, которая насилием и военно-полицейским террором уничтожила демократические свободы и воз-

можность возникновения политической оппозиции своему правлению. Эта система власти стремится подчинить тотальному контролю не только экономику и политику, но и духовную сферу, поэтому ее неотъемлемыми чертами становятся безудержная политизация и идеологизация общественной жизни, манипулирование сознанием людей и репрессии против инакомыслия.

В 1920—50-е гг. тоталитарные режимы исторически сложились в Италии, Германии, Советском Союзе, Китае, Северной Корее и некоторых других странах мира. Несмотря на глубокие географические, политические и национальные различия этих режимов — фашистского при Муссолини, нацистского при Гитлере и коммунистического при Сталине, Мао Цзэдуне, Ким Ир Сене — созданная ими официальная, или тоталитарная культура обладает несомненным типологическим сходством. В любом из своих вариантов она играет роль «служанки» режима в достижении им политических, экономических, военных или воспитательных целей. Всеми своими силами и средствами она стремится выполнять поставленную перед ней задачу сплочения и консолидации нации, народа вокруг вождей и властных структур государства, отсекая или уничтожая те компоненты культуры и тех ее деятелей, которые признаны режимом «ненужными», «вредными» или «опасными». Традиционные институты и учреждения культуры, в том числе и музеи, обретают при этом несвойственные им прежде функции.

Музеи и пропаганда

После прихода к власти фашистов основной для итальянских музеев стала задача внедрять в сознание широких масс главную идею: политическая миссия страны состоит в том, чтобы в соответствии со своим историческим предназначением вновь превратиться в мировую империю. Особые надежды возлагались на «Музей Римской Империи» (1926), для которого по всей стране велся широкомасштабный сбор произведений искусства, предметов археологии, письменных источников. Эти материалы должны были дать наглядное представление о римских обычаях и нравах, об одежде

и оружии солдат, о кораблях, на которых они одерживали победы, о домашней утвари рядовых граждан и об административных законах, на которых основывалась имперская власть. При этом экспозиция строилась из расчета на эмоциональный уровень ее восприятия, когда идея величия Рима и итальянской нации проникала в умы не путем логических выводов и заключений, а на основе поражающего воображение зрителя обилия материалов, объединенных понятием «Рим».

В инструмент националистической пропаганды превращались и музеи Германии, при этом основными проводниками нацистской идеологии должны были стать музеи родного края и музеи армии. В основу музеев родного края легла форма местных музеев, получивших довольно широкое распространение с конца XIX в., однако их концепция претерпела при этом кардинальные изменения. Теперь они рассматривались как важнейшее средство формирования новой ценностной ориентации людей, особенно молодежи.

В экспозиционном показе акцент делался не на международные события и факты новейшей истории, а на доисторическое прошлое и период ранней германской истории. Знакомясь с этими эпохами, посетители, особенно подрастающее поколение, должны были проникаться восторгом перед тем, что называли «германской расой», пропитываться верой в общность судьбы и исторического предназначения немцев, а также стремлением помочь всеми силами сохранению единства нации и страны. Несмотря на заверения о том, что деятельность музеев родного края строится на строго научной основе, по сути своей они превратились в рупор пропаганды ценностей нацистского режима, поскольку опирались на данные, фальсифицировавшиеся нацистскими идеологами для доказательства превосходства арийской расы.

Во многих отношениях на музеи родного края походили и музеи армии, *цель* которых состояла в прославлении солдат как определенного типа людей, что должно было способствовать формированию у посетителей определенного мировоззрения и психологически подготавливать их к войне.

Кардинальные изменения претерпела социокультурная роль музея и в СССР, когда на рубеже 1920 — 1930-х гг.

здесь стал складываться тоталитарный режим, уходящий своими истоками к событиям Октябрьской революции 1917 г. и гражданской войны. Если А.В. Луначарский называл музей «памятной книгой человечества», то из уст А.А. Вольтера, одного из руководителей Главнауки (Главного управления научными, музейными и научно-художественными учреждениями), можно было услышать, что музей — это «плацдарм для организации коллективного мышления масс», а на страницах журнала «Советский музей» декларировалось: «Для нас музей не кунсткамера, не коллекция раритетов, не кладбище с монументами, не эстетская галерея, наконец, не закрытое собрание для немногих. Для нас музей есть политико-просветительный комбинат...»[1]

В правительственных постановлениях, принятых в период с 1928 г. по 1934 г., стала настойчиво проводиться мысль о том, что музеи должны превратиться в своего рода идеологическое оружие, в политический инструмент, с помощью которого молено формировать мировоззрение людей. В мае 1930 г. Главполитпросвет РСФСР принял постановление «О музеях и политпросветработе», основные положения которого спустя месяц прозвучали и в постановлении Коллегии Наркомпроса. Подчеркивалось, что определяющим видом музейной деятельности является политико-просветительная работа, и хотя при этом делалась оговорка, что она должна базироваться на научно-исследовательской работе, соподчиненность этих видов деятельности нарушалась, что не могло не отозваться в дальнейшем самыми отрицательными последствиями.

Просветительной и популяризаторской деятельностью многие российские музеи стали заниматься еще в конце XIX — начале XX в., а в первые годы советской власти экскурсионная, массово-просветительная работа музеев приобрела небывалый размах. Но на рубеже 1920 — 30-х гг. речь шла вовсе не о научно-просветительной, не о массово-просветительной и популяризаторской деятельности, а о *политико-просветительной, пропагандистской работе.*

В первых числах декабря 1930 г. в Москве прошел I Всероссийский музейный съезд, который в своих до-

[1] Советский музей. 1931. № 1. С. 5. Ii*.*i4;

кументах окончательно закрепил представление о музее как о политико-просветительном учреждении. И в докладах, и в выступлениях, и в принятых резолюциях — всюду говорилось о необходимости коренной перестройки существующих экспозиций на марксистской основе, причем так, чтобы они не только показывали, но и подводили к оценке явлений. Экспозиция каждого музея должна была стимулировать участие народа в строительстве социализма, быть партийной, доступной и понятной самым широким слоям населения. Главной опасностью делегаты съезда признали «вещевизм» — безыдейный показ музейных предметов.

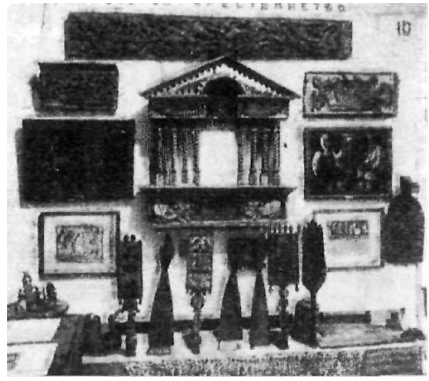
Наряду с общими положениями съезд определил и задачи музеев различных профилей. Исторические музеи, в том числе музеи-дворцы и музеи-усадьбы, должны были раскрывать в экспозициях не историю культуры, а историю «социально-экономических формаций». При этом основное внимание следовало уделять показу всех видов классовой борьбы, а в хронологическом отношении обязательно завершать экспозиционный рассказ современным периодом,

В художественных музеях следовало показывать не столько отдельные произведения искусства, сколько процессы развития искусства в контексте истории общественно-экономических формаций. Высказывались и мнения о недопустимости экспонирования уникальных работ, поскольку интерес к индивидуальности художника может помешать восприятию диалектики развития искусства.

Как и в музеях иных профилей, художественные экспозиции должны были освещать прежде всего классовую борьбу, под которой понималась борьба художественных стилей и направлений. При этом идеология тех или иных классов прямолинейно отождествлялась с определенным стилем в искусстве. Процесс и сущность классовой борьбы следовало показывать наглядно, то есть раскрывать не этикетажем и текстовым пояснением, а расстановкой экспонатов.

Первые опыты построения подобных экспозиций появились в конце 1920-х гг. и вызвали острые дискуссии среди музейных специалистов. В марте 1929 г. при Третьяковской галерее под председательством А.А. Федорова-Давыдова была организована «Комиссия по опытной

марксистской экспозиции». Она поставила своей задачей создание такой экспозиции^ которая, выявив социально-экономическую основу искусства, разрушила бы миф о его «бесклассовости». Авторам казалось, что они достигнут цели, ее-



Третьяковская галерея. Крестьянское искусство. Фрагмент «Опытной комплекс-"ой марксистской экспозиции». 1931 г.

ЛИ параллельно ПОкажут «искусство ГОСПОДСТВуЮЩИХ классов» — живопись, скульптуру, архитектуру, графику — и искусство «угнетавшихся социальных групп» — лубок, шитье, прикладное искусство, роспись домашней утвари, мебель, орудия труда. При этом в экспозиции на особых выдвижных щитах разместились вспомогательные материалы, призванные наглядно продемонстрировать «классовую идеологию», — схемы, диаграммы, выдержки из архивных документов, публицистических произведений, правительственных указов, мемуаров, художественной литературы.

В одном из залов «искусство аграрного дворянства» представляли наряду с прочими произведениями «Портрет М.И. Лопухиной» В.Л. Боровиковского, «На пашне. Весна», «Девушка во ржи» А.Г. Венецианова, «Кружевница» В.А. Тропинина. Вспомогательные материалы призваны были показать, что «основу крепостнической культуры составляет крестьянство», истинное положение которого далеко от «ложной картины, созданной барским искусством». На соседнем стеллаже располагалось «искусство крестьян» — расписные прялки, инкрустированные донца, игрушки, лубки. Смежная стена была отведена «искусству купечества». Вспомогательные материалы сообщали, что промышленное купечество упорно боролось с дворянством за монополию, а торговое купечество не только поддерживало крепостничество и самодержавие, но и являлось самым консервативным классом. ,-.

Третьяковская галерея. Купеческое искусство. Фрагмент «Опытной комплексной марксистской экспозиции». 1931 г.

В Эрмитаже показ классовой борьбы задумывался как противопоставление официального «салонного» искусства искусству новаторскому — импрессионистам. Для наглядности экспозиционеры перегородили стену зала подвижным щитом, одну из сторон которого полностью заняла картина К. Моне «Пруд в Монжероне». Прилегающая к ней поверхность стены использовалась для показа произведений художников-импрессионистов. Когда же зритель передвигал щит, он видел другую часть стены, на которой висели картины иного стиля и другой идейной направленности, но во времени существовавшие параллельно с импрессионизмом.

Поставив перед музеями задачу создания новых экспозиций на основе диалектического материализма, съезд не дал никаких конкретных рекомендаций о том, как на практике реализовать эту установку. Его участники так и не смогли сформулировать принцип, используя который можно показать предметами определенные явления, отношения и понятия. Предлагалось проверить выдвинутые съездом положения экспериментальным путем в новых экспозициях, а затем опять собраться для подведения итогов и распространения передового опыта.

Первоначально на практике все свелось к тому, что вместо построения экспозиции на основе марксистской диалектики стали пытаться музейными средствами раскрыть ее законы, то есть абстрактные философские понятия. В итоге получилось то, что принято называть вульгарным социологизмом. Особенно ярко это проявилось в музеях исторического профиля. Стремясь наглядно и предметно отобразить классовую

Обстановочная сцена «Допрос беглого крестьянина в съезжей избе. XVIIв.» Государственный Исторический музей, 1930-е гг.

борьбу и производственные отношения, многие из них стали включать в свои экспозиции так называемые «обстановочные сцены», представляющие собой интерьеры или экстерьеры с манекенами в подлинных одеждах и театральных позах. Их излюбленными темами были «восстание крестьян против помещика», «допрос беглого крестьянина», «тюремная камера», «рабочая казарма», «ставка белогвардейцев».

Уместные в этнографических музеях, где они использовались для показа антропологических типов, национальных черт или производственных процессов, «обстановочные сцены» в исторических музеях не достигали поставленной цели. Они были лишены доказательности. В противоречие входили динамика сюжета и статика фигур, натурализм одежды и художественно обобщенная лепка лица. Внимание посетителей сосредотачивалось на художественных и технических деталях исполнения манекенов. Театральная бутафория, используемая наравне с музейным предметом, стирала грань между ними, ставила под вопрос необходимость экспонирования подлинников и тем самым подрывала основы специфики музейной экспозиции.

Нередко подлинные предметы использовались для иллюстрации различных социологических схем и концепций, для создания диаграмм и сатирических плака-

тов, при этом в экспозицию на равных правах с историческим памятником помещались художественные макеты, специально созданные картины и скульптура. В форме социальной сатиры Ленинградский музей революции пытался, например, раскрыть положение «Абсолютная монархия — железный порядок, закрепляющий власть барина над мужиком». Для этого на высокую задрапированную подставку установили тронное кресло из Зимнего дворца, по сторонам которого поставили манекены митрополита и гвардейского офицера, облаченные в подлинные одежды с подлинными орденами и медалями. Над креслом повесили огромного двуглавого орла с плетью вместо скипетра и кандалами вокруг державы.

Многие музеи стремились донести до зрителя основные идеи экспозиции с помощью художественно оформленных текстов; некоторые из них писались на толстых досках, пирамидах и многогранниках, возводясь тем самым в ранг главного экспоната, вокруг которого размещались подлинные музейные предметы.

Со второй половины 1930-х гг. печать вульгарного социологизма, лежавшая на музейных экспозициях, стала постепенно бледнеть и исчезать. Музейные предметы, подлинные памятники истории и произведения искусства понемногу восстанавливались в своих правах. Музейные экспозиции вновь обретали свой специфический язык вещей и образов. Но при этом и научно-вспомогательные материалы не покинули музейных залов, поскольку они составили неотъемлемую часть принципиально нового типа экспозиции, получившего название «тематическая экспозиция».

Ее методы изначально разрабатывались историко-революционными музеями применительно к своей тематике — классовой борьбе, политической и экономической истории. Экспозиция при этом делилась на разделы согласно ленинской периодизации основных этапов революционного движения, а каждый раздел включал в себя несколько тем в соответствии с историческим содержанием этапа. Экспонаты, взаимосвязанные по содержанию, объединялись под определенным углом зрения в так называемый «тематико-экспозиционный комплекс» — основную структурную

Эти комплексы состояли из различных предметов — документов, орудий труда, фотографий, художественных произведений, одежды, военного снаряжения. При этом их объединяли не реальные взаимосвязи, а исключительно способность проиллюстрировать определенное теоретическое положение и идеологическую установку.

Музей Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде. Раздел тематической экспозиции, посвященной развитию Советского государства в годы первых пятилеток

Поскольку хранившиеся в музеях подлинники могли лишь фрагментарно осветить заданную тему, при создании экспозиции стали активно использоваться воспроизведения музейных предметов из других хранилищ. Но на достоверном историческом материале невозможно было раскрыть абстрактные философские категории и законы исторического материализма. Поэтому при создании тематической экспозиции стали активно привлекаться вспомогательные материалы, объясняющие содержание темы — карты, диаграммы, схемы, иллюстрации и картины, писавшиеся по заказу музея и дававшие определенную интерпретацию историческим событиям. Правильному пониманию экспозиции должны были способствовать пояснительные тексты, прежде всего так называемые «ведущие тексты» — цитаты из трудов классиков марксизма-ленинизма, из постановлений партийных съездов и конференций, а также подробные объяснения каждого экспоната — этикетаж.

С 1930-х гг. тематический метод экспонирования стал ведущим для всех советских музеев, поскольку он как нельзя лучше соответствовал задачам политико-просветительной работы, пропаганды марксистско-ленинского понимания явлений и фактов. Но если, например, в художественных музеях его перестали при-

менять уже с середины 1950-х гг., то в исторических и краеведческих музеях он сохранил свои позиции и после крушения тоталитарной системы власти в стране.

Утверждение политико-просветительной работы в качестве основополагающей вело к деформации всех направлений музейной деятельности. Создание экспозиций, с помощью которых должна была вестись пропагандистско-агитационная работа среди населения, стало главным видом музейной работы. Это вело фактически к свертыванию научных исследований в области профильных дисциплин, резкому сужению тематики комплектования фондов, то есть превращению важнейшего вида музейной деятельности из работы по формированию базы вещественных источников для науки в простой сбор экспонатов для экспозиций.

Например, если в начале 1920-х гг. экспозиции этнографических музеев показывали этнические особенности культур отдельных народов, то теперь, согласно новым установкам, они должны были раскрывать колониальную политику капиталистических государств, тяжелые условия труда и быта народов в царской России, но главное — огромные достижения советской власти во всех областях жизни страны. Поэтому практически единственным направлением комплектования музейных фондов стало приобретение материалов, характеризующих современность. При этом в понятие «современность» включалось только то, что пришло в жизнь народов вместе с советской властью — из бы-читальни, детские сады, курсы по ликвидации неграмотности, тракторы на полях. Традиционная же культура, в то время еще существовавшая в качестве целостной системы у многих «малых народов» страны, трактовалась в основном как «пережиток прошлого» и исключалась из поля зрения музеев со всеми вытекающими из этого негативными последствиями для музейных фондов и этнографической науки в целом.

Пропаганда монополизированной партийной идеологии, ставшая для советских музеев основным видом их деятельности, неизбежно вела не только к однобокой направленности в области комплектования фондов, но и к изъятию из музейного обихода материалов,

противоречащих установленным шаблонам, политическим догмам и идеализированным образам «вождей». Время от времени музейные собрания подвергались тщательной ревизии с целью выявления материалов «врагов народа». Это были главным образом групповые снимки участников съездов, собраний, митингов, торжеств, где среди прочих персоналий имелись и изображения лиц, зачисленных в категорию «врагов народа». Одни «крамольные» материалы поступали в спецхраны, то есть переставали быть доступными даже для исследователей, другие — уничтожались. Например, целый грузовик вывезенных из ленинградского Музея революции листовок 1905 — 07 гг. был сожжен по той причине, что их авторами были эсеры и меньшевики.

«Чистки» и распродажи музейных собраний

В условиях тоталитаризма из музейных собраний изымались не только материалы, противоречащие политическим догмам, но и произведения искусства, созданные художниками, которых власти отнесли к категории «декадентов» и «формалистов». Особенно масштабный характер подобные акции приняли в нацистской Германии. Во второй половине 1930-х гг. здесь начался «крестовый поход» против «дегенеративного» или «вырождающегося искусства», как презрительно обозначили нацистские вожди творчество многих современных художников. В категорию «вырожденцев» и «дегенератов» попали, например, Гоген и Матисс, Ван Гог и Пикассо, Шагал и Кандинский.

Художники, оказавшиеся в «черном списке» не только осмеивались и подвергались травле, им вообще не разрешалось работать и даже покупать художественные материалы. Агенты гестапо неожиданно появлялись в их домах и мастерских, и основанием для ареста мог послужить запах скипидара или контейнер с мокрыми кистями. Не все выдерживали глумление и запрет на творчество. В июне 1938 г. покончил жизнь самоубийством один из основателей первого немецкого объединения художников-экспрессионистов «Мост» Эрнст Людвиг Кирхнер. Талантливый живописец, график и скульптор, он был раздавлен тем, что со-

Э.Л. Кирхнер. Мост через Рейн в Кельне. 1914 г. Берлин, Государственные музеи

зданные им произведения, дело всей его жизни, были выброшены из германских музеев.

Б июле 1937 г. в Мюнхене в обветшавшем здании, прежде использовавшемся для хранения гипсовых слепков, открылась выставка «Дегенеративное искусство». На ней экспонировались сотни работ ста тринадцати художников, которые были изъяты из музеев по распоряжению Геббельса. Одни из них демонстрировались в качестве примера «варварских методов отображения действительности», другие же, антивоенной направленности, подавались как «инструмент марксистской пропаганды, направленной против военной службы». Абстрактные и конструктивистские картины были названы «полнейшим сумасшествием», а скульптура экспрессионистов обвинялась в том, что своим изображением чернокожих она «способствовала систематическому искоренению следов расового сознания». Стены экспозиционных помещений были испещрены издевательскими надписями, а каталог выставки украшали наиболее злобные цитаты из речей Гитлера об искусстве. За три с половиной месяца функционирования выставки ее посетили более двух миллионов человек, причем порой, не справляясь с потоком, служители были вынуждены временно закрывать ее. Дети на выставку не допускались из соображений их «защиты».

Вскоре после открытия выставки последовало «тотальное очищение» от произведений «упадочного искусства» государственных музеев Германии. В течение лета 1937 г. конфискационные комиссии изъяли из состава их фондов, по разным оценкам, от 13 до

16 тыс. работ — картины, скульптуры, акварели, рисунки, литографии.

Нацистские власти прекрасно сознавали, что произведения-изгои могут принести огромную пользу с точки зрения пополнения валютных запасов, в которых так нуждался третий рейх. Поэтому была создана специальная Комиссия по использованию дегенеративного искусства, которая руководила сбытом конфискованных ценностей за иностранную валюту. Возглавивший торговые операции искусствовед-любитель Рольф Хетш отлично понимал истинную ценность «дегенеративных» произведений, но, стремясь путем вывоза из страны спасти от уничтожения как можно больше работ, часто продавал их за символическую плату. Картина В. Кандинского «Покой», ныне хранящаяся в нью-йоркском Музее Гуггенхейма, досталась покупателю всего за 100 долларов, а «Портрет» М. Бекмана — за один швейцарский франк.

Желая увеличить финансовые поступления, Комиссия организовала в июне 1939 г. в швейцарском курортном городе Люцерне открытый аукцион, где выставила на продажу 126 работ крупнейших мастеров современного искусства. Среди них были «Любительница абсента» Пикассо, «Автопортрет» Ван Гога, «Купальщицы с черепахой» Матисса, «Таити» Гогена, «Голубой дом» Шагала. И хотя присутствующие понимали, что все доходы от аукциона пойдут на финансирование нацистской партии, желание спасти и сберечь для будущего эти произведения брало верх, поэтому непроданными остались лишь двадцать восемь лотов.

Между тем склад на Коперникус-штрассе, где хранилось конфискованное «дегенеративное искусство», по-прежнему был наполнен до предела. И нацистские власти приняли решение сжечь эти произведения на костре в целях символической пропагандистской акции. 20 марта 1939 г., все, что накануне не смогли вывезти Хетш и дилеры, а именно 1004 картины и скульптуры, а также 3825 рисунков, акварелей и графических работ, нацисты торжественно сожгли во дворе штабквартиры берлинской пожарной охраны.

В СССР жертвой борьбы с проявлениями «формализма» и «космополитизма» стал Государственный му-

зей нового западного искусства. Он был создан на основе национализированных коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова, первоначально преобразованных в самостоятельные музеи, а в 1922 г. объединенных в единый музей. Хранившиеся в нем произведения живописи, скульптуры, графики и декоративного искусства, давали исчерпывающее представление о развитии новых течений в западноевропейском искусстве последних десятилетий XIX — начала XX в. По отзывам зарубежных специалистов, равного по представительности собрания не было ни в одном из европейских и американских музеев. Но советское правительство в марте 1948 г. приняло решение о ликвидации музея. Первоначально часть полотен планировалось уничтожить, а остальные — рассредоточить по провинциальным музеям. Но такого варианта развития событий удалось избежать. Коллекции распределились между Эрмитажем и Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Гораздо более катастрофические последствия для российской культуры в целом и музейной сферы в частности имели проводившиеся в 1930-е гг. распродажи произведений искусства из музейных собраний. Классовый подход к искусству, деление его творцов на «своих» и «чужих», утверждение о существовании «идеологически вредного» искусства и необходимости выборочного показа художественных произведений — все это свидетельствовало о глубокой деформации шкалы культурно-эстетических ценностей и духовных приоритетов. В соответствии с новыми критериями и ориентирами представлялось не только допустимым, но вполне разумным и целесообразным включить в торговый оборот мало пригодные для марксистско-ленинского воспитания трудящихся творения минувших эпох, с тем чтобы использовать вырученные средства на нужды строительства социализма.

Медленный, но неуклонный рост вывоза из страны предметов старины и искусства начался в 1921 г. и достиг своего пика в 1930 г. Это были национализированные церковные ценности, имущество и обстановка из помещичьих усадеб, дворцов императорской семьи и российской аристократии. Немалую долю в экспорте антиквариата составили художественные

ZSG

ценности из Государственного музейного фонда, решение о ликвидации которого правительство приняло в 1927 г. Предметы из московских и ленинградских хранилищ в 1928 — 29 гг. распределялись по музеям страны, а также передавались Народному комиссариату внешней торговли для реализации через систему магазинов «Антиквариата».

Свою лепту в пополнение валютных поступлений внесли и ликвидированные в этот период публичные музеи — историко-бытовые и историко-художественные ансамблевого характера. В первые послереволюционные годы в ряде секуляризованных церквей и монастырей, национализированных дворцов и усадеб известных дворянских фамилий открылись для публики музеи, посвященные культуре и быту ушедшей эпохи. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. большинство из них обвинили в «вещевизме», буржуазном объективизме и признали противоречащими идеям коммунистического воспитания. Сеть музеев-ансамблей сократилась с сорока трех учреждений в 1925 г. до пятнадцати в 1934 г.

Из путеводителей по Ленинграду исчезли музеи во дворцах Строгановых, Шуваловых, Шереметевых, Юсуповых и в доме А.Д. Меньшикова на Васильевском острове; закрылись «исторические комнаты» с неприкосновенно сохраненной обстановкой в Зимнем, Аничковом, Елагинском дворцах. В 1926 — 29 гг. были уничтожены музеи в подмосковных усадьбах Покровское-Стрешнево, Ольгово, Дубровицы. Некоторые из ансамблевых музеев перепрофилировали в краеведческие, в других создали тематические экспозиции, совершенно не связанные с историко-архитектурным значением памятника. Дворец-музей в Останкино стал использоваться для устройства сельскохозяйственных выставок, Дворец-музей в Петергофе превратился в Музей истории самодержавия, Новодевичий монастырь — в Музей раскрепощения женщины. Согласно официальным сведениям, фонды ликвидированных музеев распределялись между другими музейными учреждениями, но факты свидетельству-, ют о том, что часть предметов, несомненно, передавалась в Наркомвнешторг.

Распродаже музейных фондов предшествовало принятое 23 января 1928 г. под грифом «секретно» По-

Ватто, Меццетен. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

становление СНК СССР «О мерах к усилению экспорта и реализации за границей предметов старины и искус ства». В нем, в частности, указывалось на необходимость расширения экспорта, в том числе и за счет ценностей музейного значения. Несмотря на то, что в постановлении оговаривалась неприкосновенность «основных музейных коллекций», планы по их включению во внешнеторговый оборот уже разрабатывались,

В условиях строжайшей тайны в августе — сентябре 1928 г. крупнейшие музеи страны получили разнарядку на выделение для экспортной реализации определенного количества картин на конкретную сумму. Выполнить этот план можно было лишь ценой ликвидации уникальных музейных коллекций.

В обращениях ряда специалистов в правительственные органы аргументированно обосновывалась экономическая неэффективность торговли музейными ценностями. Ограниченная емкость антикварного рынка, объясняли они, не позволит реализовать за короткий срок и за крупную сумму намеченные вещи. Их придется продавать за бесценок, поэтому, например, 30 млн рублей можно будет получить, если в действительности продать произведений искусства на 50 млн, возможно, и на 100 млн рублей. Сам факт столь массовой распродажи первоклассных произведений искусства создаст впечатление, что страна стоит на грани катастрофы. Но все доводы специалистов об экономической бессмысленности и политической нецелесообразности продажи музейных ценностей должного воздействия на правительство не возымели. Сократились лишь предполагавшиеся объемы продаж, но от них самих не отказались, - . - — -.

На протяжении 1928-32 гг. за рубежом состоялось шесть аукционов, на которых распродавались художественные ценности из советских музеев, и ни один из них не дал желаемых результатов. Ведь мир погрузился в глобальный экономический кризис, когда почти никто ничего не покупал, а лишь стремился продать, пусть даже и за бесценок. Средний класс, приобретавший «средний» товар, разорился, те же из магнатов и «королей», что удержались на плаву, сохранив, а порой и преумножив свои миллионы, нуждались только в шедеврах. И Страна Советов в дополнение к аукционным распродажам перешла к обслуживанию «индивидуальных заявок» зарубежных коллекционеров.

Рафаэль. Мадонна Альба. Ок. 1509 г. Вашингтон, Национальная галерея

В эти годы Картинная галерея Эрмитажа лишилась свыше пятидесяти своих живописных шедевров. Несколько полотен перешли к американскому нефтяному «королю» Галусту Гюльбекяну, в том числе «Благовещение» Дирка Боутса, «Портрет Елены Фоурман» Рубенса, «Портрет Титуса», «Афина Паллада» и «Портрет старика» Рембрандта, «Урок музыки» Терборха, «Меццетен» Ватто. Американский миллиардер и министр финансов Эндрю Меллон стал обладателем 21 живописного шедевра, истратив при этом всего лишь 6 млн 654 тыс. 53 доллара. За портрет папы Иннокентия X работы Веласкеса Советский Союз получил только 223 562 доллара, а за портрет Изабеллы Брандт кисти Рубенса — на один доллар больше. Два мировых шедевра — «Мадонна Альба» Рафаэля и «Венера перед зеркалом» Тициана — были проданы за 1 млн 710 тыс. Купленные Меллоном эрмитажные полотна ныне украшают залы вашингтонской Национальной галереи искусства.

Всего же, по оценкам специалистов, из музейного собрания было продано примерно 1450 полотен, а также около 500 рисунков и гравюр, свыше 15 тыс. предметов прикладного искусства, среди которых преобладали фарфоровые изделия — мелкая пластика, севрские, мейсенские, китайские и российские сервизы, античное золото и западноевропейское серебро, золотые табакерки, художественное оружие, изделия из фаянса, майолики и бронзы, образцы уникальной мебели, греко-римские и скифские древности. Тысячами исчисляется количество проданных монет, медалей и орденов, при этом особенно сильно пострадало античное собрание Эрмитажа.

Принудительные изъятия предметов из фондов и экспозиций проводились во многих крупных музеях страны, как столичных, так и провинциальных. Эти сделки по распродаже национального культурного достояния за период с 1929 по 1932 г. пополнили бюджет страны на 20 — 22 млн рублей, то есть среднегодовой доход от них равнялся примерно 5 млн рублей, что составляло менее одного процента от ежегодного объема всего экспорта. Таким образом, нанеся сокрушительный удар по музейной сфере страны, правительство получило крайне малую прибыль, которую вполне можно было выручить простым расширением экспорта иной группы товаров.

Кадровая политика

В условиях тоталитарных режимов кардинальные изменения претерпевает и кадровая политика, в том числе и в отношении музейных специалистов. Среди них, как и среди других представителей интеллигенции, отбираются политически благонадежные лица, наряду с ними выявляются «враги» и «идейно незрелые», «невольно заблуждающиеся» и потому требующие насильственного «перевоспитания» и «исправления». Нормой становятся идеологические и политические кампании против инакомыслящих, акции «устрашения» и «возмездия», призванные стать одним из инструментов «перековки» человека из «старого» в «нового».

7 апреля 1933 г. в Германии был принят закон о «восстановлении профессиональной гражданской службы», согласно которому мог быть уволен любой не устраивавший национал-социалистов государственный служащий, в том числе сотрудники музеев. Чиновники Министерства культуры отстранили, например, от должности директора берлинской Национальной галереи известного немецкого ученого Людвига Юсти, занимавшего этот пост с 1919 г. Один за другим объектами нападок становились директора музеев, покровительствовавшие современному искусству. В связи с преследованием евреев были вынуждены эмигрировать такие крупные музейные специалисты, как Макс Фридлендер и Оскар Вульф.

8 СССР на рубеже 1920 —30-х гг. создание «новых кадров» во всех сферах общественного производства определялось в качестве наиважнейшей задачи, поскольку именно им отводилась основная роль по претворению в жизнь намеченных руководством страны преобразований в области экономики, политики, идеологии. Не стала исключением и музейная сфера. Суть кадровой политики того времени выражена в трех появившихся тогда неологизмах — «коммунизация», «орабочивание» и «освежение» коллективов.

Еще в конце декабря 1921 г. IX Всероссийский съезд Советов поставил перед Наркомпросом задачу подготовить из рабочих и крестьян кадры специалистов для всех областей народного хозяйства. Выполнить ее в кратчайшие~сроки, естественно, не удалось, и проблему создания рабоче-крестьянской интеллигенции стали решать простым перемещением людей из одной социальной категории в другую. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. во многих музеях страны беспартийных высококвалифицированных профессионалов стали заменять малообразованными коммунистами-выдвиженцами, выходцами из среды рабочих и крестьян. Это и составляло содержание политики «коммунизации» и «орабочивания» кадрового состава музеев.

Классическим образцом последовательных изменений в составе музейного руководства этого периода стала смена директоров Оружейной палаты. С 1922 г. ее возглавлял Д.Д. Иванов — юрист, музеевед, историк искусства, автор более 20 научных работ, владевший

французским, английским, немецким, итальянским, латинским и греческим языками. В 1930 г. директором назначили коммуниста С.И. Монахтина, монтера сельскохозяйственных машин с завода буровой техники. В декабре 1935 г. его сменил коммунист К.Г. Маслов — бывший сотрудник НКВД с незаконченным средним образованием. Как впоследствии вспоминали сотрудники музея, персидскую ткань XVII в. он предложил выбросить, «как ненужную тряпку», средневековое серебро • — натереть до блеска мазью для чистки посуды. В целях наведения «порядка» он считал необходимым поставить в экспозиции подряд «все троны», затем «все кресты» и т. д. Ради «порядка» Маслов накрепко прибивал гвоздями к стене старинные ткани и гобелены, а на замечания сотрудников о ценности коллекций отвечал оскорблениями.

С 1929 г. началось плановое обновление кадрового состава работников музейной сферы, или, говоря языком документов эпохи, «освежение» научных коллективов. Оно проводилось под флагом очищения музеев «от саботажников, вредителей и лентяев», но на деле имело направленность против высококвалифицированных специалистов, не желавших заниматься вульгарной политизацией экспозиционной и просветительной работы. Кроме того, чистки призваны были способствовать «освобождению» научных коллективов от «социально чуждого элемента» и «выдвижению новых работников из числа рабочих, батраков и бедняков».

Своего апогея кампания массовых чисток достигла в 1937— 1938 гг. Различного рода показательные процессы получали истерические отклики на страницах печати, в том числе и музейной периодики. Ложь и демагогия пронизывали все поры общества, в стране непрерывно нагнеталась атмосфера раболепия, страха и тотальной подозрительности. Расправа с «социально чуждыми элементами» — потомками дворян, духовенства, купцов и других непролетарских слоев населения — стала делом будничным и обычным. «Сокрытие» социального происхождения сурово каралось, а коллективы систематически проверялись на «удовлетворительность» социального состава. Во всех музеях страны шли поиски вредителей и диверсантов, контрреволюционеров и предателей. Их искали и, разумеется, «находили».

«Зиновьевские гнезда обнаружены во многих музеях, — сообщал заведующий музейным отделом Наркомпроса Ф.Я. Кон. — В них прятались контрреволюционеры всех мастей, от белогвардейцев, эсеров, меньшевиков до троцкистов-зиновьевцев включительно, в надежде вести в музеях спокойно и незаметно свою контрреволюционную работу. В Куйбышеве, Нижнем Тагиле, в Красноярске, Казани, в Ленинграде были обнаружены такие гнезда...»[2].

Чаще всего музейных работников обвиняли в пропаганде на экспозиционных материалах «контрреволюционных идей и установок», использовании музеев как явочных мест диверсантов, сборе в шпионских целях сведений об экономике страны, а также в помощи «церковникам». Нередки были и случаи обвинения в «замаскированном» вредительстве, о котором писала Н.К. Крупская. «Борясь с контрреволюционными вылазками врагов, — учила она, — надо всегда помнить, что существуют замаскированные методы вредительства: выдвигать на первый план неважное, второстепенное, отжившее, затемнять основное, важное разными мелочами, давать такое сочетание экспонатов, которое направляет мысль на ложный путь»[3].

Именно в такой форме вредительства органы НКВД обвинили в 1938 г. сотрудников Сталинградского областного музея. Их «преступление» заключалось в популяризации народничества, размещении историко-революционного отдела на небольшой и плохо освещенной площади, показе важнейших документов в маленьких форматах. Но основная вина состояла в том, что в экспозиции не нашла отражения «роль товарища Сталина как величайшего революционного деятеля и созидателя большевистской партии». Под категорию «замаскированного вредительства» в те годы можно было подвести создателей практически любой экспозиции. Ведь история переписывалась заново, и работники музеев, особенно провинциальных, просто не успевали претворять в жизнь новые идеологические установки и своевременно реагировать в экспозиционном показе на перевод

[2] *Кон Ф.* Удесятерить бдительность // Советский музей. 1936. № 4. С. II.

[3] *Крупская Н.* Поднять музейное дело на социалистическую высоту//Советский музей. 1937. № 9-10. С. 1-2.

многих деятелей революции и гражданской воины в разряд «шпионов», «вредителей» и «диверсантов».

На протяжении 1930-х гг. в результате «коммунизации», «орабочивания», освобождения от «балласта» и «социально чуждого элемента», изгнания «врагов народа», «шпионов и диверсантов», а также текучести кадров вследствие низкой заработной платы научные коллективы музеев обновились весьма существенно, в некоторых случаях даже полностью. Произошли в них и качественные изменения.

За период с 1925 по 1936 г. более чем в три раза увеличилось количество сотрудников рабоче-крестьянского происхождения (с 16,3% до 51,7%), а удельный вес коммунистических кадров в столичных музеях вырос более чем в десять раз (с 1,3% до 13,2%). Эти успехи в «коммунизации» и «орабочивании» научных коллективов сопровождались резким снижением образовательного и профессионального уровня работников. К 1940 г. более чем в два раза по сравнению с 1925 г. (с 59,9% до 27,7%) сократилось количество музейных специалистов с высшим образованием. В музеях появились и научные работники с низшим образованием, то есть закончившие 1—2 класса начальной школы. По данным на 1936 г., они составляли 7,9% работников местных музеев. Изменился и превалирующий тип музейного работника: если в первое десятилетие советской власти это был эрудит, знаток и исследователь памятников истории и культуры, то к концу 1930-х гг. это был музейщик-иллюстратор, опирающийся в своей деятельности на пропагандистские схемы.

Итак, в тоталитарном обществе, когда политизировались все сферы жизни, музеи превращались в «политико-просветительные комбинаты». Главной задачей их экспозиций становился уже не показ памятников истории и культуры, не научно-просветительная деятельность, а пропаганда монополизированной партийной идеологии. При этом серьезно деформировались все виды музейной работы. Свертывались научные исследования в области профильных дисциплин, резко сужалась тематика комплектования музейных фондов, а деятельность по формированию источ-

никовой базы для науки часто подменялась простым сбором экспонатов для экспозиций. Из музейного обихода изымались материалы, противоречащие политическим догмам, идеологическим шаблонам и идеализированным образам «вождей».

Объектом целенаправленной селекции становились музейные специалисты. Высококвалифицированные профессионалы, не стремившиеся засвидетельствовать свою преданность или лояльность правящему режиму, объявлялись в лучшем случае «балластом» или «социально чуждым элементом», в худшем — «вредителями» и пособниками иностранных спецслужб. Им на смену приходили политически благонадежные, «идеологически выдержанные» и наспех подготовленные «новые» кадры. Именно на них правящий режим возлагал миссию перестройки музеев на новой идейной основе. Негативные последствия всех этих «экспериментов» долгим эхом отзывались в жизни общества и после крушения тоталитарной системы власти.

• Новые тенденции в развитии музейной сферы во второй половине XX столетия

Вторая половина XX столетия стала временем больших концептуальных новаций в музейном мире. Дискуссии о социальной роли музея, начавшись еще в период между двумя мировыми войнами, практически не сходили со страниц музееведческой периодики. Могут ли музеи сохранять качества научного учреждения и при этом обращаться к массовой аудитории? Можно ли сбалансировать научность и развлекательность? Является ли это вообще проблемой? Какое влияние может оказать музей на развитие общества и на окружающую среду? Эти и подобные им вопросы не переставали будоражить умы музейных специалистов. В поисках путей освобождения от черт элитарности, характерных для классической концепции музея предшествующего столетия, рождались новые, более доступные для восприятия способы подачи материала, разрабатывались нетрадиционные программы культурно-образовательной деятельности, создавались специальные музейные структуры и персонал, занятые вопросами образования детей и взрослых.

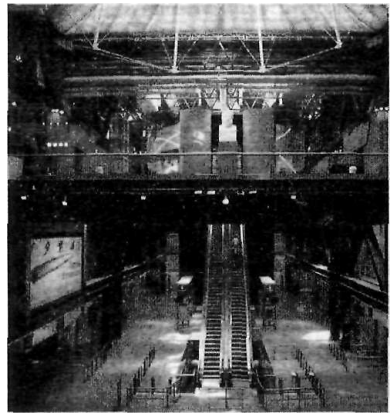
Культурные центры

Одним из результатов творческих поисков в музейной сфере стало появление культурных центров, получивших достаточно широкое распространение в последней трети XX в. Музейные коллекции и экспозиции заняли в них не единственное и отнюдь не главное место. Основной акцент сделан на объединении изолированных друг от друга областей знаний, отдельных наук и мира искусства, с тем, чтобы преодолеть культурную разобщенность и сблизить людей и социальные группы.

Примером учреждений такого типа может служить открывшийся в феврале 1977 г. в Париже Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, или Центр Бобур, как его обычно называют по имени расположенной рядом с ним старинной улицы и пустыря, на котором возведено здание. В нем присутствует все, что составляет общепринятое представление о культуре и средствах приобщения к ней людей — пластические искусства, книги, музыка, кино, театр, аудиовизуальные программы, экскурсии, лекции. Основная экспозиция площадью 12 тыс. кв. м и временные выставки знакомят посетителей с искусством XX в., собрание которого, насчитывающее свыше 8 тыс. картин, скульптур, рисунков, постоянно пополняется и считается самым большим в Европе. В распоряжении посетителей центра — обширная библиотека со свободным доступом к полкам. Она позволяет получить всем желающим немедленную информацию по любому вопросу, а в ее фондах помимо книг находятся ноты, слайды, магнитофонные записи, фильмы, электронные издания, для просмотра которых к услугам аудиовидеотехника и компьютеры. Огромные площади центра заняты под сменные тематические выставки, посвященные литературе, театру, кино, музыке, архитектуре, а также сценические площадки и уютные залы, где проходят встречи и беседы с писателями, поэтами, актерами.

В Центре Бобур имеются Детская студия и Центр промышленного творчества, занимающийся вопросами градостроительства, архитектуры, промышленного дизайна, социального обслуживания. Созданный

для специалистов по окружающей среде, работников промышленности и всех, кто интересуется искусством, он стремится донести до сознания людей идею о том, что предметы обихода, дома, улицы и весь жизненный уклад — это часть человеческой цивилизации, нужно отказаться от пассивного к ним отношения и принимать деятельное участие в их создании.



Эксплора — постоянная экспозиция Города науки и техники. Общий вид

Как крупный центр коммуникации задумывался и открывшийся в 1986 г. в парке на северо-восточной окраине Парижа Город науки и техники Ла Биллет. Его постоянная экспозиция, раскинувшаяся на территории в 30 тыс. кв. м, а также временные выставки, ставят целью знакомить посетителей не только с научно-техническими достижениями, но и с социально-экономическими последствиями научно-технического прогресса. Тематическая организация пространства, методы экспозиционного показа, основанные на активном участии посетителей и приемах, позволяющих сделать сложную информацию доступной для восприятия, широкое использование всех новинок информатики стали результатом долговременных исследований в области музейной коммуникации. Посетитель может самостоятельно приводить в действие «глоссарии», позволяющие получать простые объяснения слов и понятий, связанных с выставленными в экспозиции предметами. По своему выбору он может использовать развлекательные или информационные аудиовизуальные программы, логические или дидактические игры, приводить в движение «взаимодействующие» машины.

В нескольких залах огромной медиатеки, занявшей площадь в 12 тыс. кв. м, все желающие могут получить с помощью современных установок прямой до-

ступ к обширному объему научной и технической информации на бумажных и электронных носителях. Облик и содержание Города дополняют многочисленные лекционные и конференц-залы, Планетарий и «Жеода» — зрительный зал в виде шара диаметром 36 м, где с помощью новейшей проекционной и звуковоспроизводящей системы на полусферическом экране поверхностью в 1000 кв. м демонстрируются аудиовизуальные программы.

Детские музеи

В XX в. получил распространение новый тип специализированного музея, который предназначается исключительно для детской аудитории и создается с учетом своеобразия процесса приобретения знаний ребенком. Его появление было связано с осознанием того, что поведение детей отнюдь не является неорганизованным и стихийным, а напротив, руководствуется четкими, но отличными от взрослых людей правилами. Мысль ребенка следует своей логической схеме, следовательно, для детей нужно создавать музейное пространство, в корне отличное от того, что обычно выстраивается для взрослой аудитории.

Первый детский музей был создан в 1899 г. в нью-йоркском районе Бруклин. В его основу легли минералы, раковины, чучела птиц и другие экспонаты, которые Бруклинский институт искусств, переехав в новое здание, оставил вместе с домом для экспериментальной работы с детьми. Организатором нового музея стала преподавательница естественной истории Анна Галлуп, считавшая, что он должен стать тем местом, где дети могут не только рассматривать экспонаты, но и познавать мир путем опытов и экспериментов. В музее появились мастерские и образовательные клубы, со временем он пополнился библиотекой, анатомической и ботанической лабораториями, кинотеатром, художественными, историческими, техническими коллекциями. По примеру Бруклина в первые десятилетия XX в. были основаны детские музеи в Бостоне, Детройте, Индианаполисе, а позже и в других регионах страны. В настоящее время примерно 300 из существующих в мире детских музеев находятся в США.

В европейском регионе детские музеи стали активно создаваться с 1970-х гг. Особую известность приобрели Инвенториум в Городе науки и техники Ла Виллет в Париже, Детская студия при Национальном центре искусства и культуры им. Ж. Помпиду в Париже, Детский музей в Эдинбурге, Детский музей в музейном квартале Вены, «Музеон» в Гааге.

Дети на «воздушном мосту» в Бруклинском детском музее. Этот мост — один из путей, которым дети могут попасть в парк, находящийся на крыше музейного здания

В 1990-е гг. самостоятельные детские музеи и детские центры при традиционных музеях появились в российских городах. Это первый самостоятельный детский музей в г. Ноябрьске (Тюменская обл.), детский музей «В мире сказок» (Смоленский музей-заповедник), Детский исторический музей (Санкт-Петербург), Детский центр Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства (Москва) и многие другие.

Если поводом к созданию традиционного музея служит, как правило, собрание предметов, то причина появления детских музеев — педагогическая: помогать детям познавать окружающий мир. Это сказывается и на политике комплектования фондов, которая подчинена экспозиционным и образовательным задачам. Наряду с уникальными экспонатами в детских музеях много обычных предметов, с которыми ребенок сталкивается в повседневной жизни. Особое внимание уделяется экспонатам, которые можно брать в руки, приводить в движение, использовать в играх и творческой деятельности.

В экспозициях детских музеев можно увидеть копии египетской гробницы с погребальными предметами и настоящей мумией, подлинный скелет мастодонта и реконструкции тиранозавра, африканские ритуальные маски и современную скульптуру, вигвам американских индейцев с утварью и предметами быта,

модель увеличенной в 8 **млрд** раз молекулы алмаза, «по которой можно карабкаться», модель космического корабля «Аполлон-11» в натуральную величину.

Вся экспозиционная и образовательная работа в детских музеях строится с учетом возрастных особенностей ребенка и использует разработанные музейной педагогикой методики, с тем чтобы дети учились и постигали мир в процессе игры, творчества и общения. Они могут изучать строение скелета животного с помощью головоломок из костей, решать на компьютере логические задачи, определять по каталогу образцы полезных ископаемых, собирать детали на простых конвейерах.

Детская студия при Национальном центре искусства и культуры им. Ж. Помпиду свою главную задачу видит в том, чтобы научить детей смотреть, слушать и воспринимать. Она стремится стимулировать их индивидуальную фантазию и дать им представление о том, что такое художник и его творческие поиски, то есть воспитать в первую очередь чувства детей, а не их интеллект и память. Каждый из созданных в ней кружков использует нетрадиционные формы обучения и посвящен определенному виду самовыражения — кружки рисования, цвета, объема, пластики, музыки и аудиовизуальный. Интерьер и оборудование студии созданы с учетом пожеланий детей и при их непосредственном участии. Пол в ней имитирует зеленую лужайку, повсюду расставлены живые и искусственные цветы и растения, созданы укромные уголки, где можно прятаться, «рисовальная стена», на которой можно создавать огромные, но недолговечные фрески, музыкальная площадка для игры в «классики»: как только ребенок ступает на нее, начинает звучать музыка, словно аккомпанируя его движениям.

В парижском центре Ла Виллет для детей создано специальное пространство — Инвенториум. Здесь располагаются «залы открытий» для младших школьников и «детские площадки» для маленьких посетителей в возрасте от 3 до 6 лет. Главная задача «залов открытий» — стимулировать и развивать с помощью игр дух научных исследований и изобретений. Например, игры с мыльными пузырями различных форм или гигантских размеров позволяют детям сравнивать структуры, основанные на одних и тех же математических законах. Игры с техникой дают детям возможность лучше разобраться в ней.

Экомузеи

В начале XX в. явственно обозначилась и с каждым десятилетием набирала все большую силу тенденция к сохранению in situ исторического окружения — архитектурных памятников, ансамблей, фрагментов культурно-исторической среды. В сочетании с идеями регионального развития и поисками путей к обновлению и демократизации традиционного музея она привела к появлению нового типа музейного учреждения, получившего название «экомузеи».

Родиной феномена стала Франция, где в 1967 г. благодаря объединению усилий сельских общин, получивших финансовые средства для своего экономического и культурного развития, были созданы региональные природные парки — Мон д'Арре, Уэсан, Гранд-Ланд, Камарг, Нижняя Сена. Стараниями музеолога Жоржа Анри Ривьера они стали своеобразным воплощением на французской земле принципов скандинавских музеев под открытым небом, но в отличие от скансенов постройки не перемещались на заранее подготовленную территорию, а восстанавливались на своем исконном месте в соответствующем окружении.

Новые учреждения отличала и более широкая просветительная деятельность, направленная не только на распространение знаний о памятниках истории и культуры, но и на совершенствование отношений между человеком и его окружением. Термин «экомузеи», придуманный и данный им музеологом Югом де Барином в 1971 г., не принято расшифровывать как «экологический музей», поскольку это музей не только природы или окружающей среды. Его замысел гораздо шире и связан с комплексным пониманием среды обитания человека. Вместе с тем происхождение названия, несомненно, связано с термином «экология», точнее, его расширенной трактовкой, когда он используется не только для обозначения раздела биологии, изучающего отношения между животными и растительными организмами и окружающей средой, но и для анализа культурных явлений.

Экомузеи быстро завоевали признание во Франции, поскольку соответствовали весьма популярным в 1960—1970-е гг. идеям региональной этнографии, регионального развития и охраны окружающей среды,

Опыт французских экомузеев получил развитие и в других странах. В 1980 г. в отдаленном сельскохозяйственном районе канадской провинции Квебек состоялось торжественное открытие Музея и регионального центра интерпретации От-Бос, спустя три года получившего название Экомузей От-Бос. Он создавался канадским музеологом Пьером Мейраном при активном участии местных жителей, не пожелавших передавать в музей традиционного типа этнографическую коллекцию, составляющую важную часть наследия их общины.

В начале 1980-х гг. появились первые экомузей в Португалии; большинство из них определяются как муниципальные и носят название местности, в которой расположены. Наибольшую известность снискал Муниципальный музей Сейшала, выдвинутый в 1984 г. на приз лучшего западноевропейского музея года и охарактеризованный Югом де Барином как «экомузей в полном смысле этого слова». Отдельные принципы экомузеев в той или иной степени стали использовать в своей деятельности некоторые парки-музеи и региональные исторические музеи в Швеции.

Концепция экомузея разрабатывалась Ж.А. Ривьером на протяжении почти что десятилетия, и ее главные моменты нашли отражение в последнем варианте «Эволюционного определения экомузея», составленном в 1980 г. «Экомузей планируется, создается и используется совместно населением и местными органами власти. Последние участвуют в этой деятельности, предоставляя специалистов и все необходимое, в том числе финансовые средства. Участие индивида зависит от его запросов, уровня знаний и отношения к данной деятельности», — пишет Ж.А. Ривьер. В его представлении «экомузей — это лаборатория, поскольку он способствует изучению прошлого и настоящего местного населения и среды и помогает готовить специалистов в данных областях в сотрудничестве с другими исследовательскими центрами. Экомузей — это заповедник, т. к. он способствует сохранению и оценке местного природного и культурного наследия. Экомузей — это и школа, ибо он вовлекает местных жителей в свою деятельность по изучению и охране наследия и способствует более ясному осознанию ими своего будущего».

Таким образом, экомузей не замыкается в себе, а активно взаимодействует с окружающим миром.

Ж. А. Ривьер сравнивает экомузей с зеркалом, «в котором люди могут увидеть и узнать себя, а также приобрести знания о местности, в которой они проживают, и о тех, кто жил здесь раньше, независимо от того, существовала преемственность поколений или нет. Приезжие также получают возможность взглянуть в это зеркало, лучше познакомиться с трудом, традициями местного населения и проникнуться к нему уважением»[4].

Концепция экомузея Ж.А. Ривьера получила дальнейшее развитие в работах Юга де Барина, Ч. Энгстрема, Ф. Юбера, М. Керьена. Дискуссии о природе экомузеев, оценке их возможностей, принципах организации и деятельности, а также воплощенные в жизнь проекты показывают, что организационная структура этих учреждений в каждом отдельном случае различна. Это может быть и парк-музей, и этнографический музей-заповедник под открытым небом, и центр промышленного наследия. Вместе с тем всем им присущи некоторые общие характеристики.

Экомузей посвящен человеку, его природному и культурному окружению. Одно из его самых существенных условий заключается в том, что он создается, поддерживается и используется совместно жителями района и местными органами власти. Формы такого участия могут быть самыми различными. Местные жители передают музею представляющие интерес и ценность предметы, сообщают сотрудникам информацию о них, участвуют в их реставрации и создании экспозиции, помогают вести исследовательскую и популяризаторскую работу.

Региональный характер является еще одной отличительной чертой экомузея. Его деятельность охватывает не отдельную административную единицу, а регион, представляющий собой единое целое в силу общности традиций, природной среды и производственной деятельности. Это может быть сельскохозяйственный район или промышленная зона, угольный бассейн или речная долина.

Экомузей — это не только конкретное здание в определенном месте. Его объекты могут быть разбросаны по всей территории и представлять собой самостоятельные разделы, соответствующие отдельным

[4] *Ривьер Ж.А.* Эволюционное определение экомузея // Museum, 1985. № 148.С.2-3.

темам музея. Это дает возможность не только рассредоточить экспонаты и виды музейной деятельности, но и привлечь население к сохранению и использованию зданий и достопримечательностей, составляющих культурное наследие данной местности.

В составе экомузея могут находиться коллекции традиционного типа, то есть государственные фонды, подлежащие обычному контролю и хранению. Но все-таки основное достояние экомузея — это орудия труда и предметы обихода, вещи повседневные и серийные. Некоторые из них после изучения и инвентаризации вновь возвращаются владельцам и попадают в свое обычное окружение. Ведь деятельность экомузея состоит не только в музеефикации объектов, но и в сохранении умений, навыков, технического мастерства.

Формы деятельности экомузея могут быть самыми различными. Являясь центром исследований и обмена знаниями, он проводит семинары и коллоквиумы, открывает временные и постоянные выставки, проводит экскурсии, открывает филиалы для жителей близлежащих кварталов или селений, публикует монографии и работы краеведов. Как правило, экомузей выходит за рамки чисто познавательной деятельности. Результаты его исследований в виде информации и рекомендаций нередко предоставляются общественным организациям, профсоюзам, государственным органам, не исключено и участие в социальной борьбе. В итоге работа экомузея не только развивает интерес жителей к своему району и культуре, но и обеспечивает их участие в планировании своего будущего. • • • ***

Интегрированный музей и «новая музеология»

Настойчивые поиски путей обновления музея, рассматриваемого как инструмент совершенствования общества, велись в 1960—70-е гг. специалистами всех континентов. В Латинской Америке получила развитие концепция так называемого «интегрированного музея». Ее основные положения были разработаны во время «круглого стола», организованного ЮНЕСКО в Сантьяго (Чили) в 1972 г.

Определение «интегрированный» по отношению к музею подразумевает, что он должен играть одну из

ведущих ролей в познании человеком окружающей его природной и социальной среды во всех ее проявлениях. Как подчеркивали участники встречи, музеев, которые посвящены только культурному наследию, странам Латинской Америки недостаточно; им необходимы музеи, параллельно занимающиеся и проблемами развития.

Идеи «интегрированного музея» и экомузея достаточно успешно реализуются в третьем по величине городе Венесуэлы, в Музее Баркисименто. Они активно претворяются в жизнь в двух районах Рио-де-Жанейро (Бразилия) — Санта Тереза и Сао-Кристовао. Авторы концепции осуществляемой здесь программы поставили цель «содействовать развитию общественного самосознания путем вовлечения населения в непосредственный контакт с естественной и культурной средой, выявления корней, поощрения творчества и воспитания бережного отношения к традициям; способствовать сохранению этой среды в целом»[5].

На основе опыта, накопленного экомузеями, музеями общин и другими новыми типами музеев, основанными на широком участии населения в их работе, возникло и стало развиваться направление, получившее название «новая музеология». Сторонники и участники определяют его как нечто большее, нежели просто движение, призванное содействовать постоянным поискам нового в музейном деле. Оно выступает за радикальный пересмотр целей музеологии и ее социализацию, изменение психологии и взглядов музейных работников.

Организационное оформление направления началось в 1983 г. в Лондоне на Генеральной конференции ИКОМ. Затем объединившиеся в группу специалисты собрались в 1984 г. в Квебеке на Первый международный семинар «Экомузеи и новая музеология», где была выработана единая позиция по общим вопросам и принята декларация о целях и основных принципах нового движения.

Авторы Квебекской декларации, выступая за поворот музеологии к социальным и политическим проблемам, считают, что «в современном мире, который стремится использовать для своего развития все средства, музеи должны выйти за пределы традиционных

[5] *Камарго-и-Альмейда-Моро Ф.* Экомузеи Сао-Кристовао // Museum. 1985. № 148. С. 57.

П4г
013

задач и функций: идентификации, консервации и просвещения — и перейти к осуществлению более широких программ, которые позволят им активнее участвовать в жизни общества и полнее интегрироваться в окружающую среду»[6].

Декларация подтвердила первостепенное значение социальной миссии музея по сравнению с его традиционными функциями, а содержащиеся в ней идеи во многом восходят к «эволюционному определению экомузея», предложенному Ж.А. Ривьером. В ноябре 1985 г. участники Второго международного семинара в Лиссабоне основали международную федерацию в поддержку новой музеологии. Предприняты и конкретные шаги — учреждены курсы «новой музеологии» и «общедоступной музеологии», созданы такие объединения, как «Новая музеология и социальный эксперимент» во Франции и Ассоциация экомузеев Квебека.

Во второй половине XX в. активные поиски путей обновления и демократизации традиционного музея способствовали его качественной трансформации. Появились новые, более доступные для восприятия способы подачи музейного материала, разрабатывались инновационные программы культурно-образовательной деятельности, стало уделяться внимание особым категориям посетителей — людям с ограниченными возможностями и детям, работа с которыми требует специальных профессиональных навыков. Возникли новые типы музейных учреждений, вызванные к жизни, наряду с прочими факторами, усложнением понятия «культурное наследие», распространением его на те области и исторические периоды, по отношению к которым оно раньше не употреблялось. Одновременно осуществлялась и конкретная деятельность, направленная на *более* глубокую интеграцию музея в современный социум.

[6] Квебекская декларация: основные принципы новой музеологии // Museum. 1985. № 148. С. 21.

Часть II.
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

:-;'- ' . и

•Л A ^ L ^ . K A J .;.,• Эр-- :•

A'Л-i. •>ft)I

".I

Глава 1
МУЗЕЙ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

.1-

Понятие «музейи

Понятие «музей» появилось в культурном обиходе человечества более двух с половиной тысяч лет назад, но в современную эпоху его содержание кардинально изменилось. Древние греки изначально понимали под мусейоном святилище муз, а со временем с эти словом стало связываться и представление о месте для занятия литературой, наукой и научного общения. В эпоху Средневековья, когда канули в небытие многие традиции и институты античного мира, понятие «мусейон» вышло из употребления вместе с относящимся к нему культурным контекстом. Вторую жизнь подарила ему эпоха Возрождения, но при этом наполнила его новым смыслом. Музеем стали называть сначала коллекции памятников античности и произведений искусства, затем образцов мира природы и всего, что воспринималось в качестве «редкости» и «диковины». Но уже во второй половине XVI в. термин «музей» все чаще начинают употреблять не только по отношению к собранию предметов, но и к помещению, в котором оно хранится и экспонируется.

Появлению нового аспекта в своей трактовке музей обязан эпохе Просвещения с ее акцентами на равенство образовательных возможностей людей, культом разума и пропаганды знаний. Из собрания, доступного лишь немногим желающим, музей вырастает в учреждение, открытое для широкой публики, и его определяющим признаком становится уже не только наличие коллекции, ее хранение и изучение, но и по- «.- ulu

' каз. В XIX в. завершается процесс формирования музея как социокультурного института. В начале XX в. его еще нередко определяли как собрание предметов, представляющих интерес для ученых, систематизированное и экспонируемое в соответствии с научными методами. Однако дальнейшая демократизация музея привела к тому, что в его дефиниции стала подчеркиваться ориентированность на все слои населения.

В наши дни существует целый ряд определений музея, что в значительной степени объясняется сложностью и многоликостью самого феномена. XX век подарил человечеству новые типы музеев, пришло осознание того, что сохранять и экспонировать можно и нужно не только предметы, но и характерное для них окружение, различные фрагменты историко-культурной среды, виды человеческой деятельности. Появились музеи под открытым небом, в основе которых — не традиционная коллекция предметов, а памятники архитектуры и народного быта, представленные в своем естественном природном окружении. Возникли и музеи, экспонирующие главным образом не подлинники, а их воспроизведения.

Еще одна причина многообразия существующих определений музея — развитие теоретического музееведения и различные исследовательские подходы специалистов, а также разнообразие целей и задач, ради которых создается дефиниция. В изданиях справочного характера музеи обычно трактуются как научно-исследовательские и культурно-просветительные учреждения, которые в соответствии со своими социальными функциями осуществляют комплектование, учет, хранение, изучение и популяризацию памятников истории, культуры, а также природных объектов. В Федеральном законе «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (1996) музей определен как «некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и коллекций».

В международной практике обычно используется определение, выработанное Международным советом музеев (ИКОМ) и включенное в его Устав Б 1974 г. С учетом поправок, внесенных в последний вариант

Устава в 1995 г., эта дефиниция звучит следующим образом: музей — это «постоянное некоммерческое учреждение, находящееся на службе общества и его развития и открытое для людей, оно приобретает, сохраняет, изучает, популяризирует и экспонирует в образовательных, просветительных и развлекательных целях материальные свидетельства человека и окружающей его среды»[1].

Это определение прошло длительный путь развития, но разногласия относительно обоснованности и важности составляющих его элементов тем не менее существуют, поскольку вопросов оно поднимает не меньше, чем решает. Например, можно ли считать музеями ботанические сады и зоопарки? Ведь они обладают коллекциями животных и растений, заботятся об их сохранности, исследуют, экспонируют и популяризируют их, удовлетворяя тем самым образовательные и развлекательные потребности общества. Однако эти коллекции состоят не из мертвых образцов природы, а из живых созданий. Можно ли считать музеем планетарий? У него ведь нет собственной коллекции.

В ответах на эти и подобные им вопросы мнения специалистов разделились. Одни полагают, что музеями можно считать только те учреждения, которые основывают свою деятельность на традиционных типах научных, исторических или художественных коллекций. Поэтому зоологические и ботанические сады, многие музеи науки, планетарии, исторические и природные достопримечательности и памятники, с их точки зрения, музеями как таковыми не являются. Другие придерживаются более широких взглядов на характер и роль музея в отношении культурного и физического наследия в целом. Они считают, что в сферу интересов музея входит все природное, культурное и социальное окружение человека. При их поддержке ИКОМ принял в свои члены планетарии, ботанические и зоологические сады, многие природные и исторические памятники и достопримечательные места.

Неоднозначно воспринимается и положение о том, что музей должен служить обществу и способствовать

[1] Цит. по: *Хаqсоп К.* Музеи не стоят на месте // Museum. 1998. № 197. С. 43.

его развитию. Кто и на основании каких критериев определяет, в чем состоит общественный интерес? Ведь интересы и потребности различных групп общества не всегда совпадают. Для кого существуют музеи? Для ученых, работающих во благо общества и научного прогресса, или для удовлетворения эстетических и образовательных интересов широкой публики?

Приведенные примеры спорных вопросов — это лишь малая толика тех дебатов, которые на протяжении всего ушедшего столетия велись вокруг музея специалистами различных стран: музеологами, историками, искусствоведами, социологами, философами. Они свидетельствуют о том, что музей — очень сложный феномен и дать ему исчерпывающее, бесспорное и всех устраивающее определение нелегко.

Разные подходы к определению понятия «музей» существуют и в теоретическом музееведении, однако большинство исследователей определяют его как социальный институт через выполняемые им функции. Согласно дефиниции М.Е. Каулен и Е.В. Мавлеева, приведенной в Российской музейной энциклопедии, музей — это «исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы природных и культурных объектов, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая изъятию из среды бытования и передаче из поколения в поколение, — музейных предметов».

• Музейный предмет и его свойства

~> На первый, поверхностный взгляд может показаться, что словосочетание «музейный предмет» понятно без дополнительных разъяснений и обозначает находящиеся в музее вещи, объекты природы, письменные и изобразительные материалы. Но только ли принадлежность к музею объединяет хранящиеся в нем предметы?

Термин «музейный предмет» еще в начале 1930-х гг. ввел в отечественный научный оборот Н.М. Дружинин. Однако теоретическая разработка этого понятия началась спустя несколько десятилетий.

1$ исследованиях зарубежных и российских ученых .'!. Странского, Й. Бенеша, К. Шрайнера А.М. Разгона, В.Ю. Дукельского, В.В. Кондратьева музейный предмет стал изучаться и как источник особого вида познания, и как основной элемент системы музейной коммуникации.

Попытаемся в общих чертах схематично предстаиить себе, как протекает процесс включения предмета в музейное собрание, какие качества и свойства он при этом утрачивает, а какие приобретает.

В природе и обществе существует немало объектов и предметов, которые обладают научной, художественной, исторической или мемориальной ценностью и в силу этого имеют значимость для использования в музее. Их принято называть **предметами музейного *значения.*** Для того чтобы приобрести статус музейного предмета, они должны пройти ряд последовательных операций, в ходе которых их подготавливают к длительному хранению и многоплановому использованию.

Сначала предмет музейного значения выявляют в так называемой среде бытования, то есть в той части природной или социальной среды, где он находится, используется или хранится, взаимодействуя с другими предметами или с человеком. Изъятый из среды бытования предмет музейного значения поступает в музей, принимается на учет и хранение, проходит полную или первичную научную обработку, и только после этого он приобретает статус ***музейного предмета.***

После включения предмета в музейное собрание его связи и отношения со средой бытования разрываются, и он лишается того функционального значения, которое имел прежде, будучи, например, орудием труда или предметом быта. В музее главным становится не функциональное значение предмета, а его общественное значение как памятника истории и культуры. В музейном собрании он превращается в документальное свидетельство, знак, символ конкретного факта, события, явления или процесса. В ходе изучения музейного предмета специалисты реконструируют его отношения со средой бытования, выявляют присущие ему признаки и характеристики; в фондовых коллекциях и экспозиции он приобретает новые связи с другими

предметами, подобными ему или отличными от него. Тем самым он включается в определенный исторический контекст.

Например, помещенное в музейное собрание Евангелие утрачивает функциональное значение богослужебной книги, которое оно имело в среде бытования — в храме. В музейном собрании Евангелие приобретает новое, общественное значение и воспринимается теперь как произведение книжного искусства и свидетельство важнейших черт культуры своего времени. Найденные во время археологических раскопок домашняя утварь или орудия **труда давно** утратили свое утилитарное назначение, но они представляют несомненную социальную ценность, поскольку в этих предметах присутствуют определенные черты и характеристики породившей их действительности.

Музейный предмет, чтобы стать таковым, должен обладать определенными свойствами и признаками, благодаря которым он изымается из среды бытования и помещается в музей. Согласно современным представлениям, музейный предмет следует рассматривать в единстве присущих ему общих свойств и конкретных признаков. Наиболее широкое распространение и признание получили три свойства музейного предмета, характеризующие его различные стороны, — информативность, аттрактивность, экспрессивность.

Информативность характеризует содержательную сторону музейного предмета, его способность выступать в качестве источника сведений об исторических событиях, культурных, общественных и природных явлениях и процессах. Совокупность сведений **о** предмете, зафиксированная в документах научного описания, составляет информационный потенциал предмета. В.В. Кондратьев предложил разделить эти сведения на две условные группы — внутреннее информационное поле и внешнее информационное поле. Внутреннее информационное поле содержит информацию, отраженную непосредственно предметом или закодированную в нем самом. Это, как правило, те сведения о признаках предмета, которые в музееведении принято называть атрибутивными — название предмета, его назначение, размер, форма, материал, техника изготовления, надписи, подписи, клейма и т. п. Внеш-

нее информационное поле включает сведения об истории предмета, месте его происхождения и бытования, о событиях и лицах, связанных с ним, то есть информацию «вокруг предмета», косвенно связанную с ним, почерпнутую из других источников. Внутреннее и внешнее информационные поля тесно переплетаются друг с другом и составляют информационный потенциал, который является необходимым условием функционирования музейного предмета.

Аттрактивность характеризует внешнюю сторону предмета, его способность привлекать внимание посетителей своими внешними признаками, в частности формой, размером, цветом.

Экспрессивность связана с ценностным восприятием предмета, с его способностью вызывать у человека ассоциации и ощущение сопричастности к определенным событиям, явлениям и фактам. Подобные чувства могут возникать благодаря сведениям об истории создания предмета или среде бытования, о связи его с известными событиями и людьми. Эти сведения передаются в экспозиции через этикетаж или рассказ экскурсовода. Перо и чернильница А.С. Пушкина, жилет, в котором поэт стрелялся на дуэли с Дантесом, гитара В.С. Высоцкого, паек блокадника, дневник погибшей от голода ленинградской школьницы Тани Савичевой — все эти экспонаты могут служить яркими примерами экспрессивных свойств музейных предметов.

Некоторые исследователи, например В.В. Кондратьев, ДА. Равикович, выделяют в качестве самостоятельного свойства музейного предмета его ***репрезентативность,*** то есть представительность в ряду однотипных предметов, которая тесно связана с таким свойством предмета как информативность. В данном случае речь идет о том, что среди похожих предметов есть такие, которые в сравнении с остальными наиболее полно и ярко отражают то или иное явление действительности. Их информационные возможности превосходят информационный потенциал аналогичных предметов, например вследствие уникальной истории бытования, мемориального значения. Зарубежные исследователи, в частности 3. Странский, И. Ян, для обозначения особых свойств музейного предмета как но-

сителя информации используют термин «музеальность» (от «музеалия» — музейный предмет).

Таким образом, **музейный *предмет*** можно охарактеризовать как движимый объект природы или материальный результат человеческой деятельности, который в силу своей значимости для музейного использования изъят из среды бытования и включен в состав музейного собрания. Понятие «музейный предмет» обычно применяется по отношению к подлинникам, но некоторые музееведы — В.Ю. Дукельский и В.Е. Туманов — считают возможным отнести к данной категории и специально созданные для экспонирования макеты и воспроизведения музейных предметов, которые выступают в функции памятников.

В практической деятельности теория музейного предмета используется главным образом для выработки критериев отбора предметов в музейное собрание и совершенствования принципов их научного описания. Поэтому наибольшее значение понятие «музейный предмет» имеет для исторических и краеведческих музеев; в естественно-научных музеях его познавательные возможности достаточно ограничены, а в художественных музеях преобладают эстетические и искусствоведческие критерии комплектования собраний.

• Социальные функции мрея

к, . • Вопрос об общественном предназначении музеев имеет давнюю историю. Однако теоретическая разработка проблемы социальных функций музея стала возможной лишь на определенном этапе развития музееведения. В России эту проблему впервые поставил в ряде своих работ в конце 1960-х — начале 1970-х гг. А.М. Разгон, а в последующие десятилетия она стала предметом исследования Д.А, Равикович, Ю.П. Пищулина, А.Б. Закс.

В отечественном и зарубежном музееведении в качестве основополагающих традиционно выделяют две исторически сложившиеся функции, определяющие специфику музейной деятельности, место и роль музея в обществе и культуре — функцию документирования и функцию образования и воспитания.

) ***Функция документирования*** предполагает целенаправленное отражение в музейном собрании с помо-

щью музейных предметов различных фактов, событий, процессов и явлений, происходивших в обществе и природе. Суть музейного документирования заключается в том, что музей выявляет и отбирает объекты природы и созданные человеком предметы, которые могут выступать подлинными (аутентичными) свидетельствами объективной реальности. После включения их в музейное собрание они становятся знаком и символом конкретного события и явления. Это присущее музейному предмету свойство отражать действительность в еще большей степени раскрывается в процессе изучения и научного описания предмета. Функция документирования отвечает научным и культурным потребностям общества и реализовывается главным образом в процессе комплектования музейных фондов, их хранения и изучения.

Функция образования и воспитания основывается на информативных и экспрессивных свойствах музейного предмета. Она обусловлена познавательными и культурными запросами общества и осуществляется в различных формах экспозиционной и культурно-образовательной работы музеев.

По мнению ряда исследователей, например Д.А. Равикович, помимо этих двух функций для музея характерна еще и ***функция организации свободного времени,*** которая обусловлена общественными потребностями в культурных формах досуга и эмоциональной разрядке. Она является производной от функции образования и воспитания, поскольку посещение музея в свободное время связано в основном с мотивами познавательно-культурного характера. Эта функция в скрытом виде исторически присуща музейным учреждениям хотя бы по той причине, что посещение музеев связано, как правило, с использованием досуга.

По мнению некоторых теоретиков и практиков музейного дела, в качестве самостоятельных социальных функций музея можно выделить научно-исследовательскую, хранительскую, или охранную (А.М. Разгон, А.И. Фролов), а также коммуникативную (И.В. Иксанова). Аргументы их оппонентов (например Д.А. Равикович) сводятся в основном к следующему. Научные исследования в музее осуществляются и в процессе отбора предметов в музейное собрание, они продолжаются и на стадии

изучения предмета, определения его информационного потенциала, превращения его в документальное свидетельство определенного факта, явления, процесса. Поэтому научно-исследовательская работа — это не самостоятельная функция, а неотъемлемая часть базовой функции документирования. Охранная деятельность музея также является одной из задач функции документирования и в том случае, когда речь идет о выявлении и сохранении предметов музейного значения, музеефикации памятников и природных объектов, и в случае необходимости физического сохранения музейных ценностей для современных пользователей и будущих поколений. Что же касается музейной коммуникации, суть которой составляет передача информации, то признание ее в качестве специфической социальной функции музея приведет к поглощению ею и функции документирования, и функции образования и воспитания, потому что вся деятельность музея ориентирована на передачу информации.

Критически относится к самим попыткам функциональной характеристики музейной деятельности М.Б. Гнедовский. Он солидарен с теми специалистами (например, польским музееведом В. Глузинским), которые выступают против «институциональной и инструментальной трактовки понятия «музей», то есть трактовки, основанной на интерпретации его как учреждения, смысл деятельности которого определяется задачами науки, образования или каких-либо других сфер, внешних по отношению к самому музею». Для того чтобы «разомкнуть порочный круг, задаваемый функциональными определениями музея, принятыми на сегодняшний день», М.Б. Гнедовский предлагает «опираться на представления, основанные на понимании музея как такового, если угодно, — на глубокой интуиции понятия «музей». <...> Иногда они существуют в коротких афористических высказываниях. Например — «это зеркало, в которое смотрится местное сообщество» (Ж.-А. Ривьер). Или: «Музей — форум, где находит выражение гений времени и дух народа» (М. Макагиансар)»[2].

[2] Социальные функции музея: споры о будущем (материалы дискуссии в отделе музееведения НИИ культуры) // Музееведение. На пути к музею XXI века, М., 1989. С. 203-204.

Итак, несмотря на то, что проблема социальных/^) функций музея обсуждается отечественными и зарубежными музееведами уже не одно десятилетие, ее «ряд ли можно считать окончательно решенной. Одни исследователи высказывают неудовлетворенность традиционными представлениями о том, что музей характеризуется только двумя вышерассмотренными социальными функциями, другие полагают, что само понятие «социальная функция» по отношению к музею требует кардинального пересмотра. При всем разбросе имеющихся суждений и мнений большинство исследователей подтверждают значимость функционального анализа для понимания роли и места музея в обществе и определения путей его дальнейшего развития.

Социальные функции музея тесно связаны между собой и находятся в непрерывном взаимодействии. Процесс документирования продолжается в русле экспозиционной и культурно-образовательной деятельности музея. Ведь экспозиция представляет собой специфическую форму публикации той научной работы, которая ведется в процессе комплектования музейных предметов, их изучения и описания. Преимущественно на основе экспозиций осуществляется и функция образования и воспитания. Экскурсии, лекции и другие формы просветительной деятельности музея служат комментарием к экспозиции и представленным в ней музейным предметам.

Повышение роли музеев в организации досуга людей, в свою очередь, влияет на экспозиционную и культурно-образовательную деятельность. Это наглядно проявилось в тенденции создавать более привлекательные для посетителей экспозиции путем воссоздания в них интерьеров, помещения в них действующих моделей и различных технических средств — звукового сопровождения, киноэкранов, мониторов, компьютеров, а также в использовании театрализованных форм работы с посетителем, музейных концертов, праздников, балов. /r-Ji>ⁱf

• Музейная коммуникация ь - а ' ^ г я$1 £&••'"

Коммуникация (лат. communico — делаю общим, связываю, общаюсь) — это передача информации от „„» одного сознания к другому. Общение, обмен идеями, OLU

мыслями, сведениями — такой смысловой ряд выстраивается в связи с этим понятием. Коммуникация обязательно протекает посредством какого-либо носителя; в его качестве могут выступать материальные объекты, логические конструкции, речь, знаковые системы, ментальные формы и другие проявления. Когда субъекты коммуникации не вступают в прямой контакт, коммуникация осуществляется посредством текста или другого носителя информации. Главная черта коммуникации — это наличие возможности для субъекта понять ту информацию, которую он получает.

Понимание как сущность коммуникации предполагает единство языка коммуницирующих, единство ментальностей, единство или сходство уровней социального развития. Но возможна и коммуникация далеких во времени и пространстве культур; в таком случае понимание культур возможно как реконструкция или конструкция по тем законам обработки информации, которые приняты в воспринимающей культуре.

В начале XX в. появился термин «социальная коммуникация», а после второй мировой войны возникли философские концепции развития общества, рассматривающие социальную коммуникацию как источник и основу общественного развития.

Понятие «музейная коммуникация» ввел в научный оборот в 1968 г. канадский музеолог Дункан Ф. Камерон. Рассматривая музей как коммуникационную систему, он считал ее отличительными специфическими чертами визуальный и пространственный характер. Согласно его трактовке, музейная коммуникация — это процесс общения посетителя с музейными экспонатами, представляющими собой «реальные вещи». В основе этого общения лежит, с одной стороны, умение создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов особые невербальные пространственные «высказывания», а с другой, — способность посетителя понимать «язык вещей».

Такой подход позволил Д.Ф. Камерону сформулировать ряд предложений по организации музейной деятельности и взаимодействию музея и аудитории. Во-первых, наряду с хранителями-экспозиционерами

полноправное участие в создании музейной экспозиции должны принимать художники (дизайнеры), которые профессионально владеют языком визуально-пространственной коммуникации. Во-вторых, экскурсоводам (музейным педагогам) следует отказаться от попыток перевести визуальные «высказывания» в вербальную форму, а обучать «языку вещей» тех посетителей, которые этим языком не владеют. В-третьих, [1 музей должны прийти новые специалисты — музейные психологи и социологи, которые будут обеспечивать «обратную связь» в целях повышения эффективности музейной коммуникации путем коррекции как процессов создания экспозиции, так и процессов ее восприятия.

Работы Д.Ф. Камерона, вызвав в среде музейных профессионалов не только признание, но и критические отклики, тем не менее стали одним из поворотных пунктов в развитии музееведческой теории. До начала 1960-х гг. сохранялось определенное отчуждение музеев от общества. Научные исследования предшествующих десятилетий были направлены главным образом на изучение коллекций, вопросы же взаимодействия с аудиторией оставались вне поля зрения музейных специалистов. Между тем стала настоятельно ощущаться потребность в теории, позволяющей объяснить процесс взаимодействия музеев с обществом и направить его в нужное русло. Заполнить этот вакуум в музееведении помогли коммуникационные представления, получившие к тому времени распространение в других областях знания. В 1980-е гг. происходит оформление теории музейной коммуникации, которая складывалась наряду и в полемике с такими традиционными направлениями, как, например, теория музейного предмета, теория музейной деятельности. Существенный вклад в ее разработку наряду с трудами Д.Ф. Камерона внесли исследования Ю. Ромедера, В. Глузинского, Д. Портера, Р. Стронга, М.Б. Гнедовского.

Постепенно в музееведении сформировался новый, коммуникационный подход, при котором посетитель рассматривался в качестве полноправного участника процесса коммуникации, собеседника и партнера музея, а не пассивного получателя знаний и впечатле- uul

ний, как это имело место в рамках традиционного подхода. Обозначились и разные структурные модели музейной коммуникации.

Одна из наиболее распространенных моделей состоит в том, что посетитель общается с сотрудником музея с целью получения знаний, а экспонаты служат предметом или средством этого общения. В рамках другой модели посетитель общается непосредственно с экспонатом, который приобретает при этом самоценное значение. Цель этого общения — не получение знаний, а эстетическое восприятие, которое не должно подавляться информацией искусствоведческого характера. Такая форма коммуникации в большей степени характерна для художественных музеев, которые вместо сообщения искусствоведческих знаний создают для музейной аудитории условия для эстетических переживаний и учат эстетическому восприятию экспоната как особому искусству.

Принципиально новым в контексте теории музейной коммуникации стал подход немецкого музееведа Ю. Ромедера. Согласно его концепции, музейный предмет не должен рассматриваться как самоценный, потому что он всегда является лишь «знаком некоторого общественно-исторического содержания»[3]. Музейная экспозиция в данном случае предстает как знаковая система, отображающая различные историко-культурные явления и процессы через экспонаты как знаковые компоненты. Причем отображается не сама действительность, а ее понимание автором экспозиции, которое представлено в виде определенной логики (концепции) и художественного образа (дизайна). Эта модель музейной коммуникации используется для общения с иной культурой, и главное в ней — преодоление культурно-исторической дистанции. При этом сотрудник музея выступает в роли посредника в общении между двумя культурами.

Восприятие экспозиции в значительной степени зависит от индивидуальных особенностей посетителя, поскольку идеи и образы, выраженные предметами,

[3] *Ромедер Ю.* Методы и средства музейной работы: педагогика обслуживания отдельного посетителя в музее / Музееведение и охрана памятников: Науч. реф. сб. Вып. 2. М., 1980. С. 6. ,..».,,..

всегда воспринимаются сквозь призму внутреннего мира личности. Поэтому акт музейной коммуникации может быть не только успешным, но и прерванным, 15 случае если культурные установки обоих субъектов коммуникации различны, и те ценностные значения, которыми наделил вещи один из субъектов, вторым «не прочитываются». Для устранения коммуникационных нарушений и в целях выработки «общего взгляда на вещи», необходим диалог между субъектами коммуникации, который может включать элементы вербального комментирования смысла собрания предметов. Необходимы также социологические и психологические исследования в рамках «музей и посетитель», которые позволяют музеям устанавливать «обратную связь» со своей аудиторией.

• Классификация музеев

Каждый из музеев уникален и неповторим. И вместе с тем в составе их собраний, масштабе деятельности, юридическом положении и других характеристиках есть некоторые сходные черты, которые позволяют распределять все многообразие музейного мира на определенные группы, иными словами, осуществлять классификацию.

Одной из важнейших категорий классификации является *профиль музея,* то есть его специализация. Основополагающим признаком классификации здесь выступает связь музея с конкретной наукой или видом искусства, техникой, производством и его отраслями. Эта связь прослеживается в составе фондов музея, в тематике его научной, экспозиционной и культурно-образовательной деятельности. Например, исторические музеи связаны с системой исторических наук, хранящиеся в их фондах музейные предметы позволяют воссоздавать историю и образ жизни ушедших эпох или недавнего прошлого.

Музеи одной специализации, то есть одного профиля, объединяются в профильные группы: естественно-научные музеи, исторические музеи, художественные музеи, архитектурные музеи, литературные музеи, театральные музеи, музыкальные музеи, музеи науки и техники, промышленные музеи, сельско-

Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Памятник лейб-гвардии Егерскому полку и матросам Гвардейского экипажа. 1912 г. Архитектор С. Прохоров

Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Здание музея. 1912 г. Архитектор В. Воейков. Основан в 1839 г. как мемориал и выставка реликвий на месте Бородинского сражения 1812 г.

хозяйственные музеи, педагогические музеи. В зависимости от структуры профильной дисциплины или отрасли знаний эти основные профильные группы делятся на более узкие. ***Исторические музеи*** делятся на:

- общеисторические музеи (широкого профиля); например Государственный Исторический музей в Москве;
- археологические музеи; например археологический музей-заповедник « Танаис »;
- этнографические музеи; например Российский этнографический музей в Петербурге;
- военно-исторические музеи; например, Центральный музей Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. в Москве;
- музеи политической истории; например Музей политической истории России в Петербурге;
- музеи истории религии; например Музей истории религии в Петербурге;
- историко-бытовые музеи, воссоздающие или сохраняющие картину быта различных слоев населения,

при этом в отличие от этнографических- музеев они документируют не этнические, а социально-психологические особенности быта, которые наиболее ярко проявляются в интерьерах жилищ; например Музей городского быта «Старый Владимир»;

- монографические музеи, посвященные конкретному лицу, событию, учреждению, коллективу; например, Музей Г.К. Жукова в с. Жуково Калужской обл., Музей обороны Ленинграда;
- прочие исторические музеи; например, Музей истории Москвы, Музей истории политической полиции России XIX—XX вв. в Петербурге.

Художественные музеи делятся на:

- музеи изобразительного искусства (национального и зарубежного); например, Русский музей в Петербурге, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве;
- музеи декоративно-прикладного искусства; например, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства в Москве;
- музеи народного искусства; например, Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве, Музей палехского искусства в г. Палех Ивановской области; Музей «Вятские народные художественные промыслы» в г. Киров;
- монографические; например, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», Музей фресок Дионисия в с. Ферапонтово Кирилловского р-на Вологодской обл.;
- прочие художественные музеи.

Естественно-научные музеи делятся на палеонтологические, антропологические, биологические (широкого профиля), ботанические, зоологические, минералогические, геологические, географические и прочие музеи.

Существуют музеи, собрания и деятельность которых связаны с несколькими научными дисциплинами или отраслями знаний. Их называют музеями комплексного профиля. Самыми распространенными среди них являются краеведческие музеи, сочетающие как минимум историческую и естественно-научную специализацию, ведь их собрания документируют не

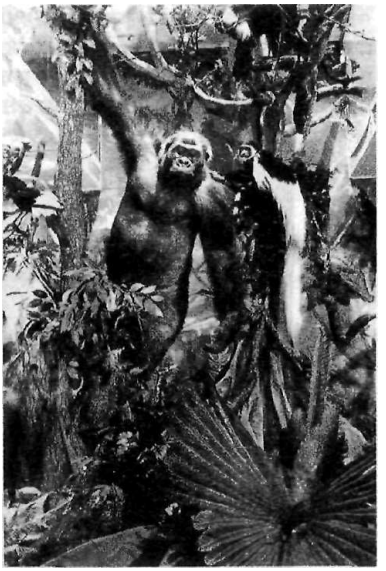
только историю, но и природу края. Б них нередко создаются художественные и литературные отделы, что еще более усложняет их профиль.

Комплексным профилем обладают и музеи-ансамбли, созданные на основе памятников архитектуры, их интерьеров, окружающей территории и различных сооружений. В зависимости от характера ансамбля они могут быть историко-художественными, историко-архитектурными, историко-культурными музеями. Архитектурно-этнографический профиль имеет, например, Костромской музей народной архитектуры и народного быта, историко-архитектурным и художественным профилем обладает один из крупнейших музеев Московской области — «Новый Иерусалим».

Развитие науки, техники, искусства, культуры приводит к появлению новых профильных групп. Например, изобретение акваланга в 1940-х гг. положило начало возникновению подводной археологии. Хотя остатки древних судов и прежде поднимались на поверхность водолазами, только изобретение автономного аппарата для дыхания позволило археологам вести раскопки под водой в соответствии с теми же правилами, что и на суше. Результаты подводных раскопок в сочетании с разработкой новых технологий в области реставрации и консервации мокрого дерева обусловили появление среди исторических музеев новой профильной группы — музеев подводной археологии. В их собраниях — остовы и фрагменты кораблей, грузы и разнообразные предметы, поднятые с морских глубин. Наибольшей известностью среди музеев этой профильной группы пользуются музей «Васа» в Стокгольме, где экспонируется шведский военный корабль XVII в., а также Бодрумский музей подводной археологии (Турция), в собрании которого — предметы, найденные в ходе раскопок пяти кораблей, затонувших между 1600 г. до п. э. и 1025 г. н. э.

Наряду с профильной классификацией используется и не совпадающее с ней типологическое деление музеев. Существует *типология* по признаку общественного назначения музеев, в соответствии с которой они делятся на научно-исследовательские, научно-просветительные и учебные музеи. J ,«у»т'. «

Научно-исследовательские музеи функционируют при научно-исследовательских институтах и академиях наук, в состав которых они обычно входят в качестве структурных подразделений. Их фонды используются в научных целях, а экспозиции ориентированы прежде всего па специалистов. Примером этого типа музеев может служить Научный музей Института мозга Российской академии медицинских наук, или, например, Музей внеземного вещества в составе Института геохимии и аналитической химии Российской академии наук (Москва), где на протяжении многих лет ведутся исследования внеземного вещества и создаются приборы для проведения научных изысканий в космосе. В музейной экспозиции представлены коллекции метеоритов и лунных образцов, а также приборы — инструменты дистанционного исследования состава атмосферы, грунта и других характеристик больших планет.



Государственный Дарвиновский музей. Фрагмент экспозиции «Тропический лес Африки»

К самому распространенному типу относятся ***научно-просветительные*** *музеи.* Они тоже занимаются исследовательской работой, но поскольку ориентированы прежде всего на массового посетителя, их фонды широко используются в культурно-образовательных целях. В их деятельности большое внимание уделяется созданию экспозиций, выставок и различных культурно-образовательных мероприятий. Таковы, например, Политехнический музей и Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве, Эрмитаж и Музей антропологии и этнографии в Петербурге. ITVFta^V *Ъ1^*

Главное назначение ***учебных музеев*** — обеспечить наглядность и предметность процессу образования и подготовки кадров. Этот тип музеев существует, в основном, при различных учебных заведениях и специаль-

Учебный художественный музей им. И.В. Цветаева в Российском государственном гуманитарном университете

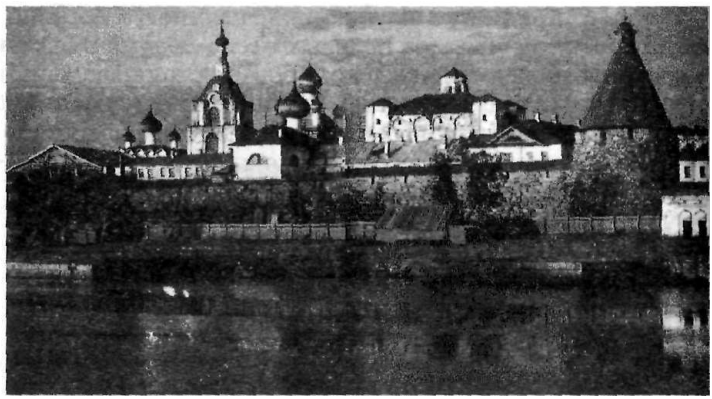
ных ведомствах — Музей лесоводства им. Г.Ф. Морозова Петербургской лесотехнической академии, Музей декоративно-прикладного искусства Петербургского высшего художественно-промышленного училища. Кроме традиционного экскурсионного показа учебные музеи широко используют специфические формы и методы работы с коллекциями; демонстрация отдельных

музейных предметов на лекциях, научное описание и обработка материалов полевых исследований во время практических занятий, копирование произведений изобразительного искусства. В отдельных случаях фонды и экспозиции учебных музеев могут быть недоступны для массового посетителя. Таковы, например, некоторые музеи криминалистики системы Министерства мпутреннхдел.

Типология по признаку общественного назначения музеев носит достаточно условный характер, и жесткой грани между названными типами не существует. Научно-просветительные музеи используются *и* учебном процессе, а их собрания — в научных *цет^ях.* ГИногие научные и учебные музеи посещают не только учащиеся и специалисты, но и широкая публика.

Существует и другая типология музеев, в соответствии с которой выделяют **музеи *коллекционного типа а музеи ансамблевого типа.*** В ее основе лежит деление по такому признаку, как способ осуществления музеями функции документирования. Музеи коллекционного типа строят свою деятельность на основе традиционного собрания вещественных, письменных, изобразительных материалов, соответствующих их профилю. Таким образом, функцию документирования они осуществляют путем комплектования и сохранения фонда музейных предметов. В основе деятельности музеев ансамблевого типа лежат памятники архитектуры с их интерьерами, прилегающей территорией, природной средой. Функцию документирования они выполняют путем сохранения или воссоздания ансамбля недвижимых памятников и присущего им окружения. Наиболее распространенные формы этого типа музеев — музей под открытым небом, дворец-музей, дом-музей, музей-квартира, музей-мастерская.

Среди музеев под открытым небом существует особая группа музеев, которые создаются на основе недвижимых памятников, музеефицированных на месте их нахождения с сохранением или восстановлением историко-культурной и природной среды. Ввиду особой ценности они имеют статус ***музеев-заповедников,*** например, Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Бородинский военно-исторический музей-заповедник.



Соловецкий историко-архитектурный и природный музей-заповедник. Ансамбль Соловецкого монастыря. XVI—XIX вв.

Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи» включен в список всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО. Он образован в 1969 г. на острове Кижи, соседних островах и прилегающей к ним части побережья Онежского озера. Музей включает свыше 70 памятников народного деревянного зодчества — культового и гражданского, часть из которых привезена из различных районов Карелии. Среди них — уникальная деревянная ярусная пирамидальная Преображенская церковь с 22 главами (1714 г.), с четырехъярусным иконостасом и иконами середины XVIII в. Архитектурно-этнографическая экспозиция музея воспроизводит облик карельских и русских деревень, уклад жизни их обитателей. В интерьерах построек демонстрируются иконы, расписные церковные потолки — «небеса», народные музыкальные инструменты, хозяйственная утварь, инструменты для различных ремесел, народная одежда, вышивка, узорное ткачество.

В состав Соловецкого историко-архитектурного и природного музея-заповедника входят все острова Соловецкого архипелага общей площадью 300 кв. км, а также морская акватория на расстоянии до 5 км от крайних точек острова. На территории заповедника находится 245 памятников, в том числе ансамбль Соловецкого монастыря, здания и сооружения монастырского поселка и скитов, уникальная система каналов, каменные лаби-

ты II —I тыс. до н. э. не» »литические святили-|ц,.|, постройки Соловец-ч>т<> лагеря особого на- чычения ОГПУ—НКВД |« АОН, 1923-1939).

Особую ТИПОЛОГИ-чеСКуЮ группу образуют и мемориальные му-!ои, создающиеся с целью увековечить память • > выдающихся людях и событиях. Мемориаль- и ость иногда ошибочно і м<сливают с профилем м у зея, хотя она никак не сиязана с характеристиками профильной клас-' пфикации.

Соловецкий ботанический сад. Аллея лиственниц

Понятие «мемори- • ЛЛПЫЙ музей» за вре- мя своего существования претерпело существенную эволюцию. Исходя tit этимологии слова, к мемориальным музеям и 1920-х — начале 1960-х гг. относили все музеи, по-< кященные выдающимся деятелям и историческим событиям, даже те их них, которые создавались и местах, не связанных с этими людьми и событиями, и которые не имели в своих экспозициях мемориальных предметов. Позже усилиями исследователей А.М. Разгона и С.А. Каспаринской в понятие «мемориальный музей» стал вкладываться иной смысл. Необходимым компонентом мемориальности стала считаться подлинность места: мемориальное чдсшие, где сохранена или воссоздана на документальной основе мемориальная обстановка, в которой жил человек или происходило событие. Такое понимание мемориального музея, необходимыми критериями которого являются мемориальное здание или место, коллекция мемориальных предметов и мемориально-бытовая экспозиция, закрепило «Положение о мемориальных музеях системы Министерства культуры» (1967). Что касается профиля мемориального музея,

то он определяется содержанием события или характером деятельности человека, которому посвящен.

Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова

Типология по признаку осуществления функции документирования тоже носит в известной мере условный характер, поскольку коллекционные музеи могут находиться в архитектурных памятниках, сохраняемых в исторической неприкосновенности (например, Эрмитаж), а музеи-ансамбли не ограничивают свою деятельность только сохранением памятников архитектуры, но и создают профильные коллекции.

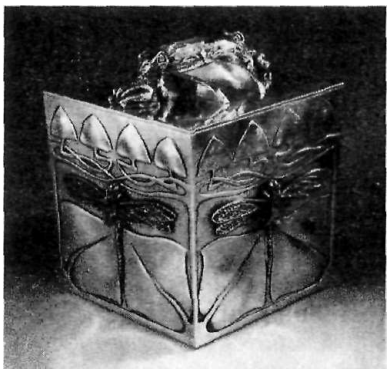
Как профильная классификация, так и типология направлены на выявление групп сопоставимых музеев. Это позволяет координировать работу музеев одно-

i> профиля или одного типа, выявлять закономерности их развития, способствовать большей эффективно- • in музейной деятельности в целом.

Существуют и другие принципы классификации, II** совпадающие ни с профильным делением, ни с типологией. В основе классификации музеев может лежать административно-территориальный признак, и соответствии с которым различаются *республиканские,* ***краевые, областные, районные музеи.*** По принадлежности (юридическому положению) музеи делятся м1 государственные, общественные и частные.

Государственные музеи являются собственностью государства и финансируются из государственного бюджета. Большая их часть находится в ведении Министерства культуры РФ. Вместе с тем существует значительная группа государственных музеев, которые подчиняются не органам управления культурой, а различным министерствам и ведомствам, решая поставленные ими задачи. Это так называемые ***ведомственные музеи;*** они финансируются из государственного бюджета через Министерство финансов и соответствующие педомства. Их примером могут служить Зоологический музей Московского университета им. М. В. Ломоносова, находящийся в ведении Министерства общего и профессионального образования, Центральный музей железнодорожного транспорта России Министерства путей сообщения (Петербург), Медицинский музей Российской академии медицинских наук, Военно-медиi щнский музей Министерства обороны (Петербург). Существенная часть ведомственных музеев находится *н* ведении Российской академии наук: 51 музей по данным на 1998 г. Среди них есть музеи, пользующиеся мировой известностью — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого «Кунсткамера», Минералогический музей им. А.Е. Ферсмана, Палеонтологический музей им. Ю.А. Орлова, Литературный музей (Пушкинский дом).

К категории ***общественных музеев*** относятся музеи, созданные по инициативе общественности и действующие на общественных началах, но под научно-методическим руководством государственных музеев. Финансируют общественные музеи те учреждения, при которых они созданы. До 1978 г. в значении «обще- *i*\i



Шкатулка. Серебро, цветное золото, бриллианты, рубины, аквамарины. Фирма К. Фаберже. 1896-1908 гг. Москва, Русский национальный музей искусств

ственный музей» использовался термин «народный музей».

Традиция создания общественных музеев стала складываться в России на рубеже XIX—XX вв.; большой размах музейное строительство получило в 1920-е гг. в связи с подъемом краеведческого движения и работой по созданию «летописей» фабрик и заводов. Однако в 1941 г. лишь около 10 общественных музеев сохраняли свой статус. Современная сеть общественных музеев начала формироваться со второй половины 1950-х гг., и по состоянию на 1 января 1990 г. в ней насчитывалось 4373 музея, действующих на территории 26 республик, краев и областей России.

Общественные музеи создаются при органах культуры, в школах, учреждениях, организациях, на предприятиях; они выполняют те же социальные функции, что и государственные музеи. Независимо от профиля их деятельность имеет чаще всего краеведческую направленность, в фондах преобладают материалы, собранные на территории района и связанные с местной историей. В собрании общественных музеев могут быть и памятники, имеющие большую научную, художественную, мемориальную ценность. Поэтому общественные музеи рассматриваются как резерв развития государственной музейной сети: за последние два десятилетия около 200 общественных музеев получили статус государственных учреждений.

В начале 1990-х гг. изменения в общественно-политической и экономической жизни страны привели к значительному сокращению сети общественных музеев. Закрылись музеи революционной славы, комсомольской и пионерской славы, боевой и трудовой ела-

вы, музеи, посвященные деятелям коммунистической партии. Но одновременно стали возникать и такие музеи, создание которых было ранее невозможно по идеологическим причинам — музеи А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, В.С. Высоцкого. В 1994 г. органы культуры курировали деятельность около 1000 общественных музеев.

В последнее десятилетие ушедшего столетия в России стали складываться условия для возрождения ***частных музеев,*** то есть музеев, в основе которых лежат собрания, принадлежащие частным лицам, но доступные для изучения и осмотра. В начале 1990-х гг. музеи такого рода были созданы в Москве (Музей природы), Ярославле (Музей русской старины), Иркутске (Минералогический музей) и других городах.

В 1993 г. в Москве был зарегистрирован первый частный художественный музей — Русский национальный музей искусств. В его фондах представлены произведения русской и западноевропейской живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства. Для того чтобы приобретать выдающиеся работы, музей занимается активной выставочной деятельностью и регулярно проводит аукционы, на которых выставляет отдельные предметы из своего собрания. За счет продажи вполне достойных, но не вписывающихся в концепцию музея произведений, он имеет возможность постоянно обновлять и совершенствовать коллекции. Средства, полученные на аукционных торгах, позволяют делать ценные приобретения, некоторые из которых достойны крупнейших государственных музейных собраний. *,w>. V, ..,.-..,

Казак. Уральские самоцветы и драгоценные камни. Фирма К. Фаберже. После 1907 г. Москва, Русский национальный музей искусств

В их числе — уникальная серебряная шкатулка фирмы К. Фаберже. Ее простая кубическая форма украшена с четырех сторон рельефными стрекозами. Головка, туловище и хвост каждой стрекозы выполнены из цветного золота с бриллиантами и рубинами, а на спинках укреплены крупные уральские аквамарины. Самый большой аквамарин в 84 карата удерживают в зубах две лягушки, сидящие на крышке. Среди произведений камнерезного искусства фирмы К. Фаберже в собрании музея выделяется великолепная по пластике фигура «Казака», костюм которого передан почти с этнографической точностью, включая такие детали, как перстень на пальце и курительная трубка. При создании этой фигуры использовано несколько пород камня — яшма, кварцит, жадеит, нефрит, гранат (огонь в трубке), бриллиант (камень в перстне), сапфир (глаза). При этом места соединения и склейки практически не видны, и фигура внешне воспринимается как **монолитная.**

Государственная музейная сеть и ее современное состояние

Совокупность музеев, существующих на определенной территории, называют ***музейной сетью.*** Это понятие употребляется и для обозначения групп музеев одного профиля, одного типа или одной ведомственной принадлежности: сеть художественных музеев, сеть музеев под открытым небом, сеть музеев Министерства культуры РФ.

Музейная сеть России формировалась на протяжении трех столетий, и начальные этапы этого процесса носили в значительной степени стихийный характер, хотя объективно они отражали экономические, научные и культурные потребности своего времени. На основе музейной сети, сложившейся к 1917 г., а также национализации, конфискации и секуляризации огромных художественных ценностей после Октябрьской революции в России была создана единая государственная музейная сеть, развитие которой направлялось и регулировалось центральными органами власти.

В настоящее время государственную музейную сеть России формируют музеи системы Министерства культуры и ведомственные музеи. Анализ музейной сети Министерства культуры, включавшей 1602 музея по состоянию на 1994 г., дает следующие ее характеристики.

Преображенская церковь. 1714 г. Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи». Включен в Список всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО

Около 40 музеев являются музеями федерального значения, то есть обладают особо ценными коллекциями и непосредственно подведомственны министерству, которое финансирует их в полном объеме и назначает директоров. В 1995 г. 17 из этих музеев Указом Президента получили статус особо ценных объектов культурного наследия народов РФ. Этот статус предусматривает специальные меры государственной поддержки, в том числе преимущества в области финансирования. В список вошли пользующиеся мировой известностью музеи — Эрмитаж, Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Русский музей, Третьяковская галерея, Исторический музей, Политехнический музей, Музей Востока, Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Российский этнографический музей, Музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки, Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная поляна», Бородинский военно-исторический музей-заповедник, Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи», музей-заповедник «Ростовский

Кремль», Научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева.

Другие музеи подведомственны региональным и местным властям, но Министерство культуры осуществляет нормативно-методическое руководство, приобретает для них наиболее дорогостоящие экспонаты, осуществляет финансирование в рамках федеральных программ и централизованных мероприятий (например, организация выставок).

Примерно половину музейной сети составляют музеи комплексного профиля (797 музеев, или 49,7%). Следующая по численности профильная группа — исторические музеи (323 музея, или 20%), достаточно значительно и количество литературных музеев (151 музей, или 9,4%). Художественных музеев насчитывается 234 (15%), и этот показатель в сравнении с другими европейскими странами считается довольно скромным. Остальные профильные группы музеев, в том числе естественно-научные, архитектурные, отраслевые, составляют в среднем по 1% от общего количества музеев.

Для того чтобы нагляднее представить характер развития музейной сети России, интересно сопоставить следующие цифры. В 1982 г. Международный совет музеев (ИКОМ) провел исследование с целью установить соотношение количества музеев и численности населения в различных странах мира. Оказалось, что из учтенных 26700 музеев две трети находятся в индустриально развитых странах. В Африке один музей приходился на каждые 1,3 млн жителей, в то время как в Европе это соотношение составляло 1:43 тыс. В конкретных странах эта пропорция выглядела следующим образом. В Австралии один музей приходился на 14 тыс. жителей, в Канаде 1:23 тыс., США 1:41 тыс., Франции 1:43 тыс., Великобритании 1:55 тыс., Японии 1:77 тыс., СССР 1:189 тыс., Индии 1:1 млн 831 тыс.

В последнее десятилетие ушедшего столетия, несмотря на трудности экономического характера, государственная музейная сеть России продолжала сохранять тенденцию к росту, хотя темпы роста по сравнению с предшествующим периодом замедлились. В 1990 г. в системе Министерства культуры насчитыва-

лось 1257 музеев, в 1992 г. — 1379 музеев, в 1994 г. — lt>02 музея.

На формирование музейной сети оказывает влия-м по целый ряд факторов. Главные из них — изменение і *л* лдественных потребностей, развитие науки и искусства, новые технологии в области реставрации и консервации, новые подходы в теории и практике музейной работы, в частности, расширение понятия «музейный предмет», развитие представлений о том, что сохранять и экспонировать следует не только сами памятники, но и их функциональные связи с другими объектами.

Глава 2

МУЗЕЙ КАК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

• Основные направления *к****- -*$•-#?-, *3fc)* и виды научно-исследовательской **работы** в музеях

*I** История возникновения и развития музеев свидетельствует об их неразрывной связи с наукой. Но в современную эпоху с ее разветвленной системой специализированных научных учреждений роль музеев в развитии профильных дисциплин и значение исследовательских изысканий в работе музеев не всегда проявляются столь же ясно и наглядно, как это имело место прежде.

В качестве теоретической проблемы исследовательская деятельность музеев оказалась в центре внимания лишь в последние десятилетия XX столетия. Как особый исследовательский институт рассмотрел музей в своей монографии «Музей и исследование» (1968) И. Неуступный. Анализом задач научно-исследовательской работы музеев, ее специфики и основных направлений занимались Й. Бенеш, З. Странский, Д.И. Тверская. В 1978 г. Международный комитет по музеологии ИКОМ посвятил одно из своих рабочих заседаний рассмотрению возможностей и границ проводимых музеем научных исследований. Между тем научно-исследовательский характер работы музейных сотрудников признается далеко не всеми. В этой связи целесообразно обратиться к тем критериям, которые использует науковедение для определения того или иного вида деятельности.

К научно-исследовательской деятельности науковедение относит «особый вид человеческого труда, представляющий совокупность процессов добывания,

распространения и применения таких знаний, которыми общество ранее не располагало»[1]. К какой бы области ни относилась исследовательская деятельность, ее результатом всегда является новая информация, полученная при изучении того или иного объекта. В ходе анализа и обработки эта новая информация в сочетании с уже известными о данном объекте сведениями преобразуется в принципиально новые научные знания о явлениях и процессах, происходящих в природе и обществе. Научный обиход и практика проверяют достоверность этих знаний.

Музеи по самой своей природе входят в систему научно-исследовательских учреждений. Комплектование музейного собрания, если оно не подменяется простым сбором экспонатов для экспозиций, обязательно связано с проведением исследований. В процессе формирования коллекций музей находит предметы музейного значения, которые документируют процессы и явления, протекающие в обществе и природе. Такая работа чаще всего требует проведения экспедиций и полевых изысканий, в ходе которых специалисты изучают конкретные факты и предметы, обнаруживают в них проявление тех или иных закономерностей в развитии общества и природы, пополняют фонды соответствующими материалами и тем самым не только расширяют источниковую базу науки, но и получают новые, ранее не известные знания.

Научные исследования необходимы и для успешного хранения музейных фондов. Музейные предметы состоят из различных органических и неорганических материалов и потому сложны по своей физико-химической природе. Для того чтобы обеспечить их максимально долгую сохранность, осуществлять их консервацию и реставрацию, нужно не только использовать уже известные и апробированные практикой принципы хранения, но также разрабатывать и применять новые технологии.

Хранение музейных предметов предполагает создание условий для их разностороннего использова-

[1] *Тверская ДМ.* Музей как научно-исследовательское учреждение // Музейное дело. Музей — культура — общество: Сб. науч. работ/ЦМР. МЦ 1992. С. 67-68.

ния как источников знании, эстетических впечатлении и эмоций. Это возможно в том случае, когда предмет изучен во всей совокупности его качеств и свойств, а результаты этого изучения зафиксированы в учетно-хранительской документации.

Построение экспозиции, посредством которой можно полноценно осуществлять музейную коммуникацию, требует выявления не только информативных и экспрессивных свойств музейных предметов, но и существующих между этими предметами связей. Специальные исследования необходимы и в целях создания наилучших условий для восприятия экспозиции музейной аудиторией.

Фонды музея никогда нельзя считать полностью скомплектованными, а хранящиеся в них предметы окончательно изученными, поскольку методы научного исследования постоянно совершенствуются, и это создает дополнительные возможности для получения новых, ранее неизвестных знаний о музейных предметах.

Таким образом, выявляя и собирая предметы музейного значения, храня музейные предметы, создавая экспозиции и проводя культурно-образовательную работу, музеи не могут пользоваться только лишь результатами изысканий, проводимых другими организациями. Им необходимо вести собственные научные исследования, на которые в конечном счете опирается вся деятельность музея — научно-фондовая, экспозиционная, просветительная и образовательная. *fh* Научно-исследовательская деятельность музеев складывается из профильных и музееведческих изысканий. ***Научные исследования в рамках профильных наук*** в целом соответствуют тем направлениям научного поиска, которые характерны для отраслей науки, чей источниковый материал хранят музеи. Музейные специалисты принимают участие в разработке примерно тех же проблем, что и сотрудники других родственных по профилю научно-исследовательских учреждений. Однако при этом они опираются на фонды и сосредотачивают свое внимание на вопросах, недостаточно изученных в профильных дисциплинах, но важных для музеев. Речь идет прежде всего об исследованиях источниковедческого характера, которые

направлены на выявление документирующих свойств музейных предметов и их значения для развития профильных дисциплин. Иными словами, музейные предметы в этих исследованиях изучаются с точки зрения того нового знания, которое они могут дать профильной научной дисциплине.

Таким образом, имея единый предмет исследования, музеи и специализированные научные учреждения выполняют при этом разные функции. Первые заняты сбором эмпирических данных, накоплением, хранением, первичной обработкой и систематизацией источников, обобщением полученных данных, превращением их в систему научных фактов, соотнесением с уже имеющимися знаниями и представлениями. Вторые заняты глобальным обобщением новых данных и их вводом в систему уже сложившихся научных представлений. Но это разделение функций не исключает возможности для отдельных специалистов заниматься той и другой работой.

Музееведческие *исследования* призваны формировать новые знания в области теории и методики сбора, хранения, обработки и использования музейных предметов. В этой сфере выделяют следующие направления исследовательской деятельности музеев:

- разработка научной концепции музея;
- исследования в области комплектования фондов;
- изучение музейных предметов и коллекций;
- исследования в области охраны и хранения фондов;
- научное проектирование экспозиций и выставок;
- исследования в области музейной коммуникации;
- изучение истории музейного дела;
- изучение историографии музееведения.

Разработка научной концепции музея представляет собой всестороннее обоснование целей и задач создания, функционирования и развития музея, а также способов и средств их реализации.

Исследования в области комплектования фондов заключаются в разработке научной концепции комплектования, то есть всестороннего и глубокого обоснования тем комплектования. Такое обоснование является составной частью научной концепции музея, а его детализация считается специальным, относительно самостоятельным направлением научно-исследователь-

ской деятельности музея. Научная концепция комплектования включает в себя следующий комплекс работ:

- оценку структуры и содержания имеющегося музейного фонда, включая анализ уже сложившихся коллекций и определение степени их полноты;
- обоснование направленности и характера комплектования или пополнения коллекций;
- определение критериев отбора материалов в фонды с учетом целей и задач, стоящих перед музеем;
- определение круга и объема информации, фиксируемой в документах комплектования;
- разработку системы каталогов комплектования.

Основной результат научно-исследовательской работы в области комплектования фондов — это создание или пополнение музейных коллекций. По результатам этой работы составляются научные отчеты, создаются выставки новых поступлений, издаются печатные каталоги новых поступлений, публикуются научные статьи и монографии.

Изучение музейных предметов и коллекций является необходимым условием их включения в научный оборот. В ходе источниковедческого анализа из музейных предметов извлекаются новые сведения, которые в дальнейшем привлекаются профильной наукой для более полного понимания изучаемых ею процессов, явлений и закономерностей. Но музейная ценность предмета не исчерпывается его научной ценностью, ведь он может обладать более широкой значимостью — исторической, художественной, эстетической, мемориальной, коммуникативной. Изучение музейных предметов и призвано выявить и оценить весь комплекс информации о них.

Исследования в области хранения и охраны музейных фондов направлены прежде всего на выработку оптимальных условий обеспечения физической сохранности музейных предметов и могут непосредственно осуществляться только в тех музеях, где есть соответствующее оборудование и специалисты — реставраторы, препараторы, таксидермисты. Но и музеи, не располагающие необходимыми техническими и кадровыми возможностями, могут и должны изучать условия хранения своих фондов, чтобы ставить определенные задачи перед специалистами в той или иной области.

В последние десятилетия ***консервация,*** то есть деятельность, направленная на обеспечение длительной сохранности музейных предметов, развилась в столь мощную самостоятельную отрасль прикладного музееведения, как и ***реставрация,*** ставящая своей целью не только сохранение музейных предметов, но и устранение имеющихся на них повреждений и восстановление их первоначального вида.

Используя методы и методики химии, физики, биологии, металловедения и других естественно-научных дисциплин, специалисты исследуют проблему влияния на состояние предметов различных внешних факторов — света, температуры, относительной влажности воздуха и его загрязнения; изучаются и процессы естественного старения различных материалов. Результаты этих исследований находят применение в разработке требований к условиям хранения предметов в фондохранилищах и экспозициях, в разработке системы световых нормативов, наиболее благоприятных с точки зрения сохранности экспонатов и возможностей их осмотра посетителями, а также в разработке технических средств для создания оптимальных режимов хранения. Самостоятельный круг исследований в области охраны музейных предметов направлен на решение проблемы их защиты от хищений, потерь или повреждений в случае катастроф или актов вандализма.

Наряду с практической работой ведутся и теоретические дискуссии по реставрационным проблемам, в ходе которых специалисты пытаются решить ряд принципиальных вопросов. Например, нужно ли полностью восстанавливать облик поврежденного предмета, независимо от степени понесенных им утрат, или достаточно провести его фрагментарную реставрацию? Неоднозначные ответы даются на вопрос о том, какой облик предмета, подвергавшегося неоднократным изменениям, следует восстанавливать — первоначальный или последний? Принципиальную важность имеет и вопрос о том, как реставрировать предметы: воссозданные фрагменты должны быть незаметны или, напротив, отчетливо видны?

В процессе реставрации памятника порой меняется его датировка или устанавливается автор, а иногда случаются и более масштабные открытия. В 1997 г. во Всероссийский художественный научно-реставрацион-

ный центр (ВХНРЦ) им. И.Э. Грабаря из Государственного Исторического музея поступила большая икона (высотой около 2 м) с изображением неизвестных святых. В собрание музея ее передали в 1890-е гг. из Архан-

Василий Иосинович. Фрагмент иконы. 2-я половина XVII в. Государственный Исторический музей

гельского собора Московского Кремля, места захоронения великих князей и царей. В 1950-е гг. икону исследовали, но от реставрации отказались, поскольку тогда под многочисленными поздними слоями (записями) не удалось обнаружить авторского красочного слоя.

Прежде чем приступить к реставрации памятника, специалисты всегда выявляют состояние его сохран-

поста и прогнозируют результат реставрационных работ. Иконы обязательно подвергаются рентгенографическим исследованиям, которые показывают слои сохранившейся живописи и состояние доски. Затем эти слои идентифицируются, то есть определяются границы записей и авторского красочного слоя. Но техника, далее современная, не всегда выявляет подлинное состояние памятника. Так случилось и с иконой из Исторического музея. Ее рентгенограмма обнаружила только очень плотные записи XVIII —XIX вв. Однако отдельные технологические признаки позволили реставраторам предположить, что под слоем записей существует более древний красочный слой. Интуиция их не обманула. После предварительной расчистки и снятия верхнего слоя потемневшей олифы определились фигуры святых: надпись белыми буквами сообщала о том, что на иконе изображены богослов Василий Великий и великий князь Василий Иоаннович, самодержец всея Руси, в иноческом чине — Варлаам.

Известно, что отец Ивана Грозного, Василий Иоаннович, за несколько дней до своей кончины принял монашеский постриг и стал иноком Варлаамом. В одежде инока он и запечатлен на иконе, которая за четыре века своего существования претерпела множество изменений. Специалистам еще предстоит ответить на многие вопросы иконографии и истории бытования памятника. Но уже до завершения реставрационных работ стало ясно, что открыто изображение великого князя Василия III, а в Государственном Историческом музее появился еще один уникальный экспонат.

Исследования в области музейной коммуникации ведутся в музееведческом, педагогическом, социологическом и психологическом аспектах, которые дополняют друг друга и требуют междисциплинарного подхода. Экспонаты передают сведения не только о самих себе, но и о тех фактах, явлениях и процессах, символом или знаком которых они выступают. Поэтому для организации успешной коммуникации огромное значение имеют сведения о научной, информативной, эстетической ценности отдельных предметов, полученные в процессе изучения музейных фондов. Именно они играют первостепенную роль при отборе музейных предметов для экспонирования. Но при подготовке экспозиции поми-

мо этой **объективной** ценности предметов важно учитывать и то, как будет воспринята передаваемая ими информация и какие эмоции она может вызвать.

Ответить на эти вопросы помогают музейно-психологические исследования, направленные на повышение эффективности коммуникации. Посетитель воспринимает экспозицию как некую целостность, поэтому ее содержание и форма должны находиться в единстве. Эта задача начинает решаться уже на стадии отбора предметов для экспонирования; определяются и наиболее целесообразные формы размещения экспонатов в отдельных комплексах. Эстетическое оформление экспозиции, ее цветовое, световое и пространственное решение, отбор и графическое оформление текстов, применение аудиовизуальных средств — все это важно осуществлять с учетом данных, полученных в результате психологических исследований. Физиологические особенности человека следует принимать во внимание и при разработке экспозиционного оборудования, например, витрин, технические характеристики которых должны соотноситься с ростом, уровнем глаз и полем зрения посетителя.

Исследования, посвященные проблемам эффективности построения экспозиций, основываются на обобщении прежнего экспозиционного опыта, а также используют экспериментальные методы. В ходе экспериментов широко применяется макетирование, а в последние годы — компьютерное моделирование, позволяющее выявить наиболее оптимальный вариант экспозиционного решения.

Все виды взаимоотношений музея и его аудитории исследует ***музейная педагогика,*** которая представляет собой одно из направлений педагогической науки и определяется как «междисциплинарная область научного знания, формирующегося на пересечении педагогики, психологии, музееведения и профильной музею дисциплины и построенная на его основе специфическая практическая деятельность, ориентированная на передачу культурного (художественного) опыта в условиях музейной среды»[2]. Иными словами, музейная педаго-

[2] *Столяров Б.А., Соколова Н.Д., Алексеева И.А.* Основы экскурсионного дела. СПб., 2002. С. 18. Некоторые специалисты полагают, что музейную педагогику можно считать новой научной дисциплиной. См., например; *Юхневич М.Ю.* Я поведу тебя в музей. М., 2001. С. \?—\4.

гика — это отрасль педагогической науки, предметом исследования которой является культурно-образовательная деятельность в условиях музея.

Для ответа на вопрос о том, «что» и «как» воспринимает посетитель, музейная педагогика изучает музейную аудиторию, анализирует потребности различных социальных и возрастных групп посетителей и особенности восприятия ими экспозиции, в определенных случаях вносит коррективы в содержание самой экспозиции, создает и апробирует новые методики и программы работы с разными категориями посетителей.

Музейную аудиторию, ее ценностные ориентации и духовные потребности, эффективность деятельности музеев по их формированию и удовлетворению изучает также особая отрасль социологии — ***музейная социология.*** Первые социологические исследования в музеях стали проводиться в середине 1920-х гг. и были направлены на изучение социально-демографического состава посетителей, их запросов и интересов. В зарубежных музеях с помощью методов наблюдения и хронометрирования определяли продолжительность осмотра посетителями экспозиций и отдельных экспонатов, выявляя тем самым их аттрактивность и поведенческую реакцию музейной аудитории. В 1960-е гг. анализировались уже не только социально-демографические показатели, но также психологические и мотивационные; на основе различия в мотивах посещения разрабатывалась типология музейной аудитории. В 1980-е гг. в зарубежных музеях началось комплексное изучение интересов посетителей и выявление эффективности музейной деятельности по таким признакам, как состав и количество посетителей, степень удовлетворения их потребностей.

В российских музеях социологические исследования стали приобретать размах в 1970— 1980-е гг.; появились социологические подразделения в Эрмитаже, Русском музее, Историческом музее, а в ряде крупных музеев — Третьяковской галерее, Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина — в штат ввели социологов. В 1970-е гг. на базе краеведческих музеев и музеев-заповедников Научно-исследовательский институт культуры осуществил крупномасштабное и репрезентативное исследование «Музей и посетитель»; в 1982 г. Всесоюзный институт искусствознания

провел исследование социально-демографического состава аудитории художественного музея, что дало возможность смоделировать ее «портрет».

Главная задача музейной социологии — определение эффективности музейной деятельности путем изучения воздействия музейной экспозиции и различных форм культурно-образовательной работы на разные категории посетителей. При этом анализируются такие аспекты экспозиции, как предметность, наглядность, доступность, последовательность, образность, аттрактивность и эмоциональное воздействие в целом. На основе результатов подобного анализа разрабатываются конкретные рекомендации по подготовке экспозиции и определяются наиболее эффективные формы выражения ее содержания.

В последние десятилетия стали проводиться и ***социально-психологические исследования,*** направленные на изучение особенностей процесса мышления и восприятия в специфических условиях музея, а также проблем психологического воздействия музея на современного человека. Например, психологами установлено, что зрительное восприятие намного эффективнее, чем слуховое, при этом уровень восприятия значительно повышается, если деятельность оптических и акустических «рецепторов» соединяется с моторными (двигательными) и осязательными. И это открытие уже активно используется музейной педагогикой. Изучается восприятие и других аспектов музейной экспозиции, в частности ее архитектурно-художественного решения.

Исследования в области истории, теории и методики музейного дела могут вестись в каждом музее, но на практике ими занимаются главным образом крупные музеи, имеющие для этого необходимый опыт и кадры. Кроме того, разработкой общих проблем музееведения занимаются специализированные научные учреждения — научно-исследовательские институты и кафедры высших учебных заведений.

• Организация научно-исследовательской работы в музее

Музеи, являющиеся структурными подразделениями академий наук, научно-исследовательских институтов и вузов, работают по общему с ними плану и совместно

организуют свои исследования. Но большинство музеев являются самостоятельными учреждениями, и разнообразие выполняемых ими функций придает особую важность вопросам организации их научных исследований.

Научная работа музеев, с одной стороны, должна соотноситься с общими направлениями научного поиска в области профильных дисциплин и вносить свой вклад в фундаментальные исследования. Но с другой стороны, она должна учитывать полифункциональный характер музея и в силу этого сохранять известную специфику. Первостепенными для музеев являются темы, связанные с изучением музейных предметов и среды их бытования, а также темы, способствующие постоянному пополнению фондов, максимально продолжительному хранению и эффективному использованию собранных материалов.

В основе планирования исследовательской работы лежит создание перспективных планов, рассчитанных на несколько лет. Работа по такому плану обеспечивает преемственность и логическую связь в исследованиях, препятствует необоснованной смене тематики у отдельных сотрудников и в конечном итоге способствует росту профессиональной квалификации научных коллективов. Сроки, отводимые на проведение тех или иных изысканий, зависят от сложности темы, ее обеспеченности кадрами и финансовыми возможностями музея. Небольшие темы разрабатываются обычно в течение года, продолжительность более сложных варьируется в пределах двух — пяти лет.

С планированием неразрывно связана координация деятельности музеев с другими научными учреждениями, что помогает не только избежать неоправданного дублирования, параллелизма и несогласованности в исследованиях, но и оказывать взаимную помощь в проведении изысканий. В области профильных дисциплин музеи используют такие формы координации своих исследований с другими научными учреждениями, как совместные научные заседания, конференции, круглые столы, экспедиции, единые проблемные планы.

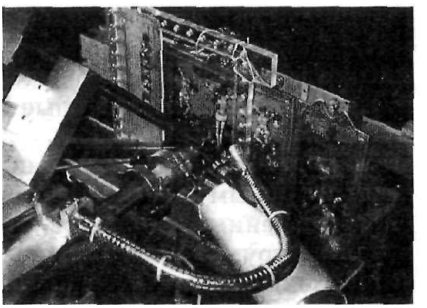
В творческом сотрудничестве со специалистами других учреждений работники музеев создают немало научных работ. Значительная часть 35-томного фундаментального труда «Опыт советской медицины в Вели- иЫ

кой Отечественной войне 1941 — 1945 гг.» выполнена на материалах Военно-медицинского музея Министерства обороны силами его сотрудников. Специалисты Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого и Российского этнографического музея приняли самое непосредственное участие в подготовке многотомных этнографических очерков «Народы мира», а сотрудники художественных музеев страны — в создании многотомных «Истории русского искусства» (М., 1953—1961) и «Всеобщей истории искусства» (М., 1956-1966).

Многие научные исследования в музеях осуществляются коллективно — усилиями отделов или секторов, а для разработки некоторых тем формируются временные коллективы в виде проблемных групп. В крупнейших музеях мира иногда создаются специальные научно-исследовательские структуры. В 1931 г. для изучения коллекций Лувра была основана научно-исследовательская лаборатория, которая теперь называется Научно-исследовательской лабораторией Музеев Франции. Она занимается изучением и датированием произведений искусства и других старинных предметов, наблюдает за скрытыми процессами с помощью микроскопии, флуоресценции в ультрафиолетовых лучах, фотографирования в инфракрасных лучах, радиографии. В лаборатории используется разработанный в Лувре ускоритель элементарного анализа — установка AGLAE, снабженная в том числе и специальным прибором для анализа с использованием тепловых протонов, который специально предназначен для изучения произведений искусства.

Свои изыскания музеи публикуют в сборниках научных статей, монографиях, журналах, отчетах экспедиций. Ряд продолжающихся музейных изданий получил широкое признание в научном мире. Таковы, например, «Труды Государственного Эрмитажа», «Сообщения Государственного Эрмитажа», «Сборники Музея антропологии и этнографии», «Труды ГИМ» и др. Наряду с этими традиционными типами изданий музеи используют и специфические, характерные только для них и родственных им учреждений — описания и обзоры коллекций, научные каталоги по разделам фонда или видам искусства, научные альбомы,

публикации документов, путеводители по фондам и экспозиции.



Изучение триптиха XV в, (эмаль па медной основе) в ионном пучке с помощью AGLAE, обеспечивающее безопасный для памятника анализ красок

Результаты многих своих изысканий музеи отражают в коллекциях, выставках и экспозициях. Согласно закону «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», под музейной публикацией понимаются «все виды представления обществу музейных предметов и музейных коллекций», в том числе публичный показ, воспроизведение в печатных изданиях, на электронных и других видах носителей.

Вся деятельность музея прямо или косвенно опирается на научные исследования. Без них невозможно ни успешное комплектование фондов, ни максимально продолжительное их хранение, ни создание полноценной экспозиции, ни проведение действенной культурно-образовательной работы. Поэтому научные исследования являются необходимым условием нормального функционирования музея.

Направления научно-исследовательской работы музея обусловлены его полифункциональным характером и связаны как с научным поиском в рамках профильных научных дисциплин (истории, биологии, искусствознания, литературоведения и т. д.), так и с изысканиями в области музееведения.

Одна из особенностей научно-исследовательской работы в музеях заключается в ее органической связи с комплектованием фондов, с пополнением их материалами, полученными в процессе исследования. Формированием коллекций занимаются и специализированные научные учреждения, однако в силу сложившейся практики все собранное ими в конечном счете

передается в музей на «вечное хранение». В музеи исторического профиля поступают археологические находки и этнографические материалы, в естественнонаучные музеи — природные объекты, найденные во время экспедиций.

Разрабатываемая музеями проблематика основывается главным образом (но не исключительно) на изучении музейных предметов, составляющих музейный фонд. Сотрудники же специализированных научных учреждений чаще всего работают с материалами, сосредоточенными в хранилищах других организаций.

От прочих научных учреждений музеи отличаются и формами публикации результатов своих исследований. Эти результаты находят отражение не только в печатной продукции, но и в научно подобранных и обработанных коллекциях, а также в экспозициях и выставках. tf&vvvx/ -./,

Научно-исследовательская работа в музеях нуждается в правильной организации и планировании, чтобы отдельные темы согласовывались между собой, становясь звеньями единой цепи проблем, решение которых имеет наиважнейшее значение для развития музея. В поисках кратчайших и наиболее рациональных путей решения насущных задач музеи координируют свои усилия с деятельностью других музеев и специализированных научных и учебных учреждений. Музеи предоставляют свои коллекции историкам, археологам, этнографам, искусствоведам, палеонтологам, биологам, литературоведам и другим специалистам, тем самым принимая участие в их работе. Собственные исследования музеев открывают для науки новые источники и обогащают разработку проблематики профильной науки.

Глава 3 ФОНДЫ МУЗЕЯ

Понятие «фонды музея»

Понятием ***«фонды музея»*** обозначают всю научно организованную совокупность материалов, принятых музеем на постоянное хранение. При этом они могут находиться не только в фондохранилище и экспозиции, но и быть переданными на экспертизу или реставрацию, а также во временное пользование другому учреждению или музею.

Основу музейных фондов составляют **.музейные *предметы*** — памятники истории и культуры, а также объекты природы, изъятые из среды бытования в связи с их способностью документировать общественные и природные процессы и явления. Кроме них в фонды входят так называемые ***научно-вспомогательные материалы,*** которые не обладают свойствами музейных предметов, но помогают их изучать и экспонировать. Это различные схемы, таблицы, графики, планы, карты, модели, макеты, реконструкции, созданные в процессе изучения предмета или непосредственно для экспозиционных нужд. Одни их них дают возможность представить внешний облик предмета, когда по тем или иным причинам он не может быть помещен в экспозицию. Другие несут дополнительную информацию о предмете, например, рентгеновские снимки позволяют в ходе изучения предмета выяснить его строение.

Витрины, шкафы, стенды и другие виды музейного оборудования, а также всевозможные аудиовизуальные средства, которые включаются в экспозицию

с целью более глубокого раскрытия ее содержания, в состав музейных фондов не входят.

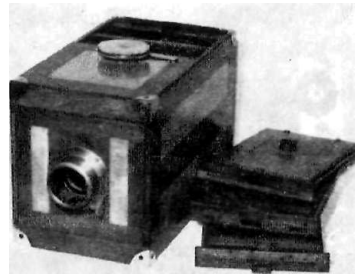
Материалы, составляющие музейные фонды, неравноценны по своей значимости для науки и культуры, а также для деятельности конкретного музея. Музейные предметы, в отличие от научно-вспомогательных материалов, являются памятниками истории и культуры, поэтому подлежат охране в соответствии с действующим законодательством.

Неравнозначна и ценность самих музейных предметов, что выражается понятиями «типичность» и «уникальность». ***Типовым музейным предметом*** считается предмет, отражающий типичное явление и обладающий свойствами, которые характерны для большого числа предметов, существующих в настоящее время. Примером типовых предметов могут служить стандартные промышленные изделия, типовые документы. Такой предмет, даже если он хранится в музее в единственном экземпляре, считается типовым, потому что в повседневной жизни существуют идентичные ему предметы. Типовые предметы не обязательно являются образцами серийного производства; они могут быть и единичными предметами, которые характеризуют типичные явления и хранятся в музеях в сравнительно большом количестве. Таковы, например, каменные орудия эпохи неолита.

Вместе с тем, если предмет, отражающий типичное явление, сохранился в одном экземпляре или в очень небольшом количестве, то он считается ***уникальным музейным предметом,*** потому что содержащаяся в нем информация приобретает исключительный характер. Другие уникальные предметы являются таковыми в силу своеобразия и неповторимости. Таковы высокохудожественные произведения изобразительного и декора-

Фотоаппараты «Спорт», «Репортер», «Малютка». Москва, Политехнический музей

тшшо-прикладного искусства, научные приборы оригинальной конст-1 >укции, единичные экчгмпляры памятников Ill тсьменности.



Камера Ш е в а д ь е *Москва< Поли* *технический музей*

Например, в коллекции фотоаппаратов Государственного Политехнического музея, которая насчитывает свыше *2* ТЫС. предметов, имеют-ся как типовые конст-I)укции, так и уникальные памятники фотографической тохники. Советские фотоаппараты «Спорт», «Малютка)), фотокамера «Репортер» — это типовые музейные предметы, документирующие историю становления (отечественной оптико-механической промышленности. Среди уникальных образцов — камера Шевалье, один из первых фотоаппаратов, изготовленный II 1840-е гг. французским оптиком Шарлем Шевалье.

К уникальным относятся и мемориальные предметы — личные вещи выдающихся государственных и общественных деятелей, представителей науки, культуры, искусства, а также вещи, связанные со знаменательными событиями. Среди них выделяют особую группу — ***реликвии.*** Это предметы, обладающие нысокой степенью эмоционального воздействия и особо почитаемые как память о выдающемся человеке или событии.

В Оружейной палате Московского Кремля хранятся, например, реликвии, связанные с именем донского казака Ермака Тимофеевича, поход которого в Сибирь в 1581 г. положил начало ее присоединению к России. Среди них кольчуга, пожалованная атаману царем Иваном Грозным. Именно она, по легенде, стала причиной гибели Ермака в холодных водах Вагая, когда в ночь на 5 августа 1685 г. сибирский хан Кучум неожиданно напал на отряд казаков и уничтожил его. Раненый атаман пытался переплыть приток Иртыша, но из-за тяжелой кольчуги утонул. С именем Ермака Тимофеевича связано также знамя с изображением Архангела Михаила и коленопреклоненного Иисуса

Выставка «Сибирские реликвии в Московском. Кремле». Фрагмент экспозиции. Кольчуга Ермака. Знамя Ермака. (Музей-заповедник «Московский Кремль») Знак-мишень с кольчуги Ермака (Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник)

Навина под стенами библейского города Иерихона. Как свидетельствуют документы, знамя «было при завоевании Сибири с Ермаком в царствование царя Ивана Васильевича».

Реликвия — понятие аксиологическое, поэтому с изменением идеологической и ценностной ориентации общества предметы могут становиться реликвиями или переставать ими быть, как это произошло, например, с еще недавно почитаемыми знаменами, под которыми сражались революционные отряды в октябре 1917 г.

Итак, уникальными считаются единственные в своем роде предметы, отличающиеся особой научной, исторической и художественной ценностью, а также предметы, отражающие типичные явления, но сохранившиеся в одном экземпляре или в очень ограниченном количестве.

Музейные предметы связаны между собой многими признаками: принадлежностью к одному и тому же историческому периоду, событию, лицу, автору, типу источников. Их может объединять общая тема, сюжет, время создания, среда бытования, материал и техника изготовления. Эти связи очень важно учитывать, ведь информация, которую сообщает группа взаимосвязанных предметов, полнее и ценнее той, что несет отдельный предмет.

Совокупность музейных предметов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, художественный или познава-

Систематическая коллекция художественного фарфора.
Музей истории Москвы

тельный интерес как единое целое, называется ***музейной коллекцией***[1]. Предметы группируются в коллекции по разным признакам — по типам источников, по происхождению, по содержанию. Коллекция, состоящая из предметов одного типа, сгруппированных по определенному признаку классификации — по матери алу, отраслям знаний, практической деятельности, регионам, этническим группам и т. п. — называется ***систематической коллекцией.*** Это может быть коллекция фарфора, археологическая коллекция, коллекция сельскохозяйственных орудий, коллекция телефонных аппаратов, коллекция старопечатных книг, коллекция африканских масок, коллекция русской живописи и т. п.

Коллекция, сформированная из музейных предметов разных типов (документов, фотографий, произведений искусства, вещей и пр.), которые в своей совокупности раскрывают определенную тему, называется ***тематической коллекцией.*** Коллекция является ***мемориальной,*** если образующие ее разнотипные предметы связаны с определенным лицом или истори-

[1] См.: Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. / ЦМР СССР. М., 1986. С. 66; Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1. С. 278.

ческим событием. Коллекция, созданная частным лицом и поступившая на хранение в музей, именуется ***личной коллекцией.***

Совокупность музейных коллекций называют ***музейным собранием.*** Вместе с тем существует и более широкая трактовка этого понятия, согласно которой под музейным собранием понимается научно организованная совокупность не только музейных предметов, но и научно-вспомогательных материалов, а также хранящихся в музее различных средств научно-информационного обеспечения, в частности архива и библиотеки[2].

Все вышесказанное свидетельствует о том, что фонды музея должны быть научно организованы. Во-первых, научная организация фондов позволяет фиксировать юридическое положение предмета, а также его значение для науки и культуры в целом и для конкретного музея в частности. Во-вторых, научная организация фондов создает наиболее оптимальные условия для формирования фондов, их хранения, исследования и использования.

• Научная организация музейных фондов

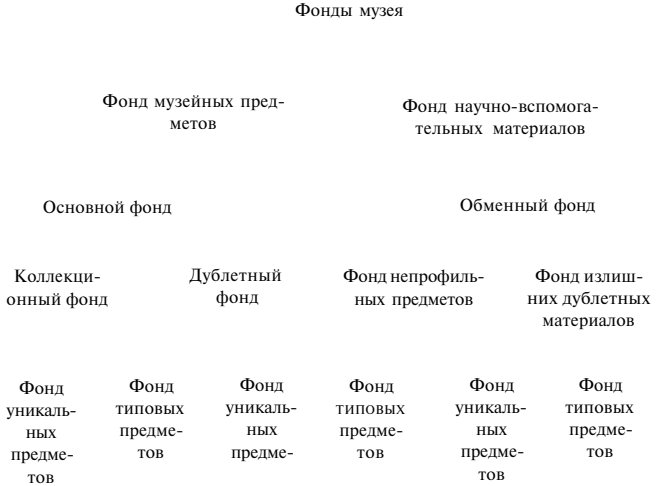
В соответствии со значением предметов для науки и культуры и их юридическим положением музейные фонды делятся на ***основной фонд,*** состоящий из музейных предметов, и ***научно-вспомогательный фонд,*** включающий научно-вспомогательные материалы. В естественно-научных музеях имеется еще и ***фонд сырьевых материалов.*** В него входят объекты природы, предназначенные для лабораторных исследований **и** препарирования — шкурки животных, влажные экспедиционные сборы, материалы, подготавливаемые для длительного хранения. Выделение этого фонда обусловлено тем, что в процессе исследований и препарирования часть объектов природы может утратить свойства музейного предмета. Включение объекта в этот фонд носит временный характер.

07П 0/U

[2] См,: Музейные термины. С. 110; Российская музейная энциклопедия. Т. 1.С. 197.

Более дробное деление фондов музея является дискуссионным. Например, М.Е. Кучеренко и В.Н. Фомин выделяют в структуре (или составе, по терминологии других авторов) фондов музея в качестве основного элемента ***фонд временного хранения,*** в который из других музеев, от организаций и частных лиц поступают предметы, полученные на ограниченный период времени для использования в экспозиции, на выставке или для научной обработки[3]. Безусловно, музейные предметы и материалы, полученные во временное пользование, имеются практически в каждом музее. Но при этом они **не** входят в состав его собственного собрания, поэтому, по мнению ряда специалистов, считать их структурным элементом фондов музея неправомерно.

Согласно концепции Н.П. Финягиной, фонды музея делятся на ***фонд музейных предметов*** **и** ***фонд научно-вспомогательных материалов.*** Музейные предметы, которые составляют основу собрания и на базе ко-



Н.П. Финягина. Схема состава музейных фондов по значению и юридическому положению

[3] ***Кучеренко М.Е.*** *,* ***Фомин В.Н.*** Музейные фонды и фондовая ра- п-м бота//Музейное дело в СССР: Сб. науч. тр. Вып. 17. М., 1987. С. 26. ***till***

торых осуществляется вся деятельность музея, образуют ***основной фонд.*** Остальные музейные предметы, в которых данный музей не нуждается, включаются в ***обменный фонд.*** Он предназначен для передачи его содержимого в другие музеи на безвозмездной основе или в порядке обмена на профильные предметы с разрешения Министерства культуры.

Дело в том, что фонды музеев формировались исторически, а взгляды на профиль и задачи многих музеев со временем менялись. Поэтому в музейных фондах встречаются непрофильные материалы, которые данному музею не нужны, но они обладают значимостью, порой огромной, для науки и культуры в целом. Кроме того, в музейных фондах встречаются полностью идентичные предметы — ***дублеты.*** Это часто происходит тогда, когда в фонды включается ранее составленная частным лицом или учреждением коллекция, законсервированная как единое целое. Согласно существующим нормативам, при наличии в музейном собрании нескольких дублирующих друг друга музейных предметов пять из них входят в основной фонд, а остальные — в обменный фонд, который, таким образом, делится на ***фонд непрофильных предметов*** и ***фонд излишних дублетных материалов.*** Внутри основного фонда формируются ***дублетный фонд*** и ***коллекционный фонд.*** Последний включает все музейные предметы, имеющиеся в музее в единственном экземпляре, а также по одному, лучшему, из тех, что имеются в нескольких экземплярах.

Поскольку типовые и уникальные предметы имеют разное значение для науки и культуры, Н.П. Финягина предлагает выделять их в отдельные фонды в составе коллекционного фонда, дублетного фонда, фонда непрофильных предметов и фонда излишних дублетных материалов. В мемориальных музеях предлагается делить коллекционный фонд на фонд мемориальных предметов и фонд предметов, не имеющих мемориального значения[4].

Определенные особенности имеют фонды ряда естественно-научных музеев. В силу индивидуальнос-

[4] Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М-, 1988. С. 87-88.

ти и неповторимости объекты природы не подлежат выделению в обменный или дублетный фонды. В музеях системы Российской академии наук и Министерства общего и профессионального образования основной фонд, как правило, делится на **научный *фонд* и *экспозиционный фонд*.** В основе этого деления лежат различные способы фиксации и формы консервации материала, которые имеют неравноценную значимость для исследования и экспонирования.

Дело в том, что влажные препараты, зафиксированные при помощи спиртовых смесей, быстро обесцвечиваются и теряют экспозиционный вид. Однако анатомические и морфологические особенности организма сохраняются в полной мере, что очень важно для проведения исследований. Препараты, при фиксации которых использовалась смесь с формалином, обесцвечиваются очень незначительно, но структура тканей нарушается. Поэтому, сохраняя экспозиционную привлекательность, они становятся практически непригодными для полноценного научного исследования. Далее, классическими объектами научных исследований являются тушки, однако аттрактивными свойствами они почти не обладают. Напротив, аттрактивность чучел весьма велика, но они не могут являться объектом исследования в строгом смысле слова, поскольку представляют собой уже не подлинники, а реконструкцию, особенности которой в большей степени определяется мастерством таксидермиста, нежели характером самого природного объекта.

Таким образом, необходимость выделения научного фонда в ряде естественно-научных музеев обусловлена тем, что именно он должен представлять собой документальный и вещественно зафиксированный итог работы музея по исследованию природы региона[5].

Принадлежность предметов к основному и научно-вспомогательному фондам оформляется различными документами. Музейные предметы всех музеев страны образуют *Музейный фонд Российской Федерации*. Его

[5] См.: *Иксаново И.В.* Проблемы комплектования естественнонаучных музейных фондов // Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 114. М, 1982. С. 93, 96-97.

состав, организацию и порядок использования впервые определило «Положение о Музейном фонде Союза ССР» (1965 г.). С июня 1996 г. особенности правового положения Музейного фонда регламентирует Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».

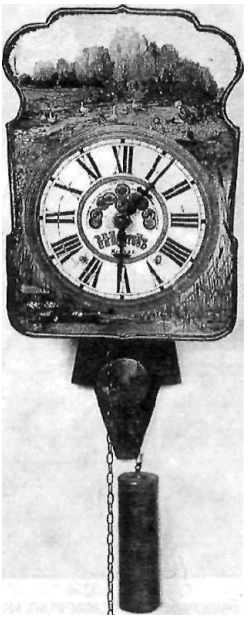
Наряду с музейными предметами в состав Музейного фонда РФ входят все выявленные предметы музейного значения, находящиеся в собственности частных лиц, общественных и религиозных объединений и организаций. Таким образом, по своему составу Музейный фонд подразделяется на государственную и негосударственную части, но независимо от форм собственности все памятники истории и культуры, включенные в его состав, являются неотъемлемой частью культурного наследия народов Российской Федерации. Они не подлежат вывозу за пределы страны, а их временный вывоз регулируется Законом РФ «О вывозе и ввозе культурных ценностей». Памятники, включенные в состав государственной части Музейного фонда, не подлежат отчуждению, за исключением случаев утраты, разрушения или обмена на другие музейные предметы и коллекции. Музейная коллекция является неделимой.

Включение памятников истории и культуры в состав Музейного фонда и исключение из него осуществляет федеральный орган исполнительной власти, на который возложено государственное регулирование в области культуры. Это производится путем регистрации соответствующего факта в Государственном каталоге Музейного фонда РФ.

Предметы, входящие в состав музейных фондов, различаются своими физическими свойствами, а также способом фиксации информации, что принимается за основу при организации их изучения и хранения. В настоящее время выделяют шесть ***типов музейных предметов,*** или источников: вещественные, изобразительные, письменные, фонические источники, а также фото- и кино-источники.

Вещественные (вещевые) источника — музейные предметы, представляющие собой вещи, сделанные людьми и обладающие определенной утилитарностью. Это орудия труда, бытовая утварь, средства передви-

жения, оружие и другие предметы разнообразного назначения, которые содержат информацию о хозяйственной деятельности, бытовом укладе, социальной организации, эстетических и религиозных представлениях. Содержащаяся в вещественном источнике информация передается непосредственно через материальную сторону предмета — его форму, устройство, материал, размер, вес, цвет.



Часы-ходики. Звенигородский уезд. Конец XIX — начало XX в. Москва, Политехнический музей. Вещественный источник

Изобразительные источника — это музейные предметы, которые содержат информацию, зафиксированную посредством зрительного образа. Одни образы передают зрительное представление, пусть и условное, об общем виде, форме, материале, цвете предметов. Эти образы создают произведения изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура. Другие образы имеют отдаленные черты сходства с изображаемым объектом и содержат элемент геометрического подобия. Это схематические изображения — чертежи, планы, карты.

Письменные источники — музейные предметы, содержащие информацию, зафиксированную с помощью знаков письма — букв, цифр и других символов. Письменные источники очень разнообразны; к ним относятся, например, хроники, летописи, документы политических партий, статистические материалы, литературные и публицистические произведения, частная переписка, редкие книги.

Фонические источники — музейные предметы, на которых с помощью специальных технических приспособлений зафиксирована информация в виде звуков человеческой речи, шумов, музыки и др. Они мо-

Буддийское божество милосердия Гуаньинъ. Китай. Фарфор. XVI в. Москва, Государственный музей Востока. Изобразительный источник

гут передавать голос выдающейся личности, особенности интонации чтеца, исполнительское мастерство музыкантов, силу зрительских аплодисментов. Это восковые валики или цилиндры — первоначальные носители записи, патефонные и граммофонные пластинки, магнитные ленты, компактные диски.

Фото-источники — музейные предметы, содержащие информацию в виде изображения, полученного с помощью фотоаппаратуры. Это могут быть не только фотографии, но и негативы на стекле, пленке и других материалах, фотоотпечатки на бумаге, керамике, металле, диапозитивы на стекле или пленке.

Кино-источники — музейные предметы, содержащие информацию в виде динамического изображения, которое фиксируется и воспроизводится с помощью технических средств.

Предметы, относящиеся к источнику определенного типа, нередко содержат элементы источников другого типа. Портреты и жанровые изображения нередко встречаются на вазах, чашах, блюдах, коврах. Однако это не меняет принадлежности самих предметов к памятникам материальной культуры, то есть к вещественным источникам. Элементы изобразительных источников часто присутствуют в книгах в виде, например, миниатюр,

Соотношение в фондах тех или иных типов музейных предметов зависит от профиля музея и его конкретной специфики. В музеях науки и техники преобладают, например, вещественные источники — машины, точные

приборы, механизмы, а в литературных музеях основу фондов составляют письменные источники. Но при этом ничуть не снижается роль изобразительных источников, кино-источников, фонических источников.

Маленький монастырь, построенный Андреем (Антонием) на реке Емце. Миниатюра из рукописи 1648 г. «Житийная повесть об Антонии Сийском». Бумага. Темпера. Москва, Государственный Исторический музей. Письменный источник с элементом *изобразительного источника*

Следующей единицей классификации фондов является ***вид музейных предметов,*** который выделяется на основе общности одного или нескольких признаков. Ими могут быть, например, материал, функциональное назначение, техника изготовления предмета или же сочетание отдельных признаков. Например, вещевые источники подразделяются по материалу — дерево, металл, камень, керамика, стекло, ткани, кость, перламутр, пластмассы. Понятия, обозначающие материал, носят собирательный характер. Например, в понятие «металл», входит железо, медь, серебро, золото, а в понятие «керамика» — грубая керамика, фарфор, фаянс. Разновидность материала может служить основанием последующего деления вещественных источников.

Далее вещевые коллекции могут делиться по функциональному назначению предметов (орудия труда, оружие, предметы быта), территориальному признаку, времени производства, авторской принадлежности. В зависимости от характера коллекции порядок деления может меняться, а некоторые из рубрик и вовсе выпадают.

Коллекцию изобразительных источников часто делят на коллекцию произведений изобразительного ис-

кусства и на коллекцию схематических изображений. Произведения искусства делятся сначала по видам — живопись, скульптура, графика, затем по времени создания, школам, жанрам, авторской принадлежности. Принципами деления схематических изображений могут выступать территориальный признак, время создания, техника изготовления, содержание.

Коллекции письменных источников подразделяются на следующие виды музейных предметов: рукописные и печатные, учрежденческие и личные материалы, периодические и непериодические издания, книги, листовки, газеты, бланки. В музеях исторического профиля они затем часто группируются по тематическому и отраслевому принципам. В последнем случае используется такое основание деления, как отношение к сфере общественной жизни — государственное строительство, внутренняя и внешняя политика, народное хозяйство и т. д.

Фото-источники классифицируются по технике изготовления — негативы, позитивы, дагерротипы, по тематическому принципу — фотопортрет, сюжетные (событийные) фотографии, видовые фотографии. Но следует отметить, что в музееведении нет единого мнения о принадлежности фотодокументов к определенному типу музейных источников. В одних музеях они образуют самостоятельную группу, в других музеях их включают в изобразительный фонд, в третьих — в документальный фонд, объединяя при этом с письменными источниками.

Наряду с коллекциями, образованными по рассмотренным принципам, в музейное собрание могут входить в качестве самостоятельных структурных единиц коллекции, составленные экспедициями, полученные от коллекционеров на условиях неделимости или же законсервированные как образец коллекционирования.

В 1985 г. в составе ГМИИ им. А.С. Пушкина был создан на правах научного отдела Музей личных коллекций, спустя десять лет разместившийся в специально реконструированном здании. Его концепция основывается на понимании коллекционирования как творческого самовыражения. Поэтому музей, привлекая в свое собрание для постоянного показа ценные художественные коллекции, сохраняет при этом их

i целостность и имя собирателя. Основу музея составила коллекция литературоведа и историка искусства И.С. Зильберштейна, насчитывавшая 2235 произведений графики и живописи русских и западноевропейских мастеров XVI — начала XX в. В дальнейшем в му- $ей поступили в качестве даров еще 10 коллекций.

Строение музейных фондов зависит не только от профиля музея, но и от его конкретной специфики. Осуществляя классификацию своих фондов, музей должен руководствоваться при этом общепринятыми правилами. Одно и то же деление всегда производится на одном и том же основании. Поэтому нельзя одновременно разделить предметы на деревянные (основание деления — материал) и круглые (основание деления — форма). Каждый отдельный предмет должен находиться в объеме одного понятия. Например, проводя деление по типам источников, нельзя рукописную книгу с миниатюрами одновременно отнести к письменным и изобразительным источникам. Образующиеся при делении понятия должны в совокупности составлять весь объем делимого понятия. Например, при делении произведений изобразительного искусства по видам нельзя пропускать какой-либо из них. Деление должно быть непрерывным, то есть образующиеся при этом понятия должны быть ближайшими к делимому понятию. Например, при делении понятия «дерево» ближайшим к нему будет понятие «мебель», а не «стол» или «кресло».

Таким образом, в основе научной организации фондов лежит несколько системообразующих признаков — научная и культурная значимость предметов, их юридическое положение, способ фиксации ими информации. С системой научной организации фондов связаны такие понятия, как ***состав музейных фондов*** и ***структура музейных фондов.*** В современной музееведческой литературе нет единой точки зрения на содержание и соотношение этих понятий.

Согласно определению Н.П. Финягиной, состав музейных фондов — это «организация фондов, разделяющая их в соответствии со значением предметов для науки, культуры и деятельности самого музея, определяющая юридическое положение предметов». Структурой (строением) фондов она называет «такую систе- и/и

му организаций фондов, которая основывается на взаимосвязях предметов и направлена на создание оптимальных условий для их изучения, хранения, пополнения и использования»[6].

М.Е. Кучеренко и В.Н. Фомин понимают под составом музейных фондов совокупность конкретных предметов и материалов, образующих данное музейное собрание. Структуру музейных фондов они определяют как «систему организации музейного собрания, обладающую определенной совокупностью устойчивых связей, обеспечивающих ее целостность и сохранение основных свойств и функций при различных внешних и внутренних изменениях»[7].

В итоге такие понятия, как «основной фонд» и «научно-вспомогательный фонд» Н.П, Финягина включает в объем понятия «состав музейных фондов», а М.Е. Кучеренко и В.Н. Фомин — в объем понятия «структура музейных фондов». Соответственно вещевые, письменные, изобразительные и прочие источники являются по одной трактовке элементами структуры музейных фондов (Н.П. Финягина), по другой — элементами состава музейных фондов (М.Е. Кучеренко, В.Н. Фомин).

Итак, фонды музея представляют собой совокупность всех материалов, которые в соответствии с установленными правилами поступили на постоянное хранение в музей. Они составляют основу, на которой осуществляется вся музейная деятельность. Для того, чтобы музеи успешно решали стоящие перед ними задачи, содержание их фондов должно соответствовать профилю музея, фонды должны быть научно организованы, а также должны непрерывно и целенаправленно пополняться в соответствии с уровнем развития профильной науки и музееведения.

[6] Музееведение. Музой исторического профиля. С. 86, 88.

[7] *Кучеренко М.Е., Фомин В.Н.* Указ. соч. С. 26, 29-30; Музейные термины. С. ПО, 113.

Глава 4

НАУЧНО ФОНДОВАЯ РАБОТА

С фондами работают все научные подразделения музея, и эта работа ориентирована на сохранение, исследование и использование музейных предметов. Их охрана начинается уже на этапе выявления в среде бытования и составляет суть одного из важнейших направлений музейной деятельности — ***комплектования фондов.*** На стадии отбора предметов начинается и процесс их изучения, цель которого — установить, имеют ли они музейную ценность.

Приобретенные предметы фиксируются в документах музея как государственная собственность. Таким образом осуществляется их юридическая охрана — ***учет фондов.*** Он проводится на основе дальнейшего изучения музейных предметов, поскольку только научные данные о них, зафиксированные в учетной документации, позволяют соотнести запись и конкретный предмет.

Создать условия, обеспечивающие физическую сохранность предметов и доступ к ним пользователей, призвано ***хранение фондов.*** Оно также требует изучения музейных предметов, в ходе которого раскрывается общее и различное в их физико-химических свойствах, что позволяет выделить такие группы предметов, которые нуждаются в особых условиях хранения. Степень использования фондов также зависит от их изученности, поскольку всеобъемлющая поисковая система может быть создана лишь в результате детального и глубокого исследования музейных предметов. ,,,.,, . i.,,..,,„ ^.i,,,. ..„. ,,,,..-,, ...

Изучение музейных предметов

Теоретическое обоснование понятия «изучение музейных предметов» стало складываться в отечественном музееведении в 1960-е гг. Составляя основу работы по комплектованию фондов, их учету, хранению и использованию, изучение музейных предметов имеет **и** самостоятельное значение. Оно представляет собой одно из важнейших направлений научно-исследовательской деятельности музея, ставящее своей целью определить музейную ценность предмета.

Музейные предметы изучаются с помощью методик, применяемых профильными музею дисциплинами: для произведений искусства используются методы искусствоведения, для археологических материалов — археологии, для естественно-научных объектов — естественных наук. Но музееведы изучают предмет не только как источник знаний, но и как культурную ценность, источник эмоций, поэтому принимают во внимание и аттрактивные свойства предмета. Изучение музейных предметов состоит из трех последовательных этапов — атрибуции предметов, их классификации и систематизации, а затем интерпретации.

Атрибуция, или определение ставит своей задачей выявить присущие предмету признаки — физические свойства, функциональное назначение, историю происхождения и бытования. Для этого устанавливается материал и способ изготовления предмета (ручной, механический, ковка, чеканка, литье, живопись, гравюра, литография, письмо, печать и пр.), цвет, форма, размер, вес (в случае с предметами нумизматики и предметами из драгоценных металлов), устройство, авторство, стилистические особенности, время и место создания и бытования предмета, его социальная, этническая, мемориальная принадлежность. Для изобразительных, письменных, фонических, фото- и киноисточников определяются также тема и сюжет. В ходе атрибуции расшифровываются надписи, клейма, марки и другие нанесенные на предмет знаки, определяется степень его сохранности и описываются имеющиеся на нем повреждения.

В процессе определения музейного предмета проводится сопоставление всех присущих ему признаков,

он сравнивается с другими аналогичными и родственными ему предметами. В этой работе большую помощь оказывает научная и справочная литература — монографии, справочники, каталоги, путеводители. Существуют также издания, специально предназначенные для помощи в определении предметов — ***определители.*** Они представляют собой иллюстрированные издания, в которых выделены и описаны признаки, присущие той или иной группе родственных предметов. Одни определители описывают предметы, родственные по материалу, другие описывают признаки предметов, родственных по назначению или среде бытования[1].

Данные, полученные в результате определения предмета, фиксируются в учетных документах и научно-справочном аппарате музейных фондов.

Следующий этап изучения музейных предметов — ***классификация и систематизация*** — призван установить взаимосвязи предметов. Классификация заключается в делении на группы по признакам родства и различия всего объема нужных музею предметов. Она осуществляется по классификационным схемам, разработанным самим музеем, и охватывает не только имеющиеся в музее предметы, но и те, которые должны в нем быть. Тем самым она выявляет существующие пробелы в музейном собрании.

Целью классификации может быть поступательное деление предметов на группы в соответствии со всеми существенными признаками (общая классификация) или по одному из них (частная классификация). В зависимости от выбранного принципа это будет хронологическая (по времени создания или бытования предметов) или географическая (по месту создания или бытования предметов), авторская или именная (объединяет предметы, относящиеся к одному лицу), тематическая (устанавливает отношение к темам профильной дисциплины) или предметная (группирует предметы по назначению или сюжету) классификация.

[1] См. например: *Салтыков А.Л.* Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII — начала XX в. М., 1952; Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). Определитель. М., 1971; Определитель минералов, горных породи окаменелостей. М., 1979.

На основе принятых музеем классификаций осуществляется систематизация, то есть группировка реально существующих в музейном собрании предметов с помощью карточек или современных электронных средств систематизации и хранения научной информации. Создается система каталогов, соответствующих классификационной схеме.

Завершающий этап изучения музейных предметов — критический анализ и ***интерпретация*** (истолкование) их как источников знаний и эмоций. В его основе лежит синтез результатов атрибуции и систематизации, при этом устанавливаются подлинность, достоверность, репрезентативность предмета, объем содержащейся в нем информации, его аттрактивные, экспрессивные и коммуникативные качества, принадлежность к типовым или уникальным предметам и наконец — музейная ценность.

Свою специфику имеет изучение музейных предметов, относящихся к современной действительности. Многие процессы и явления, свидетельством которых они выступают, слабо исследованы профильной дисциплиной, что создает сложности при интерпретации предметов. В непосредственно наблюдаемой действительности исследователю порой трудно разглядеть в некоторых предметах музейное значение. Но есть и положительные стороны в определении предметов современного периода. Многие их признаки *требуют* не специального исследования, а только подробной фиксации, особенно когда речь идет о материале, технике изготовления, данных относительно происхождении и бытования предмета. Возможность получать о многих предметах современности более точные сведения, нежели о предметах предшествующего периода, позволяет проводить более детальную классификацию и систематизацию.

Исследователь может изучать не только отдельные предметы, но и их совокупность, которая составляет коллекцию. Однако теория и методика изучения музейных коллекций и собраний пока еще не разработаны.

Изучение предметов начинается уже на стадии их выявления в среде бытования и отбора для включения в музейное собрание. Предметы реальной действительности, обладающие определенными ценностными характеристиками, превращаются в музейные пред-

меты, и это происходит в результате осуществления музеем одного из основных видов своей деятельности — комплектования музейных фондов.

Комплектование фондов музея

Комплектование музейных фондов — целенаправленный, планомерный, опирающийся на методологические принципы профильных дисциплин и музееведения процесс выявления и сбора предметов музейного значения для формирования и пополнения музейного собрания[2]. Отобранные и извлеченные из среды бытования объекты реальной действительности превращаются в музейные предметы, то есть в источники информации, поэтому комплектование фондов можно рассматривать как способ осуществления музеем своей социальной функции документирования процессов и явлений, происходящих в обществе и природе.

Комплектование фондов — одна из сложнейших и наименее разработанных проблем современной теории и практики музейного дела. Словосочетание «комплектование музейных фондов» появилось в отечественном музееведении в конце 1940-х гг. и на протяжении почти трех десятилетий отождествлялось с термином «собирательская работа». Разграничение этих понятий впервые появилось в трудах Н.П. Финягиной и Ю.П. Пищулина, которые определяли комплектование фондов как планомерную и целенаправленную деятельность музея по выявлению предметов музейного значения, их приобретению и систематизации в фондах. Под собирательской работой стала пониматься составная часть комплектования музейных фондов — практическая деятельность по реализации программы комплектования. Таким образом, понятие «комплектование музейных фондов», наполнившись новым содержанием, стало отражать иной уровень работы с музейным собранием — концептуальный.

Научная концепция комплектования музейных фондов является составной частью научной концепции музея. Она содержит обобщенное системное

[2] Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1986. С. 68.

представление о задачах, направлениях, формах и методах комплектования в соответствии с профилем музея и его местом в музейной сети. В ней определяются критерии отбора материалов в фонды с учетом целей **и** задач музея, а также круг и объем информации, фиксируемой в документах комплектования.

Исходя из научной концепции комплектования и учитывая конкретные задачи, которые возникают в процессе источниковедческих исследований, работы с коллекциями, создания экспозиций и выставок, составляются ***планы комплектования фондов.*** Они могут быть **перспективными,** рассчитанными на 5—10 лет, **и *текущими,*** то есть годовыми. Они складываются из плановых заявок работников фондовых и экспозиционных отделов. Эти заявки предварительно согласовываются между собой, чтобы сконцентрировать усилия на решении наиболее важных, не терпящих отлагательства задач комплектования.

Часы с поясным временем П.В. Хавского. Государственный Политехнический музей. Уникальный экспонат приобретен музеем у часового мастера Ф.А. Мартынова

В зависимости от методов различают три основных вида или способа комплектования — систематическое, тематическое, комплексное. ***Систематическое комплектование*** регулярно пополняет музейные коллекции однотипными музейными предметами, иными словами, оно направлено на формирование и пополнение систематических коллекций. ***Тематическое комплектование*** заключается в выявлении и сборе разнотипных предметов музейного значения, отражающих конкретную тему. Оно позволяет документировать процессы и явления по исследуе-

мым музеем темам, а также формировать и пополнять тематические коллекции. Задачи систематического и тематического комплектования объединяет ***комплексное комплектование,*** которое распространено главным образом в небольших музеях.

В поисках путей наиболее оптимального решения проблем комплектования фондов музейные специалисты устанавливают временные и постоянные контакты с лицами и организациями, которые могут быть или являются обладателями предметов музейного значения. Речь идет о коллекционерах, художниках, фотографах и других творческих работниках, о предприятиях, проектирующих и выпускающих предметы народного потребления и изделия художественных промыслов, об антикварных и букинистических магазинах, монетных дворах, научных учреждениях, которые собирают коллекции, но не занимаются их хранением (например, научные институты гуманитарного профиля, археологические и этнографические кафедры исторических факультетов вузов) и т. д.

Ритон — сосуд из слоновых бивней для ритуальных жертвенных возлияний. I в. до н. э. — 1в.н. Э. Средняя Азия. Найден в 1948-49 гг. Южно-Туркменской археологической экспедицией в окрестностях Ашхабада. Государственный музей Востока

Формы комплектования музейных фондов весьма разнообразны. Это могут быть ***закупки*** коллекций или отдельных предметов за счет специальных ассигнований, предусмотренных сметой музея; безвозмездная передача ***(дар)*** в собственность музея коллекций или предметов организациями или частными лицами; ***обмен*** дублетных и непрофильных материалов на предметы, соответствующие профилю и характеру музейного собрания; ***целевые заказы*** на выполнение оригинальных работ. В соответствии с планом комплекто-

вания музейного собрания для сбора предметов музейного значения совершаются специальные поездки, так называемые ***командировки по комплектованию.*** В целях изучения определенной темы и проведения собирательской работы музеи организуют также ***экспедиции*** — археологические, этнографические, историко-бытовые, естественно-научные. Они часто проводятся совместно с другими музеями или научными учреждениями.

Комплектование называют ***текущим,*** если оно осуществляется в таких формах, как закупка, дар, обмен, целевой заказ, систематический сбор материалов на объектах постоянного комплектования. Но иногда оно проходит в виде одноразовой акции и носит оперативный характер. Таковым является ***комплектование «по горячим следам»,*** суть которого состоит в организации и проведении собирательской работы на месте какого-либо события в момент его совершения или сразу после него. Это может быть собирательская работа во время съездов, конгрессов, закладки и открытия объектов, значимых политических событий. Например, во время августовского путча 1991 г. сотрудники Государственного Исторического музея и Музея революции собрали представительные коллекции о происходивших событиях — документы, фотографии, вещи, рисунки и акварели, сделанные художниками в те дни на улицах Москвы, личные комплексы майора С. Евдокимова и трех погибших москвичей — Д. Комаря, И. Кричевского, В. Усова.

При комплектовании материалов сотрудники музея сталкиваются с разными проблемами. В одних случаях — это проблема розыска необходимых памятников отдаленных исторических периодов, в других — проблема отбора из большого числа ныне существующих и непрерывно возникающих новых материалов.

Система отбора предметов состоит из совокупности критериев общего и частного характера. Общие критерии принимают во внимание такие характеристики предмета, как его информативность, репрезентативность, аттрактивность, экспрессивность. Частные критерии учитывают специфику конкретной коллекции, тип, вид и разновидность предмета как источника. Важное значение приобретают при этом возраст

предмета, его подлинность и редкость. Для установления этих характеристик необходимо знание истории видов предметов, истории применения материалов, знакомство с теми признаками, которые могут удостоверить подлинность предмета: надписи, монограммы, эмблемы, фабричные знаки, клейма, авторские подписи, печати, экслибрисы. Свое полное раскрытие эти признаки получают в процессе фондовой работы, но и на этапе отбора необходима их первичная расшифровка. На начальном этапе работы с предметом необходимо также определить материал, из которого он изготовлен, для того чтобы решить вопрос о его способности длительно храниться в музее.

Особую сложность представляет комплектование музейного собрания материалами по современному периоду, поскольку критерии отбора разработаны очень слабо. Решая эту проблему, сотрудники музеев проводят анкетные опросы, берут интервью и применяют другие апробированные методики социологического исследования, которые позволяют выяснить общественное мнение. Используются также экспертные оценки, выявляющие ценностные приоритеты специалистов в интересующих музей областях.

Например, метод экспертизы, разработанный сотрудниками Научно-исследовательского института культуры, позволил в конце 1970-х — начале 1980-х гг. успешно решить задачу комплектования материалов для Музея истории строительства БАМ в Северобайкальске. В состав 33 опрошенных экспертов вошли представители государственных органов власти и общественных организаций, ученые, геологи, руководители тоннельных отрядов, мостоотрядов, строительно-монтажных поездов, бригадиры строителей. Четырнадцать человек были проинтервьюированы в городе Улан-Удэ, остальные — непосредственно на БАМе.

Интервью с экспертами включало 10 вопросов, охватывающих круг основных проблем, связанных со строительством, бытом и культурным обслуживанием строителей бурятского участка магистрали. При этом выделялся такой важный аспект, как система природопользования и охраны природы в зоне строительства. Цель второго круга вопросов заключалась в выявлении основных событий, фактов, тенденций, которые в пер-

вую очередь подлежали документированию и отражению в экспозиции. Эта группа вопросов призвана была уточнить, в каких именно материалах музейного значения отражены этапы планирования и строительства БАМа, где их целесообразно искать, какие коллективы и кого из строителей следует показать в первую очередь.

Экспертиза помогла более четко представить основные проблемы строительства, выявить адреса людей и источники комплектования, уточнить и расширить круг возможных музейных предметов, подлежащих сбору. Более ясным стало представление о том, какие события и факты следует фиксировать в собранных коллекциях и отражать в экспозиции. Первая экспедиция, организованная для комплектования тематической коллекции, собрала свыше 600 предметов, в том числе палатки строителей, их инструменты, снаряжение, образцы полезных ископаемых, вывески первых улиц и населенных пунктов, а также письменные и изобразительные материалы.

Эта модель комплектования, основанная на экспертных оценках, дала возможность охватить круг важнейших проблем в их взаимосвязи и последовательности, исключить момент односторонности в освещении строительства, внести определенную систему в процесс комплектования материалов[3].

Профессионализм и интуиция музейных специалистов являются важным залогом их успешной работы по комплектованию фондов. Во избежание ошибок при решении вопроса о том, обладает ли предмет музейным значением и нуждается ли в нем музейное собрание, проводится коллективная экспертиза. Ее осуществляет специальный орган — ***фондово-закупочная комиссия,*** в состав которой входят специалисты разных профилей, работники экспозиционных и фондовых отделов. Она не только принимает решение о приобретении предмета музейного значения, но и относит его к основному или научно-вспомогательному фонду, а также занимается вопросами методики фондовой работы. Ее решения оформляются протоколом, который подписыва-

[3] См.: *Лурье В.Г.* Комплектование фондов и создание экспозиции по истории и современному развитию Байкало-Амурской магистрали // Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 114. М., 1982. С. 48-58.

ется главным хранителем, утверждается директором музея и служит юридическим основанием для внесения предмета в состав музейного собрания и превращения его в музейный предмет. В некоторых музеях существуют две раздельные комиссии — фондовая и закупочная.

Прежде чем оказаться в фондах, предметы музейного значения проходят долгий и сложный путь, основные вехи которого фиксируются в специальной документации. Если предметы поступают от организаций и частных лиц, они предварительно принимаются на **временное хранение,** что фиксируется специальным ***актом приема,*** который подписывают владелец предмета и сотрудник музея. Одновременно записывается **легенда** ***предмета,*** которая содержит сведения о происхождении предмета, среде его бытования, способах применения, а также о самом владельце. Затем предметы подвергаются экспертизе специалистов, дающих письменное ***заключение.***

На основании заявления владельца о передаче предметов или коллекций в дар, на закупку, обмен, а также акта приема, легенды, заключений специалистов и своих собственных наблюдений фондово-закупочная комиссия принимает решение о приеме или возврате предметов, а также об их стоимости. При приеме предметов или коллекций в дар (пожертвование) заключается ***договор дарения,*** при приеме предметов на закупку заключается ***договор купли-продажи,*** при приеме предметов в обмен заключается ***договор мены.*** Составляется ***акт о приеме предметов на постоянное хранение,*** который утверждается директором музея и скрепляется печатью (см. Приложение № 1). Если на хранение принимается коллекция, то к акту прилагается ***коллекционная опись,*** попредметно раскрывающая ее содержание (см. Приложение № 2).

Специальная документация ведется и во время экспедиций (командировок); она отражает процесс работы и состав формируемой коллекции. В зависимости от целей и задач экспедиции ***полевая документация*** может включать: полевую опись, полевой дневник, тетрадь для записи памятников фольклора, воспоминаний и рассказов очевидцев и участников интересующих музей событий, легенды предметов, реестр фотосъемок с указанием порядкового номера негатива, места, времени и сюжета снимка.

Главный документ экспедиции — ***полевая опись,*** которая предназначается для учета и описания предметов музейного значения. В ней имеются такие графы: порядковый номер предмета; дата и место обнаружения (приобретения); наименование и краткое описание (кроме научного наименования приводится и местное); количество предметов (иногда под одним номером записывают несколько аналогичных предметов); материал и техника изготовления, датировка предмета (в случае невозможности установления точной датировки, дается примерная); назначение, сохранность и способ использования в среде бытования; история бытования; данные о владельце или источнике поступления; стоимость (здесь же делается запись о дарении), примечания. Под соответствующими номерами в полевую опись включается и вся остальная полевая документация.

Вторым важным документом является ***полевой дневник,*** в котором в хронологическом порядке фиксируется ход собирательской работы, наблюдения над действительностью, перемещения, встречи, сведения о предметах, выходящие за рамки рубрик полевой описи, соображения о путях дальнейших исследований и розысков.

По возвращении в музей собранные материалы вместе с полевой документацией рассматривает фондово-закупочная комиссия. Она оценивает коллекцию в целом — с точки зрения полноты отражения поставленной темы, и каждый предмет в отдельности — с точки зрения его музейного значения. После принятия решения фондовой комиссией часть предметов пополняет основной фонд, а часть — научно-вспомогательный, что фиксируется в специальном протоколе. О факте передачи материалов работникам фондов делается запись на последних страницах полевой описи, которая вместе с другой экспедиционной документацией подлежит вечному хранению.

При этом коллекция тематической экспедиции, состоящая из разнотипных предметов, распадается по разным фондовым подразделениям. Это необходимо для того, чтобы каждый предмет хранился и изучался специалистами в составе определенной музейной коллекции, сформированной на основе классификации данного музейного собрания.

Итак, процесс комплектования фондов можно разделить на следующие взаимосвязанные этапы. Сначала разрабатывается научная концепция комплектования фондов музея, в которой содержится оценка структуры и содержания уже имеющегося музейного фонда, обоснование направленности и характера комплектования или пополнения коллекций, определение критериев отбора материалов в фонды с учетом целей и задач, стоящих перед музеем.

Далее составляется план комплектования с обозначением конкретных тем, каждая из которых имеет свои объекты, способы и формы комплектования, проводится экспертный опрос специалистов. Следующим этапом является подготовка к собирательской работе, в ходе которой изучаются необходимая по теме литература, архивные фонды, анализируются коллекции других музеев, проводятся консультации со специалистами в области профильных дисциплин, составляются планы сбора по конкретной теме. Затем начинается собственно собирательская работа — изучается среда бытования, ведется выявление и сбор предметов музейного значения на постоянных объектах комплектования или в ходе командировок и экспедиций, составляется необходимая полевая документация. Наконец, предметы музейного значения вместе с сопутствующей документацией и отчетами предъявляются фондово-закупочной комиссии, решением которой они включаются в фонды музея, то есть принимаются на постоянное хранение.

Учвт мцзейнык фондов

Учет музейных фондов является одним из основных направлений фондовой работы. Его цель состоит в юридической охране музейных фондов и прав музея на данные, полученные в результате изучения музейных предметов и коллекций. Учет фондов представляет собой непрерывный процесс, поскольку фонды музея постоянно пополняются, ведется контроль за движением предметов и за их состоянием. Порядок учета, хранения и научной обработки музейных предметов регулируется нормативными документами Министерства культуры.

В процессе учета музейных фондов составляется по установленным формам ***учетная документация,***

В ней содержатся данные об отдельных предметах и группах предметов, о порядке их поступления в музей и в различные фондовые подразделения. Большинство из документов имеют юридическую силу, подлежат регистрации и вечному хранению. Это акты приема, акты выдачи, книги поступлений, книги научной инвентаризации.

Государственный учет музейных фондов предусматривает два этапа, которые отражают степень изученности музейных предметов: ***первичная регистрация*** поступивших в музей предметов и ***инвентаризация,*** то есть научная регистрация музейных предметов,

Юридическое оформление принадлежности предметов музею и прав музея на эти предметы начинается с ***акта приема предметов на постоянное хранение.*** Этот документ составляется не менее чем в трех экземплярах, подписывается главным хранителем (заведующим фондами), лицом, хранившим предметы до решения фондово-закупочной комиссии, и лицом, принявшим их на материальное хранение. Акт утверждается директором музея и скрепляется печатью музея. Прием предметов из драгоценных металлов и драгоценных камней, орденов и медалей, а также оружия определяется особыми нормативными документами.

Прежде чем поступить в соответствующее фондовое подразделение, предметы проходят первичную регистрацию, которая окончательно закрепляет их принадлежность данному музею. Они вносятся в ***книгу поступлений музейных предметов*** (основного фонда) или в ***книгу учета научно-вспомогательных материалов*** по форме, определенной инструкцией (см. Приложение № 3, 3-А, 4). В естественно-научных музеях сырьевые материалы регистрируются в ***книге учета сырьевых научных материалов.***

Предметы, поступившие в музей на временное хранение, вносятся в ***книгу поступлений во временное пользование.*** Возвращаются они по акту, который составляется по распоряжению директора и подписывается главным хранителем, заведующим фондовым подразделением, хранившим предмет, и лицом, временно принявшим его на материально ответственное хранение.

Цель книг поступлений как государственного документа охранного порядка — зарегистрировать пред-

мет под определенным номером и дать краткое его описание, исключающее подмену предмета, а в случае утери или кражи облегчающее его розыск. Порядковый номер по книге поступлений (КП), присвоенный данному предмету, одновременно проставляется в акте его приема в музей, а также на самом предмете вместе с шифром музея, например: ГИМ, КП —112408. При одновременном поступлении большого количества однородных предметов (нумизматическая коллекция, фотоматериалы и др.) допускается их групповая запись в книге поступлений при наличии коллекционной или полевой описи. В этом случае количество поступивших предметов отражается в соответствующих порядковых номерах книги поступлений (например, КП—1760—1870) или фиксируется дробными порядковыми номерами (например, КП—1760/1 — ПО). Однако уникальные материалы всегда записываются индивидуально. Групповая запись предметов из драгоценных материалов и драгоценных камней также запрещается.

Таким образом, понятия ***единица учета*** и **единица *хранения,*** могут обозначать как отдельный музейный предмет, так и группу предметов (коллекцию, комплект), если они зарегистрированы в учетных документах под одним номером.

Регистрация в книге поступлений музейных предметов производится с учетом всех сведений, зафиксированных в актах приема и полевой документации. Описание предмета делается на основе результатов его атрибуции, полученных к моменту его первичной регистрации. Уникальные предметы в обязательном порядке фотографируются. В книге поступлений фиксируются также данные о времени, источнике, способе поступления предмета, его сохранности, стоимости (при покупке), сопроводительных документах. Проставляется номер акта, дата записи.

Книга поступлений, как документ охранного порядка, до заполнения оформляется соответствующим образом: листы пронумеровываются, прошнуровываются, книга подписывается и опечатывается печатью вышестоящей инстанции. Все записи делаются четко, разборчиво, без подчисток, а их исправление допускается лишь в крайних случаях, при этом старые и новые

записи должны четко читаться. Незначительные исправления заверяются специальной записью в примечаниях книги за подписями директора и главного хранителя, заведующего отделом учета, хранителя предмета. Подписи скрепляются печатью музея. Все существенные исправления в книге поступлений (атрибуция, сохранность, размер, материал и т. п.) делаются только на основании специальных актов, подписанных директором или его заместителем по научной работе, главным хранителем, заведующим фондовым подразделением, и заверяются ответственным за первичный учет лицом.

Юридические документы первичного учета тщательно сохраняются; доступ к ним имеет ограниченный круг лиц. Между тем в информации, которую они содержат, нуждаются не только сотрудники музея, но и исследователи из других учреждений. Поэтому уже на стадии первичного учета создается система картотек — карточных, а в последние годы и электронных. Особенно необходима ***учетная картотека,*** выполняющая информационную функцию книги поступлений. Составляющие ее карточки идентичны по содержанию записям в книге поступлений и расположены в порядке ее номеров. На временные поступления также составляется картотека, систематизированная по источникам поступления.

После регистрации в книгах поступлений предметы передаются в фондовые подразделения хранителям **по актам на *материально-ответственное хранение*** (см. Приложение № 5). При этом музейные предметы, в отличие от научно-вспомогательных материалов, проходят второй этап учета — ***инвентаризацию,*** которая представляет собой основную форму изучения, описания и научного определения предметов основного фонда. Осуществляется она при помощи книг научной инвентаризации — ***научных инвентарей.*** Будучи юридическими документами, они оформляются так же, как и книги поступлений.

Запись в научный инвентарь делается только попредметно и в соответствии с установленной инструкцией формой (см. Приложение № 6, 6-А). Она основывается на дальнейшей, более глубокой работе специалиста по определению музейного предмета. В научном

инвентаре дается точное наименование предмета, его подробное описание с перечнем всех имеющихся клейм, монограмм, подписей и надписей. Вносятся данные об авторе, месте и времени создания и бытования, истории предмета, касающихся его публикациях, материале и технике изготовления, размере и весе (для предметов из драгоценных металлов и камней), степени сохранности. В соответствующих графах указываются учетные обозначения, старые учетные обозначения (если они имеются), номера фотонегативов (если предмет сфотографирован), данные об источнике и способе поступления, цене и пр.

Музейные предметы при инвентаризации систематизируются в соответствии со структурой (строением) основного фонда. Поэтому каждое фондовое подразделение обычно имеет несколько научных инвентарей, в соответствии с принятой в нем классификацией по группам музейных предметов. Например, в подразделении изобразительных источников произведения живописи, графики, скульптуры будут вноситься в разные книги. Каждая из них имеет свое обозначение, которое позволяет определить принадлежность книги и заинвентаризованного в ней предмета к конкретному фондовому подразделению и группе, образованной внутри него. Принадлежность к подразделению изобразительных источников может обозначаться буквой И, а к группе скульптуры — буквой С.

Каждый предмет, записанный в научном инвентаре, получает свой номер, который проставляется на нем и в книге поступлений. Таким образом, музейный предмет в итоге обретает два номера: по книге поступлений и по научному инвентарю. Его полное учетное обозначение может выглядеть, например, так:

ГИМ-КП1245 $^{ч}/$
И - С 137

Проставляя учетное обозначение, важно не причинить ущерб внешнему виду предмета и вместе с тем нанести его так, чтобы оно было доступно для обозрения хранителю и исследователю, не осыпалось, не стиралось. Например, на металлических предметах оно проставляется эмалевой краской, а на керамичес-

ких — масляной краской или тушью. Если учетное обозначение невозможно нанести на сам предмет, используют этикетки и бирки, которые пришивают, прибивают или подвешивают к предметам, проставляют на монтировке, на индивидуальной упаковке.

Предметы, составляющие комплект (сервизы, гарнитуры), вносятся в научный инвентарь под отдельными номерами, а их принадлежность к комплекту отмечается при описании. Атласы, альбомы рисунков и фотографий одного автора вносятся в научные инвентари под одним номером, при этом каждый лист получает дробный номер.

Предметы из драгоценных металлов и драгоценных камней записываются в инвентари только при наличии акта ювелирной экспертизы, удостоверяющей подлинность материала и точность веса. В специальных инвентарных книгах ведется их дополнительный учет, поэтому в отличие от других предметов они имеют не два, а три учетных номера.

Письменные источники учитываются по правилам, разработанными руководящими архивными органами. Учет ведется по архивным фондам, архивным коллекциям, единицам хранения. ***Описи архивных фондов*** в юридическом отношении приравниваются к книгам научной инвентаризации. Они включают перечень входящих в данный фонд единиц хранения. Перечень содержит заголовок и краткое описание содержания каждой единицы хранения.

Запись в научный инвентарь делается на основе предварительно составленной ***карточки научного описания предмета,*** графы которой должны соответствовать графам инвентаря (см. Приложение № 7). Заполняется она в процессе определения музейного предмета и фиксирует результат изучения всех основных его признаков. До занесения в научный инвентарь текст описания должен предварительно визироваться заведующим фондовым подразделением, заместителем директора по научной части или главным хранителем.

В процессе научного описания содержание карточки может дополняться, уточняться и даже меняться. При этом все изменения, вносимые в научный инвентарь, оформляются по тем же правилам, что и в книгах поступлений.

На основе карточек научного описания музейных предметов создается ***инвентарная картотека,*** выполняющая информационные функции книг инвентарного описания и служащая основой для научной каталогизации фондов. Для того, чтобы быстро находить предметы, составляется ***топографическая картотека,*** а также ***топографическая опись,*** где фиксируется место хранения каждой единицы учета. В каждом фондовом подразделении создаются и картотеки на предметы научно-вспомогательного фонда.

Музейные фонды находятся в^непрерывном движении. Ведь предметы могут передаваться в другие музеи и учреждения как в постоянное пользование в порядке обмена или на безвозмездной основе, так и во временное пользование, например, для создания экспозиций или выставок. Еще более активно перемещаются предметы внутри музея. Они передаются во временное пользование другим отделам для экспозиционно-выставочной работы, для исследования, реставрации, фотокопирования. Все эти выдачи, так же как и факты хищения, утраты, разрушения предметов, оформляются соответствующим образом согласно инструкции[4]. Выдачи на длительный срок внутри музея (в другие фондовые подразделения, в экспозицию) оформляются актом внутримузейной передачи и визируются главным хранителем (см. Приложение № 8). Предметы, передающиеся из фондовых подразделений в другие отделы музея, например, фотолабораторию, на короткий срок, могут регистрироваться в специальной книге с распиской принявшего лица.

Количество предметов в музейных фондах постоянно меняется: одни предметы выбывают из состава музейного собрания, другие пополняют его. Поэтому музей ежегодно составляет годовые отчеты о движении музейных фондов, где отражаются сведения о поступлениях, об общем количестве предметов, о внутримузейных и внемузейных временных выдачах и т. д. Для того, чтобы убедиться в наличии реальных предметов за конкретными цифрами учетных документов,

[4] См.: Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, М., 1984. С. 30,32, 45, 46, 122, 125.

а также в том, что их сохранности не нанесен ущерб, проводится ***переучет фондов.***

Переучет осуществляет специальная комиссия в составе не менее трех человек с обязательным участием хранителя данной коллекции. Каждый предмет, закрепленный за фондовым подразделением, сверяется с актом приема на материально-ответственное хранение, с записью в книге научной инвентаризации и в книге поступлений, проверяется и наличие документов, оформляющих отсутствие в фондах тех или иных предметов. По итогам работы комиссия составляет и подписывает акт*сверки наличия музейных предметов с учетной документацией, который утверждает директор музея.

Важнейшие учетные документы, имеющие юридическую силу, регистрируются в специальных книгах и описях. Посторонним лицам они не выдаются и за пределы музея не выносятся. Все акты, инвентарные книги, книги временных и постоянных поступлений, книги и описи изделий из драгоценных материалов хранятся у ответственных лиц в несгораемых шкафах, в закрытом помещении, которое в нерабочее время пломбируется.

Наряду с термином «учетная документация» существует и *более* широкое понятие — ***«фондовая документация».*** Помимо учетных она включает документы, образующиеся в процессе физической охраны фондов, а также при их классификации и систематизации, — классификационные схемы, каталоги и указатели. Таким образом, система фондовой документации содержит и передает сведения как о самих фондах, так и о тех явлениях и процессах, которые документируют музейные предметы. Следовательно, она представляет собой информационную систему. Помимо собственно фондовой документации в нее входят исследования отдельных предметов и их групп, опубликованные в виде монографий и статей, а также исследования в области профильных дисциплин, созданные на основе музейных предметов.

Фондовая информационная система используется при отборе предметов для экспонирования и составления этикетажа, она помогает интерпретировать предметы при подготовке экскурсий и лекций, а в процессе

изучения музейных предметов позволяет проводить сравнительный анализ. Кроме того, она предоставляет данные, позволяющие выяснить состояние самих фондов, целесообразность и направленность их пополнения. В фондовой информационной системе нуждаются не только сотрудники музея, но также исследователи других учреждений и представители разнообразных специальностей.

Создание фондовой информационной системы — работа сложная и непрерывная. В последнее десятилетие началась ее активная модификация с помощью компьютерных технологий, которые позволяют кардинально изменить сам процесс подготовки музейной документации. Наличие электронных носителей информации не избавляет музейных специалистов от оформления учетных документов на бумажных носителях, поскольку только они имеют юридическую силу. Однако автоматизация деятельности фондовых подразделений значительно снижает трудозатраты, уменьшает вероятность ошибок и позволяет оперативно вносить изменения в подготавливаемые документы.

Особенно широкие возможности компьютеризация открывает в области каталогизации музейного собрания. С ее помощью ведутся картотеки, включающие в себя сколь угодно подробные данные о предметах и необходимый справочный аппарат — индексы, ссылки, рубрикаторы. Она позволяет вести поиск информации по различным признакам — автору, инвентарному номеру, дате создания, по любой фразе или слову в описании, а получаемые по запросу сведения могут иметь как текстовую, так и графическую форму.

• Хранение музейным фондов

Задачи хранения фондов заключаются в обеспечении сохранности музейных ценностей, в защите их от разрушения, порчи и хищения, а также в создании благоприятных условий для изучения и показа коллекций. Хранение фондов осуществляется в фондохранилище, в экспозиции, во время различного рода перемещений предмета внутри музея и за его пределами. Принципиальные положения об организации хранения фондов определяются общегосударственными

401

нормативами, соблюдение которых обязательно для всех музеев страны. Однако фонды каждого музея имеют свою специфику; она проявляется в составе и структуре фондов, в количестве предметов и степени их сохранности, в особенностях конструкции музейных зданий и фондохранилищ. Поэтому дополнительно к основным нормативным документам в музеях разрабатываются инструкции по хранению фондов для внутреннего пользования.

Режим хранения фондов

Все предметы подвержены естественному старению, однако, если ослабить воздействие на них неблагоприятных факторов, процесс можно замедлить. Именно с этой целью в музее устанавливается определенный режим хранения.

Одной из основных причин старения предметов является нестабильность ***температурно-влажностного режима,*** его резкие сезонные и суточные колебания. Характер и сила воздействия на предмет уровня температуры и влаги зависит от многих факторов — от материала, из которого изготовлен предмет, от его устройства, от среды, где он находился до поступления в музей. Например, изделия из олова при температуре ниже + 13° С разрушаются так называемой «оловянной чумой»: предмет меняет свою структуру, на нем появляются сначала серые пятна, затем пустоты, и пораженные места рассыпаются в порошок. При температуре выше +25° С могут погибнуть изделия из пластилина и воска.

Изделия из кожи, дерева, тканей, бумаги **и** других органических гигроскопических материалов сильно страдают как от повышенной, так и от пониженной влажности. При повышенной влажности эти материалы легко разбухают, нарушается сцепление между волокнами, и предмет деформируется. Например, от чрезмерной влажности коробится пергамент, в результате чего появляются осыпи хрупкого красочного слоя в старинных рукописях. Повышенная влажность вызывает появление плесени, которая разрушает и уничтожает органические материалы, а чрезмерная сухость воздуха делает многие из них

настолькохрупкими,чтода-*$%•••;•••*же простое прикосновение может вызвать разрушение предмета. Особенно опасна повышенная или пониженная влажность воздуха для предметов, покрытых грунтом и красочными слоями (живопись, скульптура, деревянная резьба), а также созданных из материалов, имеющих различный коэффициент расширения, например, для мебели с инкрустацией из разных пород дерева.

Из-за чрезмерной сухости воздуха на деревянной скульптуре появились трещины

Крайне вредны и резкие колебания влажности. Ведь при каждом изменении быстро реагирующие поверхностные слои материала деформируются по отношению к внутренним, менее влажным слоям, и при частом повторении этих колебаний появляются разрывы и трещины. Понятие «резкий» различно для каждого предмета. После изменения относительной влажности на 35% человеческий волос возвращается в прежнее состояние через 30 минут, газетная бумага — через три часа, плотная бумага — через два дня, а рулон газетной бумаги толщиной 125 мм — через 6 месяцев. За это время на предмете могут появиться механические повреждения[5].

Температура и влажность оказывают на предмет взаимозависимое воздействие. Для гигроскопических материалов низкая влажность особенно губительна при высокой температуре. Высокая влажность при низкой температуре тоже усиливает свое негативное воздействие. Влага, накапливающаяся, например, в порах фаянса или майолики, при замерзании может нанести изделию серьезное повреждение. Изменение температуры влечет за собой и изменение влажности,

[5] *Орган Р.* Соблюдение температурно-влажностноГо режима: дело трудное, но необходимое // Museum. 1982, № 4. С. 34.

Эта ваза, найденная археологами во время раскопок, выглядела так, будто находится в прекрасном состоянии. Но затем ее облик изменился: по мере высыхания на вазе проступила соль

Дальнейшая судьба вазы может сложиться таким образом:
а) она может вся покрыться солями;
б) она совсем погибнет, если не будут приняты своевременные меры.

поэтому и появилось понятие «температурно-влажностный режим».

Особо разрушительное действие колебания температурно-влажностного режима оказывают на органические материалы, а из неорганических материалов прежде всего разрушаются археологические предметы. Колебания влажности вызывают, например, в керамике и мягких породах камня процесс кристаллизации и декристаллизации солей, способный привести к полному разрушению предметов.

При определении температурно-влажностного режима для поступающих в музей предметов необходимо знать, в каких условиях они хранились прежде. Например, для археологического стекла, подвергавшегося воздействию почвенных вод, необходима пониженная влажность, в то время как извлеченное из влажной почвы археологическое дерево нужно хранить при сильно повышенной влажности.

Оптимальные параметры температурно-влажностного режима исследуются специалистами. При незначительных расхождениях предлагаемые ими рекомендации выглядят следующим образом: для металла — температура + 18 —20° С при относительной влажности до 50%; для стекла, эмали, керамики — соответственно + 12-20° С и 55-65%;

для поделочных камней, а также драгоценных и полудрагоценных +15—18° С и 50 — 55%; для дерева •+15- 18° Си50-60%; для тканей +15-18° Си55-65%; для кожи, пергамента, меха +16—18° С и 50 — 60%; для кости +14—15° С и 55 — 60%; для бумаги + 17-19° С и 50-55?/$_{0}$; для живописи +12-18° С и 60 — 70%; для черно-белой фотографии до +12° С и 40 — 50%; для цветной фотографии до +5° С и40-50%[6].

При комплексном хранении различных материалов температура воздуха в музейных помещениях должна быть в пределах 18 ±Г С, а относительная влажность 55% ±5%. Наиболее надежный способ обеспечения заданного температурно-влажностного режима — кондиционирование воздуха, а в зданиях, не имеющих кондиционеров, он устанавливается и поддерживается с помощью отопительной системы, проветривания, увлажнителей, осушителей.

Для регистрации температуры и влажности в каждом хранилище и экспозиционном зале устанавливают специальные приборы — психрометры, гигрометры, термометры или самопишущие термографы и гигрографы. Показатели температуры и влажности регистрируются дважды в сутки, в одно и то же время, в специальном журнале.

Для замедления процесса естественного старения предметов необходимо соблюдать ***световой режим.*** Дело в том, что под воздействием света, в частности ультрафиолетовых лучей, с предметом могут происходить фотохимические изменения: он желтеет, темнеет, выцветает или полностью обесцвечивается. Особенно разрушительным воздействием обладает естественный свет, а из источников искусственного света наибольшая опасность исходит от люминесцентных ламп. Физические изменения, вызываемые светом, проявляются в разрушении структуры материала, потере им прочности, усадке. Они происходят под воздействием инфракрасных лучей, которые содержатся как в естественном, так и в искусственном свете; их наибольшее количество испускают лампы накаливания.

Степень повреждений, причиняемых светом, зависит от интенсивности излучения и его продолжительности. Единица измерения степени освещенности — люкс (лк). Поскольку глаз легко приспосабливается к изменению интенсивности света, уровень освещенности практически невозможно определить без специального прибора, в частности люксметра.

Световой режим устанавливается в зависимости от материала, цвета и степени сохранности предмета. Он может заключаться в полной или частичной изоляции светочувствительных вещей от постоянных источников света, а также в обеспечении некоторым группам предметов необходимого для их сохранности количества света.

Уровень освещенности в пределах 50 — 75 люкс рекомендован для помещений, в которых хранятся все виды графики, книги, рукописные материалы, фотографии, ткани, окрашенная кожа, образцы флоры и фауны. Живопись (масло и темпера), лак, дерево, неокрашенная кожа и кость обладают средней светостойкостью, и рекомендованный уровень освещенности для них не должен превышать 150 люкс[7]. Предметы, обладающие высокой светостойкостью, — металлы, бесцветное стекло и камень, керамика, гипс, нуждаются только в защите от прямого попадания на них солнечных лучей.

Световой режим для различных предметов средней светостойкости неодинаков: без доступа света желтеют кость и белый мех, темнеют покровные слои и тонировки живописи, а изделия из многих пород дерева — ореха, красного дерева, дуба — могут выгорать на свету, поэтому их прикрывают чехлами.

Все светочувствительные материалы хранятся в затемненном помещении в защищенном от света оборудовании. В экспозиционных залах с естественным освещением отдельные предметы, например, документы, акварели, ткани, дополнительно закрываются занавесями на светонепроницаемой подкладке. Когда же для предмета, например, рукописи, требуется полная изоляция от света, в экспозицию помещается не подлинник, а его воспроизведение.

[1] *Стэниформ С.* Неправильное освещение // Museum. 1982. № 4. С. 36.

Для обеспечения оптимального режима хранения музейных коллекций им необходима ***защита от загрязнителей воздуха,*** под воздействием которых происходит процесс старения и разрушения предметов. Это сероводород, сернистый газ, аммиак, хлор, пыль, сажа.

Сероводород, который пагубно действует на многие материалы, особенно металлы (серебро, медь, свинец), краски, ткани, образуется главным образом в результате процессов гниения и промышленного производства. Но его источником может стать и музейное оборудование, созданное с использованием резины или казеиновых красок. Эти материалы при старении выделяют сероводород.

Аммиак тоже образуется в результате гниения и особенно вреден для серебра, красок, лака. Хлор, опасный для большинства материалов, попадает в воздух главным образом с предприятий, которые используют его в технологическом процессе, например, в текстильном, бумажном производстве. В соединении с влагой он способен образовывать соляную кислоту. Сернистый газ — результат процессов горения. Соединяясь с влагой, он образует сернистую, а затем серную кислоту и потому представляет опасность для большинства материалов. Он сильно разрушает ткани, живопись, кожу, бумагу, гипс, жемчуг, песчаник, известняк, мрамор, бронзу, свинец.

Пыль и копоть задерживают на предмете влагу, проникая в поры гигроскопичных материалов, способствуют активизации химических процессов, дают плотное загрязнение красочного слоя живописных произведений. Пыль — хорошая питательная среда для биологических вредителей.

Основные способы защиты музейных коллекций от воздействия загрязнителей воздуха — герметизация помещений при наличии кондиционеров, использование фильтровальных устройств и индивидуальных упаковок для предметов — чехлов, футляров, папок. Необходима регулярная уборка музейного оборудования, помещений, прилегающей территории.

Предметы могут разрушать микроорганизмы, насекомые и грызуны, поэтому важно соблюдать ***биологический режим*** хранения. Благоприятную среду для развития биологических вредителей создают наруше»

ние температурно-влажностного режима, пыль, продуктовые склады, расположенные в непосредственной близости от музея, а также принятые без специальной обработки зараженные предметы.

Микроорганизмы — бактерии **и** плесень — поражают самые разнообразные предметы, но в первую очередь те, что созданы из органических материалов, то есть живопись, бумагу, ткань, кость, дерево. Все виды плесеней оставляют трудно выводимые пятна, а некоторые виды разрушают волокна. Особенно интенсивно плесень развивается при влажности более 70% и температуре выше +20° С. Заражение плесневелыми грибами происходит от частей грибницы и от спор, переносимых воздухом или при контакте с пораженным предметом. При обнаружении плесени предмет необходимо перенести в специальное изолированное помещение, а в целях предотвращения появления плесени музейное оборудование периодически протирают двухпроцентным спиртовым раствором формальдегида.

Музейные предметы, кроме изделий из металла, стекла и керамики, часто поражаются насекомыми, из которых наиболее распространены жуки (точильщики, усачи, древогрызы, притворяшки, кожееды), моли, сахарные чешуйницы, а также комнатные мухи. Они проникают в музейные помещения через окна и двери, а также вместе с поступающими в музей предметами. Для борьбы с ними используются жидкие инсектициды, применяется способ газации помещений. В каждом музее должен быть изолятор для проверки предметов на зараженность и их дезинфекции, а при нем — специальная камера для проведения дезинсекционной и противогрибковой обработки пораженных предметов. В работах по уничтожению биологических вредителей можно использовать лишь разрешенные для музеев средства, а сами работы обязательно должны проводиться в присутствии или с участием реставраторов.

В круг задач хранения фондов входит и ***защита от механических повреждений.*** Многие музейные предметы созданы из непрочных материалов, легко подвергающихся разрушению. При работе с ними нужно соблюдать особую осторожность. Например, предметы на бумажной основе следует брать за противоположные углы, для того чтобы избежать натяжения во-

локон; произведения станковой живописи держат только за подрамник, а другие предметы — за наиболее прочные части. Для решения вопросов хранения очень важно знать материал и способ изготовления предмета. Стекло, керамика, бумага, пастель, многие породы дерева легко подвергаются механическому разрушению. Очень уязвимы предметы, созданные из разных материалов. Например, сохранность произведений станковой живописи зависит от холста, грунтовки, красочного слоя, защитного покрытия. Важна и технология изготовления предмета. Например, бумага, изготовленная ручным способом, прочнее той, что создана машинным способом, потому что в первом случае число волокон в продольном и поперечном направлениях одинаково, а во втором — различно.

Одна из важнейших задач хранения музейных фондов состоит в ***предупреждении возникновения экстремальных ситуаций*** — пожаров, аварий электросети, водопроводной сети, отопительной системы, а также хищений. Музейные помещения должны быть оснащены противопожарным инвентарем, системами автоматического пожаротушения, противопожарной и охранной сигнализацией. В музеях ведутся круглосуточный противопожарный надзор и охрана милицейской, гражданской или комбинированной службой. Нормативные документы определяют правила приема и сдачи помещений охраной музея и материально ответственными хранителями, правила хранения ключей, пломбиров и печатей[8].

Стихийные бедствия предотвратить нельзя, но их последствия могут быть в значительной степени смягчены при условии организованных действий людей. Музейные сотрудники должны заранее знать, какие музейные предметы и коллекции следует спасать в первую очередь.

Задачи консервации и реставрации

Иногда устанавливаемые режимы хранения — температурно-влажностный, световой, биологичес-

[8] См.: Инструкция по учету и хранению музейных ценностей... С. 58-60.

кий — оказываются недостаточной мерой для обеспечения физической сохранности музейных предметов, и для того, чтобы приостановить начавшийся в них разрушительный процесс, требуется использование специальных средств. Сохранение музейных предметов в условиях режима, тормозящего процессы их естественного старения, а также приостановление уже начавшегося разрушения с последующим укреплением предметов осуществляется в ходе ***консервации.*** Ее может проводить только работник, имеющий специальную подготовку — реставратор. Он принимает меры по устранению причин разрушения предмета, укрепляет его материал и структуру, снимает деформирующие и вредные налеты.

Предметы нередко имеют утраты, позднейшие дополнения, а также повреждения, в результате которых они полностью или частично теряют свой первоначальный облик или состояние, тем самым снижается их музейная ценность. В этих случаях осуществляется ***реставрация*** предметов, то есть устраняются искажения, которые вызваны естественным старением, нанесенными повреждениями или преднамеренными изменениями.

Хранители и реставраторы постоянно осуществляют контроль за состоянием музейного собрания, отбирая предметы, нуждающиеся в консервации и реставрации. Результаты этого осмотра заносятся в специальную опись, в которой помимо основных признаков предмета, фиксируется и состояние его сохранности. Это позволяет выявлять изменения, произошедшие с предметом за определенный отрезок времени.

Консервация и реставрация — работа сложная и необычайно ответственная. Ведь неправильно выбранный или недостаточно апробированный метод устранения повреждений может привести к гибели предмета. Поэтому вопрос о целесообразности, возможности, средствах и методах консервации и реставрации решают специальные комиссии или реставрационные советы. Их заключение фиксируется в протоколе, а этапы и результаты практической работы с предметом реставраторы отражают в специальном документе. Эта информация в сочетании с другими

сведениями, накопленными за годы и десятилетия реставрационных работ, помогает совершенствовать их методику.

Упаковка к транспортировка музейных предметов

Особая опасность повреждения или похищения предметов возникает при их транспортировке на временную выставку, реставрацию, экспертизу и т. п. Удары, воздействие света, воды или влаги, высоких температур, насекомых или микроорганизмов, пыли — вот неполный перечень тех факторов разрушения, влияние которых может ощутить на себе предмет при перемещении из привычной среды. В отношении каждого предмета необходимо принимать целый ряд защитных мер, но гарантии абсолютного успеха они не дают. Пожар, кража, потеря при перевозке крайне редки, но вероятны. Поэтому не рекомендуется транспортировать вместе все предметы из одной коллекции.

Возможность транспортировки конкретных предметов определяет реставрационный совет или реставрационная комиссия. Реставраторы дают и рекомендации относительно особенностей упаковки и транспортировки предметов.

Очень важную роль в сохранности предметов играет упаковочная тара, которая должна защищать их от механических повреждений, пыли, резких перепадов температуры и влажности. Обычно для упаковки используются деревянные ящики соответствующего размера и формы. Снаружи они покрываются влагонепроницаемой краской и маркируются, чтобы показать, как их следует ставить и что с ними нужно осторожно обращаться. Ящик с особо уникальными предметами нередко помещают в другой, металлический ящик.

Существуют правила упаковки, которые необходимо соблюдать при транспортировке любых музейных предметов. В один ящик укладывают только однородные или близкие по материалу, размеру и весу предметы. Их располагают таким образом, чтобы они не давили друг на друга и не перемещались. Предметы небольшого размера обертывают бумагой, ватой, лигнином, придавая им округлую форму, а особо хрупкие

предметы предварительно упаковывают в коробки. На дно ящика кладут стружку, завернутую в бумагу; все образующиеся пустоты заполняют упаковочным материалом. Крупные предметы транспортируют в отдельных ящиках, при этом закрепляют их таким образом, чтобы исключить возможность смещения. Для этого предмет фиксируется с помощью планок и мягких прокладок, соответствующих его форме и размеру. ,д :w?ti

Картины перевозят в ящике в специальных рамках-кассетах, но иногда используют и менее надежный, но более простой путь. Их подбирают по размерам, складывают попарно лицевой стороной, прокладывая микалентной бумагой, байкой, фланелью, помещают в ящик и закрепляют рейками и брусками. Картины большого размера накатывают на вал оборотной стороной вовнутрь. Ткани и одежду упаковывают во влагонепроницаемые чехлы, а затем укладывают в ящики с полками.

Транспортировка осуществляется в соответствии с правилами, определенными нормативными документами. В каждый ящик вкладывается упаковочный акт, подписанный лицом, ответственным за упаковку, реставратором, упаковщиком. При приеме транспортируемых предметов в холодное, влажное или жаркое время года ящики вскрывают только через сутки после прибытия груза, чтобы предметы акклиматизировались.

Необычайно ценный опыт транспортировки уникальных произведений искусства приобрели в 1983 — 84 гг. итальянские и американские музеи, когда в течение почти четырнадцати месяцев в Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско демонстрировалась выставка «Коллекции Ватикана: католическая церковь и искусство». На ней экспонировалось 227 произведений искусства из музеев Ватикана — скульптура, гобелены, старинные ткани, картины, бронза, керамика.

Прежде чем приступить к упаковке предметов, итальянские специалисты приняли меры по укреплению произведений искусства, а в отдельных случаях провели реставрацию, чтобы они могли выдержать путешествие. Все произведения скульптуры почистили с помощью душа или путем погружения в ванну, исследовали в рентгеновских лучах на предмет выявле-

ния скрытых трещин и отреставрировали те из них, которые в этом нуждались. Первой была отреставрирована статуя Аполлона Бельведерского, которая из-за вмешательств, имевших место в прошлом, потеряла устойчивость и наклонилась вперед. Кроме того, во всех ранее реставрировавшихся местах имелись трещины. Сложной реставрации подверглись произведения фресковой живописи, греческие и этрусские вазы, многие другие произведения искусства.

Детально изучались вопросы, связанные с упаковкой и транспортировкой предметов: учитывались расстояние, на которое их будут перевозить, виды транспорта, необходимость многократной упаковки и распаковки ящиков.

Из выдержанной древесины тополя были подготовлены ящики четырех типов: для упаковки статуй, картин, различных изделий, текстиля. Все упаковочные материалы, находившиеся в ящике, пронумеровывались и помечались таким образом, чтобы при повторной упаковке не возникало никаких затруднений. Особое внимание уделялось маркировке ящиков. В целях безопасности на ящике не указывалось его содержимое, проставлялись только цифровые коды и стрелки с указанием необходимого и возможного положе* ния ящика. При транспортировке в американские города и обратно в Ватикан на ящиках появлялись дополнительные коды, а для быстрой ориентации в цифрах и буквах были подготовлены специальные справочные таблицы.

В зависимости от состояния сохранности статуй их помещали в два или три ящика. Бюст Марка Аврелия был упакован в два ящика. Во внутреннем ящике скульптуру закрепили не скобами, а с помощью обернутых бумагой прокладок из уплотненных древесных стружек. На всех прокладках проставили маркировку, указывающую их точное место при упаковке. Статуя Аполлона Бельведерского была упакована в три ящика. Неподвижность статуи обеспечивали деревянные, снабженные прокладками распорки, Для максимально надежного закрепления специалисты выбрали те места для планок и распорок, которые принимают максимальную нагрузку. Пространство между ящиками заполнили различными материалами: полиуретановым

Упаковка бюста Марка Аврелия

пенопластом, пенорезиной, древесной стружкой. Таким образом, каждый ящик словно «плавал» внутри другого, что предохраняло статую от любого возможного удара и сотрясения.

Прежде чем приступить к упаковке картин, их на две — три недели поместили вместе с упаковочными материалами в акклиматизационную камеру, где относительная влажность постепенно понижалась с 62% до 54%, то есть приводилась в соответствие с условиями экспонирования в американских музеях. Каждая из картин тоже упаковывалась в два или три ящика, при этом стенки внутреннего ящика в целях поддержания необходимого режима выстилались специальной бумагой, стабилизирующей влажность; в некоторых внутренних ящиках помещался адсорбент (силикагель). Упаковочные материалы, проложенные между ящиками, предохраняли картину от внешних изменений температуры и влажности, а также от ударов, толчков и вибрации. Красочный слой картины защищал безволокнистый и неприлипающий мягкий материал с амортизирующей прокладкой, а поверх него — лист плотной бумаги.

Другие экспонаты помещали — каждый в отдельности — в деревянные коробки, которые затем укладывали в общий ящик. Целостность памятников внутри коробки обеспечивалась отлитым по форме экспоната пенопластом. Между коробками находился двойной слой амортизирующего материала.

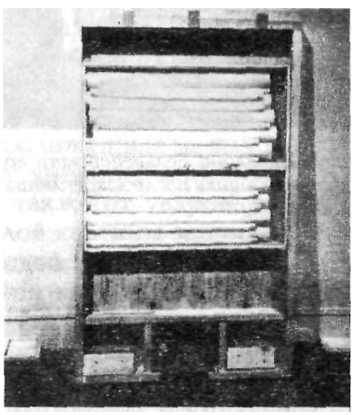
Сотрудники музеев Ватикана и музея Метрополитен разработали специальные карточки для наблюдения за состоянием сохранности экспонатов, которыми пользовались постоянно вплоть до возвращения произведений искусства на прежнее место. Карточки подписывались представителями двух музеев (передавав-

шим экспонат и принимавшим его), реставратором, упаковщиком и транспортным агентом. К каждой карточке прилагались фотографии экспонатов, подписанные представителями музеев. Вся эта сопровождающая документация, упакованная в два чемодана, путешествовала вместе с ящиками. Состояние сохранности произведений искусства фиксировалось с исключительной тщательностью, поскольку было важно своевременно выявить малейшее повреждение или изменение экспоната после очередного перемещения.

Статуя Аполлона Бельведерского во внутреннем ящике после закрепления первой планки

Упаковочные работы в музеях Ватикана заняли четыре месяца и оказались исключительно сложными, ведь выставка включала самые разные произведения искусства — от памятников древнеегипетской скульптуры весом в полторы тонны до хрупкой маски из папируса. Ящики, завернутые в пластиковую пленку, а затем в брезент, перевязывали веревками и закрепляли на прочных алюминиевых платформах. Одиннадцатью авиарейсами бесценный груз был доставлен в Нью-Йорк, а затем перевезен в музей Метрополитен, где в присутствии итальянских и американских хранителей и реставраторов началась разгрузка и распаковка экспонатов, проверялось состояние их сохранности, делались фотографии, подписывались необходимые документы.

Витрина для экспонирования картин, написанных на дереве. Картина помещена в акриловый футляр. Виден термогигрометр



Та же витрина, вид сзади. В пористых белых трубках содержится силикагель, регулирующий влажность. Через невидимые посетителю крохотные щели между стенками, покрытые неплотной тканью, эта часть витрины сообщается с пространством, где находится картина. Внизу — провода системы сигнализации

После тщательного обследования картины, написанные на дереве, сразу же помещались в специально сконструированные для них герметически закрытые витрины, в которых с помощью силикагеля поддерживались необходимые климатические условия. Находившиеся в витринах термогигрометры позволяли следить за температурой и влажностью, не открывая витрин.

На протяжении всего маршрута следования выставки принимались повышенные меры безопасности. Ящики для транспортировки изготавливались в отдельном, специально построенном для этого помещении, где под усиленной охраной оберегались от посторонних глаз, чтобы исключить возможность сделать по их образцу дубликаты. В американских музеях пустые ящики также находились под постоянной охраной. Все подробности, касающиеся организации выставки, в том числе перечень экспонатов, методы их хранения, перемещение произведений искусства внутри музеев, держались в тайне. Даже научные сотрудники и техни-

ческие специалисты не были осведомлены обо всех мерах по обеспечению безопасности и сохранности произведений искусства.

Каждая партия груза, покидая Ватикан, следовала в аэропорт по новому маршруту. По согласованию с аэропортом и полицией для отвлечения внимания были организованы холостые рейсы транспорта, будто бы переводящего экспонаты. Тщательно просчитывались все возможные опасности, начиная от угона автомашин с экспонатами с целью ограбления или получения выкупа и вплоть до сидячих забастовок людей, пытающихся помешать отправке экспонатов из Италии. Ведь итальянская пресса, не знавшая о тщательно разработанных мерах безопасности, резко критиковала организаторов выставки за выдачу такого количества уникальных произведений искусства из прославленных музейных собраний.

Выставка сокровищ Ватикана в американских музеях имела огромный успех, который оправдал все связанные с ней труды. Ее посетило свыше двух миллионов человек, а полученный от выставки доход дал возможность Ватикану завершить обширную программу реставрационных работ и приобрести для своих реставрационных лабораторий новое оборудование. Выставка позволила также провести работы по реставрации и изучению передаваемых для показа произведений искусства, осуществить более глубокие научные исследования экспонатов при составлении каталога, приобрести уникальный опыт по организации столь крупномасштабных мероприятий.

Система хранения музейных фондов

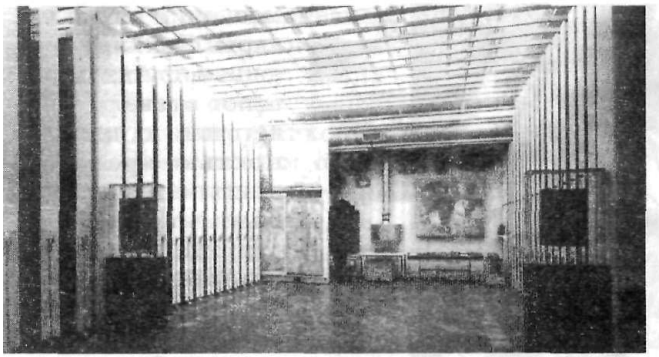
Для хранения предметов в музее оборудуется специальное помещение — **фондохранилище,** которое часто называют ***запасником.*** Система хранения фондов может быть раздельной или комплексной. При ***раздельной системе хранения*** в одном, изолированном помещении находятся предметы из одного материала или же нескольких материалов, очень близких по нормативам хранения. В музеях, испытывающих нехватку площадей или имеющих очень небольшое собрание, вынужденно используют ***комплексную систему хране-***

ния, при которой в одном помещении сосредотачиваются предметы из разных материалов, а режим хранения основывается на усредненных показателях. Внутри обеих систем предметы обычно размещаются в соответствии со структурным делением фондов, то есть по типам источников. Затем они могут распределяться по назначению, по содержанию, по размерам, по инвентарным номерам.

Предметы хранятся как обособленные единицы или же объединяются в комплексы, то есть нашиваются на планшеты, группируются в папки, а к шкафам, стеллажам, щитам и прочему оборудованию прикрепляются топографические описи. Оборудование фондохранилища должно соответствовать определенным требованиям. Его можно изготовлять только из тех материалов, которые не оказывают вредного воздействия на музейные предметы. Оно должно быть удобным для их размещения, предохранять от механических повреждений, пыли и не конденсировать влагу. Шкафы для предметов с повышенной светочувствительностью делают светонепроницаемыми, а предметы, нуждающиеся в доступе света, размещают в шкафах со стеклянными дверцами. Оборудование должно позволять легко доставать предметы для осмотра и изучения.

Существуют различные способы хранения предметов в фондохранилищах. Например, ткани, вышивки, кружево хранятся в горизонтальном положении в шкафах с выдвижными ящиками-лотками и перекладываются микалентной бумагой или хлопчатобумажной тканью. Одежду группируют по материалу, из которого она сшита, надевают на плечики с мягкими прокладками и хранят в шкафах в вертикальном положении. Головные уборы надевают на болванки, а обувь — на колодки или же заполняют микалентной бумагой и хранят в шкафах. Ковры, шпалеры накатывают лицевой стороной на вал, помещают в чехлы и хранят в горизонтальном положении.

Крупные декоративные вазы, скульптуру расставляют на стеллажах или на подставках. Произведения живописи размещают на стенах с помощью металлических штанг и шнуров, а также на стеллажах и щитах. Стеллажи должны иметь решетчатые полки, обеспечивающие циркуляцию воздуха, а также ячейки для каж-



Государственная Третьяковская галерея. Депозитарий. Хранилище живописи XVIII— 1-й половины XIX в,

дой картины. Наиболее благоприятным для картин считается хранение на неподвижных щитах, однако более экономичны выдвижные щиты, но они должны быть сконструированы таким образом, чтобы их передвижение создавало для картины минимум вибраций. Выдвижные щиты бывают двух типов — подвесные и со скольжением по полу на специальных полозках.

Незакрепленные рисунки мягким карандашом, углем и пастелью хранят только застекленными. Их, а также окантованные акварели, гравюры, литографии размещают вертикально в шкафах, оборудованных ячейками. Листы с акварельными и карандашными рисунками хранят раздельно в папках, в сделанных по размерам папки двойных паспарту. Папки хранятся горизонтально в шкафах с выдвижными ящиками.

Из группы металлов выделяют предметы из драгоценных металлов, которые хранятся вместе с драгоценными камнями, а также нумизматику и оружие, требующие особых условий хранения в сейфах или изолированных, специально оборудованных помещениях. Прочие предметы из металла группируются по материалу и по назначению. Очень чувствительны к условиям хранения предметы из свинца. Их нельзя хранить в шкафах из древесной плиты и некоторых пород дерева, в частности хвойных пород и дуба.

Письменные источники размещают в папках, коробках, ящиках, образующих единицы хранения. Документы в свитках обычно накатывают на валики и по-

Центр поддержки музеев Смитсоновского института

мещают в круглые футляры. Папки, коробки, ящики, футляры размещают в шкафах в соответствии с принадлежностью хранящихся в них материалов к определенному фонду.

В последние десятилетия явственно обозначилась, особенно в зарубежных странах, тенденция к строительству специальных зданий для запасников. Причем иногда они располагаются в нескольких километрах от самих музеев и служат для хранения коллекций, насчитывающих миллионы предметов. Одним из самых передовых в мире учреждений в области хранения и исследований считается Центр поддержки музеев Смитсоновского института, открывшийся в 1983 г. Он находится в Сьютленде, примерно в 10 км от своего расположенного в центре Вашингтона головного учреждения. Площадь этого необычного зигзагообразного сооружения составляет 50 тыс. кв. м., а его главное предназначение состоит в том, чтобы обеспечить оптимальные условия как для хранения, так и изучения коллекций Смитсоновского института.

Эти противоречивые требования архитекторы учли в полной мере, отделив службы, занятые консервацией и хранением, от помещений, предназначенных для научных исследований. Четыре громадных хранилища центра, каждое из которых занимает площадь примерно 3250 кв. м, вмещают более 20 млн предметов и образцов. Здесь создана стабильная и безопасная среда, необходимая для длительного хранения коллекций. В одном из хранилищ, например, созданы особые условия для хранения биологических коллекций, образцы которых содержатся в жидкостях (спирте). Банки с образцами устанавливают на полки, а большие емкости — на выдвижных стеллажах, размещенных на специальной трехуровневой конструкции антресольного типа. *у-и\пгч'-\-л*

Хранилища предназначены исключительно для коллекций, поэтому в них практически отсутствуют удобства для сотрудников за исключением систем обеспечения безопасности персонала и доступа к коллекциям. Служебные помещения и лаборатории находятся в отдельном двухэтажном корпусе, предназначенном для научной, хранительской и реставрационной работы. В этих помещениях соблюдается определенный режим, и специалисты работают с коллекциями, не нарушая условий среды, которые поддерживаются в хранилищах. С помощью специальных транспортных средств предметы любых габаритов можно доставлять в любое помещение здания.

Центр поддержки музеев Смшпсоновского института. Хранилище биологических образцов, которые содержатся в спирте. Емкости установлены на выдвижных полках

В то время как стены хранилища спроектированы совершенно глухими, помещения административно-лабораторного комплекса залиты дневным светом, проникающим в них через венецианские окна, стекла которых, как и верхние флуоресцентные светильники, оснащены фильтрами, не пропускающими ультрафиолетовых лучей. Система вытяжных шкафов и вентиляционных труб удаляет вредные запахи и газы, а стены помещений, где установлено рентгеновское оборудование, защищены свинцовым листом.

Специально отфильтрованный, кондиционированный воздух поступает во все части здания. Высокоэффективные воздушные фильтры задерживают более 99,8% находящихся в воздухе дисперсных веществ, включая цветочную пыльцу. Установленные в большинстве помещений термостаты и гигростаты дают возможность поддерживать постоянные уровни температуры и влажности во всем здании Центра.

В Центре осуществляется единая программа борьбы с насекомыми, способными причинить ущерб коллекциям. Она включает тщательную проверку всех поступающих материалов, строгий контроль за зонами питания и удалением пищевых отходов, а также размещение по всей территории Центра более 2 тыс. ловушек для насекомых. Обнаруженные в ловушках насекомые идентифицируются и регистрируются, что позволяет контролировать встречаемость вредных насекомых и оценивать риск, который несет для коллекций их появление. Кроме того, снаружи, по всему периметру здания проходит специальная полоса гравия шириной 50 см — так называемая «мертвая зона», которая отпугивает насекомых и препятствует их проникновению в здание.

Центр оснащен сложной системой обеспечения безопасности. Все помещения оборудованы детекторами дыма и тепловыми пожарными датчиками, контролируемыми компьютером, а также специальной системой, оснащенной разбрызгивателями, которые приводятся в действие при повышенных значениях температуры. Компьютер регистрирует ввоз и вывоз из здания всех музейных коллекций. Войдя в Центр, каждый человек проходит через контрольный пункт безопасности, предъявляет для досмотра личные вещи, после чего получает удостоверение, дающее право на пребывание в здании. Удостоверение служит и пропуском в различные помещения административно-лабораторного комплекса и зоны хранилищ: карточка вставляется в установленные при входе считывающие устройства. На карточку нанесен индивидуальный код, который составлен с учетом специфики и характера работы конкретного сотрудника; она автоматически открывает перед ним двери, фиксируя все его передвижения по зданию.

Свои особенности имеет хранение предметов в экспозиционных залах музеев. В запасниках, даже при комплексной системе хранения, разнородные материалы никогда не размещаются в одном шкафу или на одной полке: фотографии всегда будут храниться отдельно от металла. Между тем в экспозиции предметы из различных материалов нередко оказываются в одной витрине, что влечет за собой немалые

сложности в создании для них микроклимата и светоиого режима.

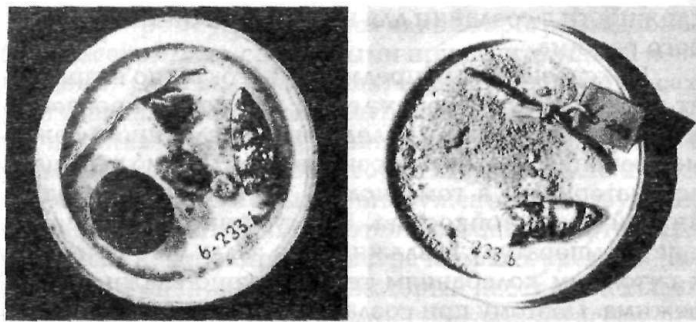
В экспозиции для предмета многократно возрастает риск получить повреждения, что может произойти и во время монтажа, и вследствие усредненного режима хранения. Ведь в экспозиции необходимо освещать все материалы, в том числе и те, которые обладают низкой светостойкостью. Присутствие людей повышает температуру и влажность в залах, что приводит к суточным колебаниям температурно-влажностного режима. Поэтому при создании экспозиции принимаются меры, направленные на ослабление действия всех этих неблагоприятных факторов.

В экспозиции нельзя допускать выделения того или иного экспоната светом мощных ламп, поскольку это ведет к его нагреванию. По этой же причине лампы нельзя помещать внутри витрин; их безопаснее располагать над витриной, устанавливая светорассеивающий фильтр между экспонатами и источником света. При проведении кино- и фотосъемок музейных предметов необходимо соблюдать правила поведения, определенные нормативными документами[9]. При естественном освещении окна в залах должны иметь особые стекла, не пропускающие ультрафиолетовых лучей, источники искусственного света удаляются от экспонатов на 1,5 —2 м, а витрины со светочувствительными экспонатами снабжаются светозащитными занавесями.

Колебания температурно-влажностного режима устраняют или смягчают с помощью кондиционеров, а в случае их отсутствия — путем проветривания, регулированием потока посетителей и т. п. Воздействие на экспонаты температуры и влажности ослабляют и витрины с ограниченным воздухообменом.

Материалы, из которых изготавливается экспозиционное оборудование, должны быть химически стабильными, то есть они или не должны разлагаться или, в случае разложения, не должны образовывать веществ, причиняющих вред предметам. Это требование относится прежде всего к обрамляющим и несущим частям витрины, поскольку ее основной компонент — стекло — является относительно нейтральным материалом.

[9] См. Инструкция по учету и хранению... С. 72. ^.кг./ШНЭ



Слева фотография 1930 г. — подаренные датскому королю Христиану VB 1695 г. алхимическое золото (справа) и свинец (материал, из которого оно изготовлено)

Справа — тот же экспонат на фотографии 1980 г. Под воздействием паров, выделявшихся материалом витрины, свинец превратился в порошок

Недостаточно выдержанное дерево (а некоторые породы и после длительной выдержки) способно выделять органические кислоты. Дуб, а также любое дерево, содержащее танин (вещество для дубления кож), может вызвать сильную коррозию и привести к порче экспонатов из свинца. Вред способен причинить и обычный столярный клей, изготавливаемый из таких содержащих кератин материалов, как рога, кожа, рыбья чешуя. Только что разведенный или, наоборот, старый клей может выделять содержащие серу соединения, в присутствии которых быстро тускнеют серебряные предметы. Источником опасности могут быть и герметизирующие резиновые прокладки, предназначенные защищать от пыли находящиеся в витрине экспонаты. Резина, получаемая путем вулканизации из натурального и синтетического каучука с применением большого количества серы, часто выделяет содержащие серу вредные пары.

Осторожно следует подходить и к выбору тканей, которыми обивается или выстилается внутренняя поверхность витрины. В ходе производства текстиль обрабатывают различными способами, после которых на ткани могут остаться потенциально вредные вещества. Вполне безопасны неокрашенные хлопчатобумажные и синтетические ткани после тщательной стирки. Бо-

лее сложные по составу ткани — бархат, парча, шелк — требуют предварительного тестирования на совместимость с экспонатами.

Одной из причин разрушения экспонатов может стать сила тяжести, воздействующая на них, как и на все предметы. Многие из хранящихся в музее вещей не рассчитаны на то, чтобы долгое время находиться в экспозиции или запасниках без должной опоры. Например, конструкция крыльев самолетов такова, что позволяет выдерживать большие нагрузки. В полете на плоскости действуют силы, которые прогибают их вверх. Но если машина не летает, под влиянием собственного веса крылья прогибаются вниз, в них постепенно и скрытно могут развиваться дефекты. Тонкие и длинные предметы, например, шесты и копья, часто экспонируются без опоры из-за своих размеров и через несколько лет оказываются искривленными. Даже такие бытовые предметы, как сундуки, могут получить серьезные повреждения, если их экспонировать с открытой крышкой без поддержки. Вес крышки целиком приходится на петли, и от этой нагрузки она или корпус могут дать трещины. Без должной опоры деформируются головные уборы и обувь, а штандарты, гобелены и прочие тканые изделия вытягиваются, когда долгое время находятся в подвешенном состоянии и крепятся всего в нескольких местах.

Таким образом, учитывая структуру предмета (твердость, жесткость, целостность, надежность соединений, наличие деформаций) и материал, из которого он изготовлен (удельный вес, прочность при нагрузках, действующих в разных направлениях, степень сжатия, гигроскопичность), следует представить, какие силы будут воздействовать на него при экспонировании в том или ином положении. Опора должна нейтрализовать их действие.

В отборе предметов для экспонирования принимают участие реставраторы, которые проводят консервативные и реставрационные работы со всеми нуждающимися в этом экспонатами. Определяется и максимальная продолжительность экспонирования тех или иных предметов; например, для экспонатов на бумажной основе она составляет не более 6 месяцев в году.

В экспозициях большинства крупных музеев представлена лишь небольшая часть их коллекций, по разным оценкам, примерно 1—5%. Поэтому проблема расширения доступа к сохраняемым культурным ценностям весьма актуальна. В отдельных музеях применительно к некоторым коллекциям используется форма ***открытого хранения фондов,*** позволяющая посетителям осматривать каждый из предметов, находящихся в специально оборудованном для этого фондохранилище. Такая система хранения неизбежно ухудшает режим хранения предметов, особенно световой, поэтому для некоторых материалов она неприемлема. Открытое хранение фондов более безопасно для тех материалов, которые в наименьшей степени страдают от воздействия окружающей среды — керамика, бесцветное стекло, некоторые виды металлов, поделочные камни и пр. Уже не одно десятилетие открытое хранение коллекций декоративно-прикладного искусства существует в Центральном музее современной истории России (прежде Музей революции). Система открытого хранения предусмотрена и в новом фондохранилище Эрмитажа, которое отвечает самым последним требованиям как с функциональной, так и. эстетической точки зрения,

Глава 5

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Основные понятия

СЛОВО «ЭКСПОЗИЦИЯ» происходит от латинского глагола expono (выставлять напоказ, раскладывать) и производного от него существительного expositio — изложение, описание. Экспозицией можно назвать размещение любых предметов, представленных для обозрения. Но музейная экспозиция имеет свою специфику. Ее основу составляют не любые, а музейные предметы, обладающие определенной совокупностью признаков и свойств. В экспозиции они обретают новый статус: становятся ***экспонатами,*** то есть предметами, выставленными для обозрения.

В качестве экспонатов могут выступать и «заменители» подлинников, то есть воспроизведения музейных предметов, а также карты, схемы, диаграммы и другой научно-вспомогательный материал, необходимый для наглядного показа связей между предметами и раскрытия темы. В состав экспозиции входят письменные тексты разнообразного характера, часто — фонические материалы. Эта совокупность музейных предметов, их воспроизведений и моделей, научно-вспомогательных материалов и текстов называется *экспозиционным материалом.*

Все части экспозиции взаимосвязаны между собой и составляют ее *тематическую структуру.* В соответствии с ней экспозиционные материалы делятся на структурные единицы — *экспозиционные комплексы,* то есть группы предметов, связанных между собой по содержанию или иным признакам и составляющим зрительное и смысловое единство. В качестве экспозиционного комплекса может рассматриваться и экспо-

зиционныи зал, созданный по единому проекту и имеющий свой неповторимый облик.

В экспозиции выявляется знаковая природа вещей. Знак — это предмет, который выступает в качестве носителя информации о других предметах, событиях, явлениях. Когда предметы используются в чисто практических целях, их знаковая функция отходит на второй план, а на первый выступают утилитарные свойства. Например, талоны на сахар, мясо, водку, табак, именные приглашения на заказы «льготным категориям населения» в обыденной жизни использовались в качестве документа для приобретения необходимых товаров, но в музейной экспозиции они становятся знаками, в которых «зашифрована» социальная информация о той распределительной системе, которая существовала в нашей стране до 1992 г.

Предметы в музейной экспозиции представляют собой научно организованную совокупность, поскольку их отбор и размещение основываются на разработанной коллективом музея научной концепции. Они служат средствами для выражения определенного содержания, следовательно образуют знаковую систему. Поэтому музейная экспозиция является своеобразным «текстом», который нужно не только созерцать, но и осмысливать. Экспонаты-знаки могут передавать идеи, чувства, представления и суждения как людей, создавших их или когда-то с ними соприкасавшихся, так и авторов экспозиционного показа.

Экспозиция составляет основу музейной коммуникации, которая осуществляется путем прежде всего зрительного восприятия посетителями экспозиционных материалов, размещенных в определенном пространстве. Для того чтобы облегчить процесс общения посетителей с экспонатами, сделать его более результативным и плодотворным, в создании экспозиции участвуют не только ученые, но и художники, которые приносят в музей образное начало. На музейном поприще у науки и искусства единая цель — помочь человеку постигнуть логическую связь вещей и явлений, повести его к познанию мира через сотворчество и сопереживание. Образ, который создается в результате синтеза науки и искусства, является специфически музейным образом.

Глава 5. Музейная экспозиция

Согласно современным представлениям, ***музейная экспозиция*** — это целенаправленная и научно обоснованная демонстрация музейных предметов, которые организованы композиционно, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены и в итоге создают специфический музейный образ природных и общественных явлений[1].

Музей создает не только постоянные, но и временные экспозиции — ***выставки,*** стационарные и передвижные. Их временный характер проявляется в составе экспонатов. На выставках часто демонстрируются предметы из других музеев и частных коллекций, а также предметы, которые не могут долго находиться за пределами фондохранилищ —- акварели, письменные источники, уникальные вещи.

В настоящее время в музейной практике сложилось три основных типа музейных выставок: ***тематические выставки,*** в основе которых лежит определенный сюжет; ***фондовые выставки,*** которые знакомят посетителей с малоизвестными и малодоступными коллекциями; ***отчетные выставки,*** которые создаются по результатам реставрационных работ, по итогам комплектования фондов — так называемые выставки новых поступлений.

Создание выставок является составной частью экспозиционной работы музеев. Выставки повышают доступность и общественную значимость музейных фондов, вводят в научный и культурный оборот памятники, находящиеся в частных собраниях, способствуют отработке и совершенствованию методов экспозиционной и культурно-образовательной работы музея, расширяют географию его деятельности. В настоящее время активно развивается международный обмен выставками, что способствует взаимообогащению различных культур.

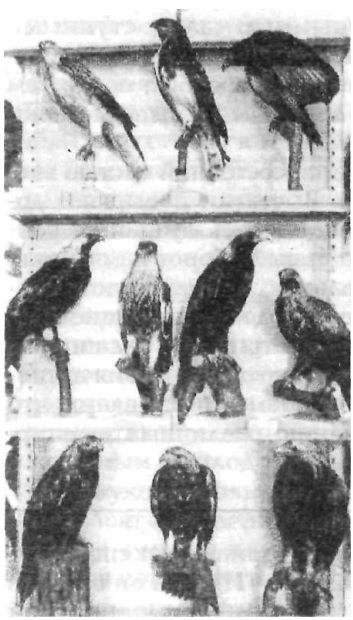
• Методы построения экспозиций

Нетрудно заметить, что материал в экспозиции может группироваться по-разному. Иногда он воспроизводит интерьер усадьбы или фрагмент природной

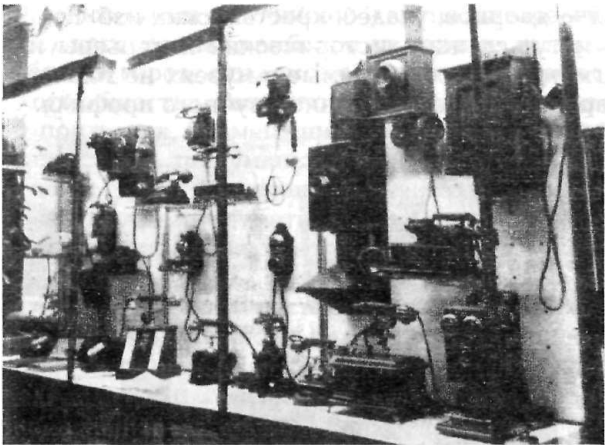
[1] См. например: Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 2. С. 355.

среды, а иногда определенным расположением предметов экспозиционеры стремятся раскрыть какой-то сюжет или, например, наглядно продемонстрировать многообразие форм и других характеристик однородных предметов. Научно обоснованный, исходящий из содержания экспозиции, порядок группировки и организации экспозиционных материалов называется ***методом построения экспозиции.*** В отечественном музееведении традиционно выделяют следующие основные методы экспонирования: систематический, ансамблевый, ландшафтный и тематический. Этим методам соответствуют систематическая, ансамблевая, ландшафтная и тематическая экспозиции.

Первыми экспозициями, в основу которых легли научные принципы организации материала, стали ***систематические экспозиции.*** Их появление в конце XVIII — первой половине XIX в. было связано с бурным развитием процесса дифференциации в сфере науки и созданием профильных музеев. Систематический метод экспонирования предусматривает отбор, размещение и интерпретацию однородных предметов в соответствии с классификационной системой конкретной научной дисциплины или отрасли производства. Основная структурная единица систематической экспозиции — типологический (системный) ряд; он позволяет показать биологическую, технологическую, эстетическую и другие виды эволюции предметов. Наиболее часто систематический метод экспонирования применяется в естественно-научных, научно-технических, археологичес-



Систвматическая экспозиция. Начало XX в. Зоологический музей Российской академии наук



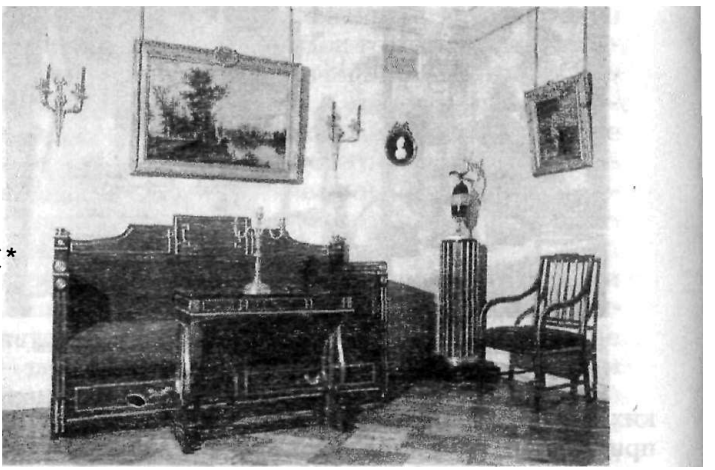
Систематическая экспозиция. Телефонные аппараты. Государственный Политехнический музей

ких и этнографических музеях, в музеях декоративно-прикладного искусства, а также в фондовых выставках музеев иных профилей. (О систематическом методе экспонирования подробнее см. Ч. 1., гл. 6.)

Примерно с середины XIX в. в этнографические экспозиции, построенные на основе систематического метода, стали включаться ансамбли, получившие в музейном обиходе название «жизненные комплексы», потому что они стремились отразить реальные связи между предметами. Таковыми были, например, этнографические комплексы «жилище», «мастерская», «сенокос», «свадьба», которые наглядно демонстрировали домашнюю обстановку, трудовой процесс, праздничные и религиозные ритуалы, при этом музейный предмет показывался как бы в среде своего бытования. В конце XIX — начале XX в. в Западной Европе появились первые экспозиции, состоящие исключительно из ансамблей. Это были экспозиции музеев под открытым небом.

Ансамблевая экспозиция сохраняет или реконструирует на основе достоверных научных данных реально существовавшую или типичную для определенной эпохи социокультурную обстановку. Ансамблевая экспозиция характерна для мемориальных музеев, для музеефицированных памятников истории и куль-

туры — дворцов, усадеб, крестьянских изб. Ее примером могут служить исторические интерьеры или их фрагменты, воссоздаваемые в музеях не только гуманитарного, но и естественно-научного профиля.



Ансамблевая экспозиция «Русский жилой интерьер XIXвека». Экспозиционный комплекс «Малая приемная»

Структурной единицей ансамблевого показа является экспозиционный комплекс, который сохраняет или реконструирует существовавшую среду бытования музейных предметов. Он может состоять из различных экспонатов — орудий труда, оружия, одежды, мебели, изделий декоративно-прикладного искусства, изобразительных и письменных материалов. Поскольку в этом комплексе воспроизводятся реальные или типичные связи и отношения между предметами, по своему содержанию и в зрительном восприятии он представляет собой законченное целое.

При воссоздании художественной ансамблевой экспозиции в качестве связующего звена, которое позволяет объединить в единое целое картины, скульптуру, мебель, предметы декоративно-прикладного искусства, обычно выступают стилистические особенности экспонатов. По такому принципу построена, например, экспозиция «Русский жилой интерьер XIX века» в Большом дворце Павловска (Ленинградская область). В ее 16 залах на основе литературных, документальных

и изобразительных источников (картин, акварелей, рисунков) воссозданы наиболее типичные интерьеры усадебных и городских домов состоятельной части российского общества. Расстановка мебели, развеска картин и портретов, размещение предметов из фарфора и бронзы строго продуманы, подчинены четкому ритму и единому стилю. Экспозиция позволяет проследить, как на протяжении столетия менялись условия жизни и художественные вкусы, представления о красоте и уюте.

Вместе с тем в таких стилевых ансамблях есть определенный недостаток. За редким исключением исторические интерьеры не существовали как единое стилевое целое, в них могли находиться и находились предметы различных эпох и стилей, подобно тому, как в современных квартирах соседствуют разные по времени создания вещи. Поэтому ансамбли, построенные по стилевому принципу, имеют условный и несколько искусственный характер.

В том случае, когда музеем становится сохранившийся памятник истории и культуры, в реконструкции ансамблевой экспозиции нет нужды. При иных обстоятельствах необходимо воссоздавать достоверную среду, что влечет за собой целенаправленное комплектование, а иногда изготовление воспроизведений музейных предметов — копий, муляжей, реконструкций.

В мировой музейной практике именно ансамблевые экспозиции получили наибольшее распространение, поскольку они легко воспринимаются посетителями, вызывают непосредственный интерес и оказывают сильное эмоциональное воздействие. Многие музеи почти все свои экспозиционные площади используют под воспроизведения жилых и производственных интерьеров.

Параллельно с ансамблевыми формировались и ***ландшафтные экспозиции,*** воссоздающие взаимосвязи и взаимозависимость природных компонентов. Их основная структурная единица — биогруппы и ландшафтные диорамы.

Элементы ландшафтного метода экспонирования в виде биогрупп появились в естественно-научных музеях в середине XIX в. ***Биогруппа*** (биологическая группа) представляет собой экспозиционный комплекс из

объектов животного и (или) растительного мира. Часто понятие «биогруппа» относится к научной таксидермической композиции, которая представляет животных в среде обитания. ***Таксидермия*** (отгреч. taxis — устройство и derma — кожа) — вид деятельности, включающий консервацию и реконструкцию объектов животного мира. Современная таксидермия из ремесла по изготовлению чучел переросла в искусство. Но искусство это — особого рода: условность и декоративность здесь недопустимы, поскольку естественно-научные музеи призваны популяризировать достоверные и научно объективные сведения.

Большую роль в становлении ландшафтного метода экспонирования сыграла Всемирная промышленная выставка в Лондоне (1851 г.), где демонстрировались первые биологические группы из жизни животных, созданные немецким таксидермистом М.Х. Плоцкетом. Затем биогруппы стал активно включать в свою систематическую экспозицию Британский музей естественной истории, причем создавал их на строго документальной основе. Для биогрупп с птицами и гнездами растения и почва собирались из одного места, а молодые и старые птицы — с одного гнезда. Использовался и натуральный почвенный покров, на котором было найдено гнездо: он осторожно срезался и перевозился в музей. Каждый отдельный листок, цветок, трава имитировались из воска и других подходящих материалов, при этом искусственные растения располагались на высушенной почве точно так, как они находились в природе.

«Сухость систематической коллекции, расставленной в предназначенном постепенном порядке, совершенно скрадывается благодаря присутствию вышеупомянутой биологической коллекции, — делился в 1894 г. своими впечатлениями от осмотра орнитологической экспозиции Британского музея естественной истории русский зоолог А. Ященко. — Глаз, утомленный осмотром систематического собрания, невольно отдыхает на этих отдельных витринах биологической коллекции, которые представляют собой ни больше ни меньше, как точно скопированные клочки природы, словно выхваченные из жизни и перемещенные в залы музея. В каждом таком клочке перед вами является момент из

жизни какой-нибудь птицы, в каждом, без исключения, момент, наиболее интересный биологу. Все витрины являются почти живой иллюстрацией семейной жизни птиц»[2].

К концу XIX в. в практику естественно-научных музеев вошли панорамы и диорамы, ставшие характерными приемами ландшафтного метода экспонирования. ***Панорама*** (от греч. pan — все и horama — вид, зрелище) представляет собой больших размеров лентообразную картину, которая натянута по внутренней поверхности цилиндрического подрамника и сочетается с расположенным перед ней по кругу «предметным» планом — макетами, сооружениями, фигурами. Панорама создает иллюзию реального пространства, окружающего зрителя, располагается в круглом строении и рассматривается с площадки, находящейся в его центре. Первая панорама была создана ирландским художником Р. Баркером в 1787 г. и представляла собой круговое изображение города Эдинбурга.

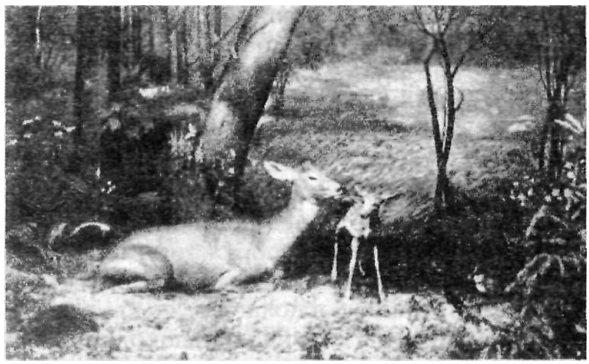
В 1893 г. в Музее естественной истории в Стокгольме была создана первая биологическая панорама, воссоздающая природу Швеции. На огромном замкнутом полотне были изображены наиболее характерные для страны пейзажи, объединенные в одну сплошную картину, опоясывающую окружность панорамы. Передний план с документальной точностью воспроизводил участок местности со скалами, растениями, болотом, ручьем.

В отличие от художественной панорамы, где живопись подчиняет передний натурный план, в ландшафтной панораме пейзаж служит только вспомогательным средством, которое вводит зрителя в место обитания животных. Передний же план занимают документальные материалы — чучела животных, гнезда птиц, растительность, рельеф местности.

В то время как панорама вводит зрителя будто бы в центр изображаемого события и позволяет осуществлять круговой обзор, ***диорама*** (от греч. dia — сквозь и horama — вид) дает возможность рассматривать изображение только со стороны окна (за исключением трехсторонних, так называемых альковных диорам).

[2] Цит. по: *Заславский М.Л.* Ландшафтные экспозиции музеев мира. Л., 1979. С. 153.

Она охватывает лишь часть горизонта и может располагаться на стене как полукруглого, так и прямоугольного помещения. Поэтому диорамы, не требующие



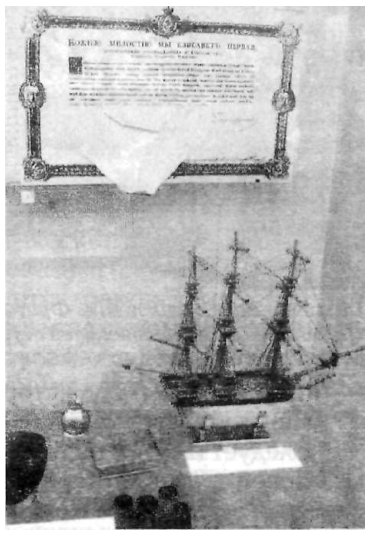
Диорама. Работа Ф. Лермана, Ф. Борда, Л. Германа. 1960-е гг. Музей естественной истории, Саскачеван, Канада

столь больших площадей, как панорамы, получили в естественно-научных музеях гораздо более широкое распространение.

В биогруппе и диораме кроме животных размещают растения и макеты различных фрагментов местного пейзажа — валунов, скал, косогоров, берегов рек, озер, болотистых участков леса. Передавая ландшафт местности, диорамы и биогруппы одновременно позволяют воссоздать действительный облик животного, показать динамику его движения. Такая композиция переносит в музей уголок природы и показывает те из ее сторон, которые в реальной жизни человек не всегда может наблюдать. Но достоверная передача особенностей поведения и образа жизни животных, характерных черт их среды обитания требуют проникновения в тонкости биологии. Малейшее отклонение от жизненной правды — неправильная поза животного, анатомические дефекты, не подобающие сезону густота и окраска меха, растительность, не соответствующая данному ландшафту — все это подрывает веру в подлинность изображаемого и уничтожает познавательный смысл биогрупп и диорам.

В первой трети XIX в. ландшафтный метод экспонирования стал практиковаться во многих музеях

мира. В России первая ландшафтная экспозиция была построена в 1930 г. в Московском областном краеведческом музее (г. Истра). С 1970-х гг. ландшафтный метод стал преобладающим в региональных естественно-научных музеях и отделах природы краеведческих музеев.



Фрагмент тематической экспозиции с предметами XVIII в. и копией указа императрицы Елизаветы Петровны. Историко-архитектурный и природный музей-усадьба "Полотняный Завод>,

Тематической называют экспозицию, которая посредством экспозиционных материалов раскрывает определенную тему, сюжет, проблему, создает музейный образ отражаемых событий или явлений. В структурном отношении она представляет собой систему взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, содержание которых обосновано концепцией. Б исторических музеях разделам обычно соответствуют исторические периоды. Основной структурной единицей тематической экспозиции является тематико-экспозиционный комплекс, представляющий собой группу предметов разных типов — вещи, документы, изобразительные материалы. В отличие от систематической и ансамблевой экспозиции их объединяют не типологические признаки и не реальные или типичные связи в среде бытования, а исключительно содержательная сторона, способность выступать в качестве наглядного подтверждения определенного концептуального положения.

Первыми во второй половине 1920-х гг. тематический, или комплексно-тематический метод экспонирования стали разрабатывать историко-революционные музеи применительно к своей тематике — классовой

Тематическая экспозиция, Фрагмент раздела «Происхождение человека». Государственный Дарвиновский музей

борьбе, экономической и политической истории. С 1930-х гг. он стал преобладающим методом экспонирования в советских музеях; в настоящее время является ведущим главным образом для исторических и краеведческих музеев.

Следует иметь в виду, что все перечисленные методы экспонирования нередко интегрируются: систематическая экспозиция может сочетаться с ансамблевой и ландшафтной экспозицией, тематическая может включать элементы не только ансамблевой, но и систематической экспозиции. Выбор методов экспонирования зависит от многих факторов, в том числе от профиля музея, от темы и целевых установок создающейся экспозиции, специфики коллекций, размеров экспозиционных площадей.

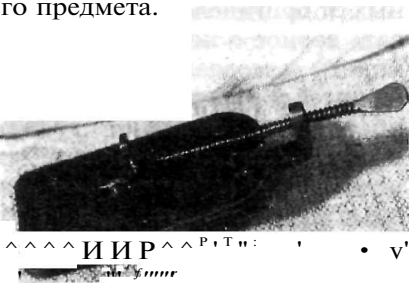
Экспозиционные материалы

Суть музейной экспозиции заключается в демонстрации памятников истории и культуры из конкретного музейного собрания, поэтому основу экспозиции составляют ***музейные предметы.*** Но наряду с ними в качестве экспозиционных материалов нередко выступают и ***воспроизведения музейных предметов*** **и** ***внемузейных объектов,*** то есть предметы, специально созданные для экспонирования вместо музейного предмета или внемузейного объекта, имеющие с ним внешнее сходство и передающие все его существенные черты и свойства. Это — копии, репродукции, слепки, муляжи, модели, макеты, научные реконструкции, НОВОДеЛЫ, ГОЛЮГраММЫ. *-М:.**JTf';.

Одна из причин их экспонирования связана с тем, что отдельные предметы из музейного собрания не могут долго находиться за пределами фондохранилища, поскольку требуют особого режима хранения и специальных мер защиты, которые невозможно обеспечить и экспозиционных залах. Воспроизведения предметов экспонируются и в том случае, когда оригинал недоступен, утрачен, не может быть помещен в музей из-за своих габаритов, но представление о нем желательно дать для достижения тематической полноты и наглядности экспозиционного показа. Например, в Дарвиновском музее экспонируется реконструированный в натуральную величину по воспоминаниям современников фрагмент каюты парусного судна «Бигль», в которой жил Ч. Дарвин во время своего кругосветного путешествия, оказавшего решающее влияние на формирование взглядов молодого ученого. Для наглядности представлена и модель корабля, выполненная в масштабе 1:40.

Некоторые виды воспроизведений очень точно соответствуют оригиналу. Это относится прежде всего к копиям, репродукциям слепкам. *Копия* — это предмет, созданный с целью имитации или замены другого предмета, выступающего при этом в качестве подлинника или оригинала. Различают два вида копий. Один из них — это современное воспроизведение музейного предмета, которое по возможности точно повторяет те черты подлинника, которые являются существенными с точки зрения цели и задач копирования. Этот вид копий входит в состав научно-вспомогательного фонда, но в случае утраты подлинника может приобретать значение музейного предмета.

Второй вид копий — это повторение произведения искусства, которое выполнено автором или другим художником; в том случае, когда копию создает сам автор, ее называют ***авторским повторением*** или ***репликой***.



Копия микроскопа Левенгук. Государственный Политехнический музей

Копия может отличаться от оригинала по технике или размерам, но должна точно воспроизводить его манеру и композицию, в отличие от реплики, в которой второстепенные детали оригинала могут меняться. Копирование прославленных художественных произведений получило широкое распространение *уже* во II в. до н. э. в Древнем Риме. Копии второго типа являются памятниками истории и культуры и в качестве музейных предметов входят в состав основных фондов музея.

Копию живописного, графического или фотографического изображения, сделанную печатным способом, обычно в ином, увеличенном или уменьшенном размере, называют **репродукцией.**

Точно передают облик подлинника ***слепки*** с произведений скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Их получают путем снятия с оригинала формы — твердой, гипсовой иля выполненной из воска, пластилина и других пластических материалов — и заливки в нее гипса. Более точными являются слепки, отлитые в гипсовых формах. (Об использовании следков подробнее см.: Ч. I, гл. VI.) f -г

Размер, форму, цвет и фактуру подлинника в точности воспроизводят **муляжи.** ОНИ могут быть выполнены с оригинала по точным его обмерам, но иногда создаются по описаниям или рисункам. При утрате памятника материальной культуры на основе научной реконструкции по сохранившимся фрагментам или описаниям создается так называемые ***новодел*** — точная копия, выполненная из материала подлинника и в его же размерах.

Воспроизведение может выполняться и в отличных от оригинала масштабе и технике, но при этом давать верное о нем визуальное представление. Таковы макеты и модели, которые выполняются в условном масштабе. ***Макет*** представляет собой объемное воспроизведение внешнего вида объекта, которое создается в определенном масштабе и допускает некоторую условность в показе. Обычно в виде макетов воспроизводят производственные и бытовые интерьеры, внешний вид отдельных зданий и сооружений, ландшафт и рельеф местности.

В отличие от макета ***модель*** сохраняет конструктивные принципы и фактуру оригинала. Модели со-

•даются в тех случаях, когда требу- t "гея изменить масштаб предмета, который не может ш.гть представлен к экспозиции из-за своих габаритов, когда необходимо показать процесс функционирова- м ия или работы 11 редмета или же пыделить упрощенную, условную схему предмета для его наглядной демонстрации, когда нужно предста-иить предмет, существующий только в проекте или плане.

Железнодорожный пассажирский вагон 1825 г. Модель. Музей науки в Лондоне

В последние десятилетия в музейной сфере все более широкое распространение получает новый способ создания оптического двойника предмета — голография. *Голограмма* — это объемная оптическая копия реального объекта, которая создается путем записи изображения предмета на светочувствительную пластину или на пленку с помощью лазерной техники. Под воздействием пучка света это изображение воспроизводится в натуральную величину. Техника голографии позволяет получать также уменьшенное или увеличенное объемное изображение реального объекта. Голография дает возможность изготавливать объемные копии исторических реликвий. Известны, например, голограмма булавы Богдана Хмельницкого, голограмма «вальтера» легендарного разведчика Николая Кузнецова, голограмма мумии доисторического человека, демонстрирующаяся в Британском музее. Могут создаваться голографические интерьеры, портреты современников, а также голограммы произведений скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства. Создание голограммпой копии с произведения искусства — работа очень тонкая и творческая, требующая специальных познаний в области искусствоведения, поэтому она сродни труду художника-копииста.

Для наглядного установления смысловых связей между отдельными группами предметов в экспозицию

вводятся карты, схемы, диаграммы, таблицы и другие ***научно-вспомогательные материалы.*** Однако их неправильное использование может отвлекать внимание посетителя от музейных предметов и тем самым нарушать специфику экспозиции. Поэтому они не должны «забивать» экспонаты-подлинники своей излишней яркостью или оформительскими эффектами.

Особое место в экспозиции принадлежит **текстам.** По своему содержанию они должны быть однозначными, ясными, по возможности лаконичными и доступными для всех категорий посетителей. Тексты обычно подразделяются на заглавные (оглавительные), ведущие, пояснительные, этикетаж и указатели.

Заглавные тексты помогают посетителю ориентироваться в экспозиции и содержат названия залов, тематических разделов, экспозиционных комплексов. ***Ведущий текст*** сродни эпиграфу в литературном произведении. Он выражает основную идею экспозиции в целом или же каких-то ее разделов, тем, залов, комплексов. ***Пояснительный (объяснительный) текст*** представляет собой аннотацию к залу, к теме, к комплексу или же к отдельному экспонату. Он содержит информацию, которая лежит за пределами зрительного восприятия экспонатов. Например, в одной из витрин Государственного музея Востока экспонируются крохотные туфельки, необычной формы и маленького размера. Без соответствующей аннотации посетитель может решить, что они принадлежали ребенку. В действительности это — туфли взрослой женщины. Дело в том, что согласно некогда бытовавшим в Китае представлениям о красоте женщина, особенно из состоятельных кругов общества, должны была иметь маленькие дугообразные ножки, напоминающие форму молодого месяца или лилию. Для того чтобы ступня приобрела соответствующую форму, девочкам с шестилетнего возраста подгибали все пальцы, кроме большого, к подошве и накрепко привязывали их бинтами. Это продолжалось до тех пор, пока подошва не принимала дугообразную форму. Поэтому по размеру своих ног китаянки оставались в возрасте девочек 6 — 8 лет; при этом развит был только большой палец ступни.

Непременным элементом всякой экспозиции является ***этикетка,*** совокупность всех этикеток данной

экспозиции называется ***этикетажем.*** Этикетка — это текст, содержащий название предмета, его атрибутивные данные, то есть сведения о материале, размере, способе изготовления, авторской принадлежности, социальной и этнической среде бытования, историческом и мемориальном значении. В нижней части этикетки необходимы сведения о том, что экспонируется: подлинник или копия. При этом существует одно методическое правило. Если в экспозиции представлены преимущественно подлинники, то в этикетаже можно отмечать только копии, когда же экспонируется главным образом копийный материал, в этикетаже необходимо указывать подлинники.

Один и тот же предмет, включенный в разные экс-і юзиции, может иметь различные по форме и содержапию этикетки. Например, в исторических музеях этикетки к изобразительному материалу начинаются не с фамилии автора (как в художественном музее), а с натания произведения. Этикетки не должны быть громоздкими, но и чрезмерный лаконизм информации, содержащейся в этикетке, не оправдан, поскольку опрос посетителей и наблюдение за их реакцией свидетельствуют о том, что музейный зритель нуждается и максимально подробных сведениях об экспонатах.

Для того чтобы облегчить посетителям, самостоятельно осматривающим экспозицию, возможность ориентироваться в ней, используется система ***указателей.*** Это прежде всего план экспозиционных залов, содержащий название каждого из них. У входа в отдельный зал часто помещается его план с указанием маршрута, названиями и нумерацией экспозиционных комплексов. В залах используют указатели в виде стрелок на стене или на полу.

Надо помнить, что тексты не являются специфически музейным средством выражения, поэтому экспо-'.шция не должна быть ими перегружена. Музейный образ природных и общественных явлений должны создавать прежде всего вещи, документы, произведения изобразительного искусства.

В последние годы в экспозициях музеев все более широкое применение находят ***фонокоммешпарии.*** Голоса птиц, животных и различные природные шумы воспроизводятся в краеведческих и естественно-научных

музеях. Музыкальные, театральные, литературные музеи включают в экспозицию в качестве основных экспонатов документальные звукозаписи лучших музыкальных коллективов и солистов мира, голоса поэтов и писателей. В архитектурных музеях-заповедниках часто используются залиси народной и старинной музыки.

• Проектирование экспозиции

Научное проектирование экспозиции

Создание музейной экспозиции — сложный исследовательский, творческий и производственно-технический процесс, который требует совместных усилий научных сотрудников, художников, дизайнеров, музейных педагогов, инженеров. Он нуждается в предварительной системной разработке научного содержания экспозиции, ее архитектурно-художественного решения и технического оснащения. Поэтому составными частями проектирования экспозиции являются; **научное *проектирование,*** в ходе которого разрабатываются основные идеи экспозиции и ее конкретное содержание, ***художественное проектирование,*** призванное обеспечить образное, пластическое воплощение темы, ***техническое и рабочее проектирование,*** фиксирующее место каждого экспоната, текста и технических средств.

Научное проектирование экспозиции начинается с подготовительного этапа, в ходе которого изучаются необходимая научная литература по теме и архивные материалы, причем это изучение должно быть музейно ориентированным, то есть принимать во внимание специфику отражения явлений, событий и фактов музейными средствами. Параллельно изучаются и анализируются музейные коллекции, составляются картотеки предполагаемых экспонатов.

Следующий этап состоит в разработке ***научной концепции,*** которая раскрывает экспозиционный замысел и дает первое, самое общее представление о будущей экспозиции. В ней определяются цели и задачи экспозиции, ее основная проблематика и тематическая структура, дается характеристика экспозиционных материалов и предлагаются методы их подачи, показываются отличия создающейся экспозиции от

функционировавших прежде, а также ее особенности и «равнении с экспозициями однопрофильных музеев. Г> научной концепции при участии художника определяются общие и специфические требования к художественному проекту будущей экспозиции. Оформляется научная концепция в виде единого документа, в состав которого входят чертежи-планы экспозиционных '.,1лов с указанием предполагаемых мест размещения жспозиционных разделов и крупногабаритных экспонатов — диорам, образцов техники, макетов и т.д.

Второй этап проектирования экспозиции состоит в разработке ***расширенной тематической структуры*** — документа, в котором фиксируется деление будущей экспозиции на взаимосвязанные части — разделы, темы, экспозиционные комплексы. В ней перечисляются группы предполагаемых к экспонированию музейных предметов и других материалов, выделяются конкретные мемориальные комплексы, научные реконструкции, определяются технические средства, способствующие усилению воздействия экспозиции на музейных посетителей — различные аудиовизуальные устройства, действующие модели, макеты, демонстрационные установки. В музейной практике расширенной тематической структуре часто соответствует ***тематический план экспозиции*** — документ, который составляется одновременно с подбором экспозиционного материала и определяет содержание и тематическую структуру проектируемой экспозиции.

На третьем этапе научного проектирования разрабатывается ***тематико-экспозиционный план (ТЭП).*** И соответствии с расширенной тематической структурой научные сотрудники подбирают в фондах музея необходимые материалы и группируют их в экспозиционные комплексы. Для экспонирования могут отбираться только те предметы, которые прошли необходимую научную обработку и имеют достоверные атрибутивные данные. На этой же стадии работы готовится соответствующая документация для Р1зготовления воспроизведений и научно-вспомогательных материалов, решаются вопросы, связанные с консервацией и реставрацией предметов. Таким образом, суть тематико-экспозиционного плана как документа состоит в том, что в нем находит отражение конкретный состав экс-

позиционных материалов со всеми присущими им научными характеристиками.

Тематико-экспозиционные планы составляются по определенной схеме, но в различных музеях могут иметь существенные особенности. Как правило, ТЭП включает: наименование разделов, тем, тематических комплексов; ведущие тексты и аннотации; перечни экспонатов в экспозиционных комплексах с указанием основных атрибутивных данных; сведения о характере экспозиционных материалов (подлинник, воспроизведение) и их размерах; указание мест хранения материалов и их шифра. К тематико-экспозиционному плану прилагаются этикетаж, документация для создания научных реконструкций, разработки научно-вспомргательных материалов, подробно указываются пожелания к конкретным художественным решениям — выделение экспонатов на первый или второй план, особые художественные приемы, меры по обеспечению сохранности экспонатов.

Перед окончательным оформлением тематико-экспозиционного плана нередко осуществляется так называемая ***пробная экспозиция,*** или ***раскладка.*** Она состоит в том, что предназначенные для экспонирования материалы раскладываются, развешиваются, расставляются в заданном пространстве в соответствии с тематической структурой или тематическим планом, с проектами архитектурно-художественного решения. Это позволяет выяснить взаимную «поддержку» экспонатов, их зрительную совместимость, уточнить композицию комплекса, оптимальную нагрузку стен, витрин. Раскладки — это итог совместной творческой работы научного сотрудника и художника. Их итоги фиксируются в картотеке отобранных материалов, тематико-экспозиционном плане и в эскизном проекте архитектурно-художественного решения. Современные компьютерные технологии позволяют строить модель экспозиции, в которой массив компьютерных изображений экспонатов «развешивается» по стенам или располагается в залах компьютерной модели.

Разработка тематико-экспозиционного плана в большинстве случаев является завершающим этапом научного проектирования. Однако в последнее десятилетие в музейной практике появился опыт сопровождения те-

м.п'икоэкспозиционного плана литературным описанием будущей экспозиции и ее восприятия зрителем. Для обозначения этого документа взят термин из кинематографической практики — ***сценарий.*** Отталкиi.lмсь от научной концепции, авторы сценария ставят перед собой задачу выразить в литературной форме HI [утренний драматизм экспозиционной темы, который возникает как результат сопричастности музейпых посетителей тем событиям и людям, о которых поиествуют экспонаты. В основе сценария лежит стремление учесть психологию посетителя, попытка «прогнозировать его эмоциональное состояние на протяжении всего осмотра экспозиции.

Таким образом, в сценарии объединяются документы научного и художественного проектирования, i пложенные в более доступной для восприятия лите-1>«пурной форме. Особое внимание уделяется средстп. i м усиления эмоционального воздействия на посетителей. Всегда ли нужен сценарий? Среди специалиста нет однозначно утвердительного ответа на этот нопрос. Большинство из них считает сценарий возможной формой изложения или детализации экспо-•шционного замысла, которую целесообразно применять при проектировании экспозиций многоплано-IH.IX, с нетрадиционной тематикой, задуманных как театрализованное действие.

Сценарий может создаваться как сотрудниками музея, так и литераторами, знакомыми с практикой музейной работы. При этом непременным условием его написания должен быть высокий профессионализм его авторов и хорошее знание ими не только проблематики экспозиции, но и экспозиционных материалов. В противном случае, как показывает накопленный в этой сфере опыт, сценарий превращается и набор отвлеченных идей и литературных упражнепий, имеющих весьма отдаленное отношение к конкретному музею.

Художественное проектирование экспозиции

Примерно до начала 1960-х гг. построение экспочиции всецело определялось научным коллективом музея и составленной им тематической структурой,

при этом функции художника сводились к несложной ремесленной работе — написанию этикеток, оформлению паспарту, механической развеске экспонатов. Экспозиция при этом представляла собой монотонную череду однообразных витрин и стендов. Появление новых подходов в экспозиционной работе было в немалой степени обусловлено социокультурными изменениями, происходившими в жизни страны с середины 1950-х гг. Перед музеями встала задача сделать свои экспозиции впечатляющими и выразительными. Отношение к экспонату как к источнику эмоционального воздействия заставило пересмотреть и в корне изменить всю систему показа музейных собраний. В истории отечественного музейного дела появилось художественное проектирование экспозиций[3].

Работа художника перестала сводиться к механической расстановке и развеске экспонатов, в ее основу легла художественная интерпретация содержания экспозиции. Иными словами, задача музейного художника стала заключаться в переводе научного содержания экспозиции со словесного языка на язык образный. Его работа сделалась сродни творчеству театрального режиссера: в своей профессиональной деятельности оба .они скованы конкретным содержанием тематической структуры или литературного произведения. Однако именно от их мастерства и умения в огромной степени зависит как успех, так и неудача экспозиции или спектакля.

Новое понимание роли музейного художника как «режиссера» проявилось и в том, что музейная экспозиция стала своего рода спектаклем, в котором используются специфические средства музейного художественного языка. В музейный обиход вошло понятие «зрелищность», однако оно приобрело здесь свою специфику, не совпадающую с театральной зрелищностью и не имеющую ничего общего с аттракционом. Музейная экспозиция органически соединяет научную достоверность содержания с яркой зрелищностью показа. Главными действующими лицами в «му-

[3] См.: *Стриженова Т.* Современное понимание искусства музейной экспозиции // Искусство музейной экспозиции: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 45. М, 1977. С. 6-29.

юйном спектакле» выступают музейные предметы, и художники должны правильно передать их смысл и взаимоотношения. Поэтому все внешние эффекты, заслоняющие подлинные вещи, все световые, цветовые, шумовые и прочие художественные приемы, используемые ради них самих, не должны находить места в экспозиционном решении. Природа зрелищности музейной принципиально иная, нежели театральной: она призвана усилить смысловые акценты экспозиции, сделать ее эмоционально выразительной и доставляющей эстетическое удовольствие.

Таким образом, музейная экспозиция должна максимально точно отражать процессы и явления, протекающие в природе и обществе, и при этом говорить образным, увлекательным и эмоциональным языком. Успешно решать эту задачу необычайно трудно, не случайно возникло такое понятие, как «искусство экспозиции», представление об экспозиции как творческом произведении особого жанра искусства. По мнению специалистов, искусство архитектурно-художественных решений относится как к изобразительным, так и к выразительным искусствам. Ведь в его арсенал входят не только многообразные художественные и технические средства, характерные для пространственных искусств — живописи, графики, скульптуры, но и элементы драматургии[4]. Органически объединяя в единое целое различные виды искусств и технические средства, художественное проектирование музейных экспозиций вызвало к жизни такие новые понятия, как экспозиционный и выставочный дизайн.

Наилучшей формой современной экспозиции считается ансамбль, все компоненты которого — музейные предметы, научно-вспомогательные материалы, архитектурно-художественные и технические средства — подчинены единому замыслу, взаимосвязаны, согласованы и составляют предметно и образно построенную художественную структуру.

Имея, подобно другим видам искусства, образную природу, художественное проектирование обладает

[4] Музееведение. Музеи исторического профиля / Под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988. С. 246-247.

при этом своей спецификой. Художественный образ в экспозиционном ансамбле во многом создается творческой фантазией художника, которая, однако, базируется на глубоком и всестороннем знании экспонируемого объекта. Художественное проектирование широко использует данные психологии и педагогики, учитывает совокупность целого ряда факторов, влияющих на процесс художественного восприятия и на способность человека усваивать определенное количество информации.

В их числе такие **немаловажные данные,** как оптимальная высота экспозиционного пояса, угол наклона витрин, наиболее удобный для осмотра выставленных в ней экспонатов, количество материалов, единовременно и с одной позиции попадающих в поле зрения человека, объем информации, которую способен усвоить человек за полтора — два часа пребывания в экспозиционных залах. Важное значение приобретает также цветовое и световое решение экспозиционного ансамбля. Художник должен стремиться к тому, чтобы различными способами концентрировать внимание зрителя и поддерживать в нем интерес на всем протяжении осмотра экспозиции, уметь вовремя снять «музейную» усталость и эмоциональную перегрузку.

Образность в музейной экспозиции возникает тогда, когда в созданной художником эстетической среде в результате сопоставления различных экспонатов, взаимно дополняющих друг друга, возникает новая информация, новые знания о процессах и явлениях. В сознании посетителей образ создается не только на основе цепочки зрительских ассоциаций, в механизме его формирования участвуют также знание и размышление.

Самые различные по своему материалу, технике изготовления, размерам и прочим характеристикам экспонаты должны предстать в экспозиционном ансамбле как единое целое. В создании этой целостности и проявляется профессионализм художника, умеющего грамотно и творчески использовать различные архитектурно-художественные средства.

Наиболее предпочтительный прием создания образа — это использование подлинных музейных предметов, когда разнообразие их характера, форм и цвета

позволяет создать четкую и пластическую композицию. В литературе последних лет подобные экспозиционные комплексы, включающие разные типы му- (ойных предметов, иногда называют музейными натюрмортами[5].

Как уже говорилось, предметы-подлинники спо- і обны документировать друг друга, однако их сопоставительный и взаимодополняющий показ не всегда возможен. Ведь включенные в один экспозиционный комплекс музейные предметы могут быть однотипными, несовместимыми либо их количество оказывается недостаточным, чтобы сформировался новый образ. Поэтому возникает потребность в использовании других средств и приемов.

К числу таких средств относятся карты, схемы, диаграммы, различного рода научные реконструкции, размер, цвет и форма которых могут быть заданы конкретными экспозиционными потребностями. Иногда они становятся настоящими произведениями искусства, как, например, в музее-заповеднике «Старая Ладога» (Ленинградская область), где в одной из башен XII в. художник А. Скрягин воплотил оригинальное художественное решение исторической экспозиции. Ее тематические комплексы наряду с подлинными средневековыми доспехами, оружием и грамотами включали кованные металлические планы сражений, пояснительные тексты были высечены на созданном из обожженного дерева фрагменте крепостного частокола, а макраме из грубых канатов с вкраплением металлических фрагментов являлись географическими картами[6].

В сочетании с подлинными предметами научно-вспомогательные материалы помогают формировать образное представление об определенном явлении, феномене, процессе. Но при этом художник должен не забывать о том, что большинство музейных посетителей не всегда может отличить уникальную реликвию от выразительной реконструкции, поэтому «подавать» научно-вспомогательный материал следует таким об-

[5] См. Музейные термины // Терминологические проблемы муюеведения: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1986.

[6] См.: *Розенблюм Е.* Время и пространство в музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996. С. 190. r vi > >uaiui.r 'f.T.u.-; '«п. ,*TAV>":KJU* Й S "Д ^

разом, чтобы он не «убивал» менее аттрактивные подлинники.

Используются научно-вспомогательные материалы в ограниченном масштабе, в противном случае может исчезнуть специфика музейной экспозиции. Правда, в особых случаях экспозиции могут строиться преимущественно на копийном материале. Например, в Тульской области в 1980 г. к 600-летию Куликовской битвы открылся музей «Куликово поле», экспозиция которого построена главным образом на тщательно выполненном научно-вспомогательном материале, поскольку подлинные памятники шестивековой давности собрать в достаточном количестве не представлялось возможным. Преимущественно на воспроизведениях подлинников строятся экспозиции для особых категорий посетителей — детей и слепых, которым важно познакомиться с предметом на ощупь. Но подобные исключения лишь подтверждают общее правило современной музейной методики, согласно которому основу художественного решения экспозиции составляют экспонаты-подлинники, а научно-вспомогательный материал используется главным образом как подсобное средство, позволяющее сделать экспозицию более выразительной и доходчивой.

На современном этапе развития искусства музейной экспозиции активная роль стала отводиться ***бутафории,*** которая используется тогда, когда возникает потребность в создании предметно-осязаемой атмосферы какого-либо явления или события. В музеях можно увидеть фрагменты палубы корабля, уличные фонари, имитации части улиц с булыжной мостовой, фрагменты шахт, верстовые столбы и т. д.

Труд бутафора перестал быть ремеслом, и бутафорский предмет порой воспринимается как самоценное произведение. Поиски динамичности в построении экспозиции привели к тому, что в музеях стали нередко появляться тематические комплексы, воссоздающие атмосферу определенной эпохи с помощью обстановочных сцен и интерьеров, причем в создании этого своеобразного музейного зрелища наряду с музейными предметами принимают участие и бутафорские. Степень погружения посетителя в иную предметную среду может быть полной, но может быть всего лишь намеком на кон-

кретный контекст, в рамках которого следует рассматривать подлинные экспонаты. Однако бутафория, как и научно-вспомогательные материалы, не должна превращаться из средства в самоцель, когда подлинные предметы теряются среди театральных декораций.

В ткань музейной экспозиции нередко включаются и специально создаваемые для нее произведения искусства[7]. Например, по заказу Музея Чесменской победы (Петербург) художники Ломоносовского фарфорового завода исполнили на роскошных блюдах изображения кораблей, участвовавших в знаменитом сражении. Выполняя функцию научно-вспомогательных материалов, эти блюда в то же время имеют самоценное значение произведений искусства.

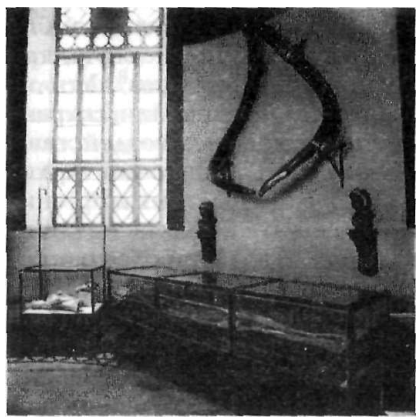
В комплексе художественно-выразительных средств, используемых при создании современных экспозиций, важная роль отводится специальным приспособлениям для демонстрации экспонатов, то есть ***экспозиционному оборудованию.*** В экспозиционном ансамбле оно одновременно выполняет как утилитарную, так и архитектурно-художественную функции[8]. Утилитарная функция заключается в обеспечении сохранности экспонатов, защите их от вредных воздействий окружающей среды, повреждений и хищений. Архитектурно-художественная функция состоит в организации объемно-пространственной среды экспозиции и создании оптимальных условий для наиболее рационального размещения предметов.

В современной музейной практике применяется специальное (уникальное) и универсальное оборудование. Образцы специального оборудования создаются для конкретного музея с учетом специфики экспонатов, архитектуры помещений и многих других факторов, важных с точки зрения художественного решения экспозиции. Универсальное оборудование представляет собой различные унифицированные, модульные гибкие системы, которые чаще всего используются на выставках и в крупных музейных центрах.

[7] См.: *Розенблюм Е.* Указ. соч. С. 190-192.

[8] См.: *Майстровская М.Т.* Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. М., 1985. С. 27 — 47.

Государственный Исторический музей. Археологические памятники древнего Херсонеса

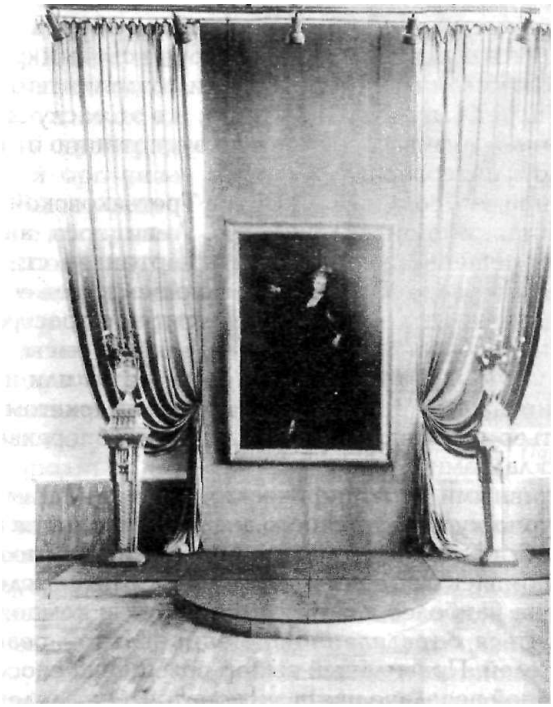


Государственный Исторический музей. Зал археологии. «Каменный век»

В зависимости от характера экспозиционных материалов и основных идей архитектурно-художественного решения экспозиции употребляются различные типы экспозиционного оборудования. Для плоскостного экспонирования используются вертикальные щиты, или ***стенды,*** различные по конструкции и принципам установки в интерьере. Иногда во избежание перегрузки экспозиции или в целях экономного использования имеющихся площадей часть экспозиционных материалов намеренно не выставляется для непосредственного обозрения. Этот так называемый «скрытый план» помещается в ***турникеты*** — подобия книги с твердыми перекидными листами, укрепленными на шарнирах. В них обычно располагаются плоскостные материалы — документы, плакаты, фотографии.

Для пространственного экспонирования используются: ***витрины*** разных конструкций и форм — горизонтальные, вертикальные, настольные, пристенные, подвесные, витрины кругового обзора; *подиумы* — возвышения для открытого экспонирования объем-

пых предметов; ***универсальные модульные системы*** — каркасные, бескаркасные, комбинированные, рамные, пространственно-стержневые.



Выставка произведений Д.Г, Левицкого. Государственная Третьяковская галерея. 1986. Художник В. *Шпак*

При проектировании оборудования учитывается его пропорциональность относительно экспонатов и экспозиционных залов, способность органично вписаться в интерьер по стилю, цвету, габаритам. Но при этом непреложным является следующее правило: воздействие оборудования на посетителя должно быть вторичным по отношению к экспонату. Это не значит, что оборудование должно быть абсолютным нейтральным или невидимым. Напротив, оно должно непременно включаться в образное решение экспозиции, но характер этого включения должен быть тщательно продуманным.

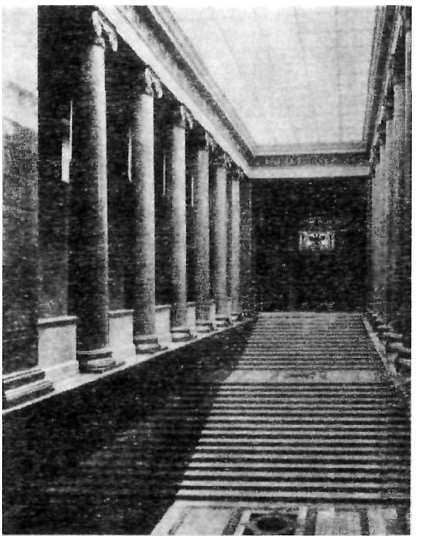
Экспозиционная практика последних десятилетий показывает, что оборудование может нести основные образные характеристики экспозиции, но оно может быть и относительно нейтральным, функционально связанным с характером экспонатов. Оборудование может быть стилизованным, повторяя своими формами художественные приемы эпохи создания памятника, но может быть и контрастным, и в этом случае оно призвано отделить современную экспозицию от исторического интерьера.

Например, создавая в 1986 г. в Третьяковской галерее выставку произведений Д.Г. Левицкого, авторы приняли решение экспонировать картины в стилизованном интерьере XVIII в., отражающем художественный дух эпохи. Для этого в архитектурное пространство выставки были помещены канделябры, часы, вазы, а фоном для экспонирования полотен служили щиты, задрапированные фисташково-зеленым бархатом в виде портьер с тяжелыми, ниспадающими, перехваченными складками.

Активными и специфическими компонентами архитектурно-художественного ансамбля являются ***цвет* и свет.** С их помощью можно объединить экспозиционные комплексы в единое гармоничное целое, сделать акцент на наиболее важных экспонатах и композициях, добиться определенной эмоциональной реакции посетителей. Правильный выбор освещения способствует точной передаче цвета экспонатов. Определенные цветовые и световые решения могут добавлять недостающую контекстную информацию.

Например, в Государственной Третьяковской галерее на выставке «Екатерина Великая и Москва», парадной и представительной, приуроченной к 850-летию города, в основе экспозиционного образа *леже^о* создание ассоциативной среды в виде дворцового зала. Красно-пурпурный колорит выставки в сочетании с позолотой резных рам и красочной живописью портретов современников императрицы создавал атмосферу торжественности и величия. Совершенно иной характер присущ выставке Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина «Сокровища Трои», где экспонируется всемирно известная археологическая коллекция Г. Шлимана. В основе

\ удожественного решения экспози-мШ — образ классической археологической экспозиции конца XIX в., с присущей ей эстетикой, сдержанностью и четкой пространгтвенной организаи,ней. Высококачественное оборудова-11 не выполнено на современном дизайнерском уровне и органично вписано в среду выставки, с ее мягким полумраком подсветки и благородным коричневым колоритом, помогающим создать атмосферу тишины и неторопливого течения времени[9].



ГМИИ им. А.С. Пушкина. Парадная лестница с колоннасюй

Огромное значение для восприятия экспозиции имеет ее ***пространственное решение,*** то есть расположение экспозиционных материалов и экспозиционного оборудования в пространстве экспозиционных помещений. Правильное соотношение элементов экспо щционного ансамбля, их взаимосвязь, группировка, определение доминант — все это имеет первостепен-і |ую важность для создания художественного экспозиционного образа. Пространственным членением экспозиции можно организовать движение посетителей и ритм осмотра, отделить одну тему от другой, главное от второстепенного, ввести пространственные паузы, отделяющие друг от друга произведения, объединить разрозненные части в единое целое.

Например, для временных экспозиций в ГМИИ им. А.С. Пушкина обычно отводятся Белый зал, ко-

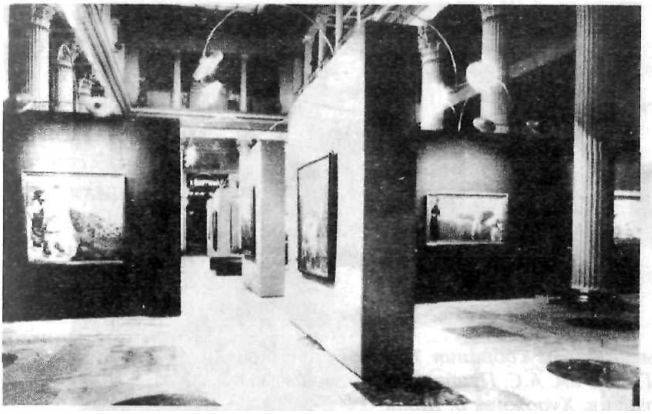
[9] См.: *Майстровская М.Т.* Музейный образ — поиски и находки (экспозиционное искусство 90-х годов) // Музееведение. На пути к музею XXI века; музейная экспозиция. М., 1996. С. 342 — 346.

дет 4D/

Белый зал Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

лоннада и два замыкающих ее зала. В Белом зале работы размещаются по периметру стен, а наиболее значительные произведения группируются в апсиде. Центральная часть зала остается свободной, и только ближе к колоннам и перпендикулярно долевой оси может стоять несколько щитов, но принцип симметрии и уравновешенности при этом сохраняется. На колоннаде произведения тоже распределяются по периметру стен. Этот принцип размещения, во многом продиктованный архитектурой здания, является традиционным, однако в выставочной практике музея есть весьма оригинальные подходы к решению экспозиции в данном архитектурном объеме.

Один из таких подходов продемонстрировала выставка «Финская живопись. 1750—1900», организованная в музее в 1979 г. По продольной оси Белого зала были установлены щиты с двусторонней развеской, линия которых прерывалась в центре зала своеобразной зоной отдыха зрителей. Перпендикулярно этим щитам стояли такие же, но сдвоенные. Картины располагались только на щитах; белые мраморные стены зала оставались свободными. Фон для экспонирования живописи был двух цветов — зеленовато-коричневый для двойных перпендикулярных щитов и светло-бежевый для остальных щитов. Их светлая окраска предупреждала появление у зрителя нежелательного ощущения от темной линии по оси зала. Пропорции щитов, их расстановка, соотношение с колоннами зала, система освещения в виде вынесенных вперед дугооб-

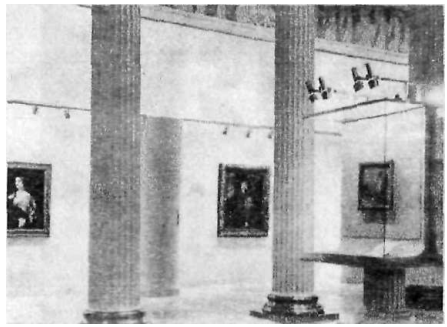


Выставка «Финская живопись» в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фрагмент экспозиции. Дизайнер Юхани Палласма

разных кронштейнов — все это создавало самостоятельное пространство, в котором находился зритель. Экспозиция «вела» его наиболее удобным путем, но при этом оставляла свободу выбора. Архитектура Полого зала не включалась в образную структуру выгавки; скрытая малыми формами, она отходила на иторой план.

От привычной развески по стенам финские дизайнеры отказались и на колоннаде. Картины разместил ись на щитах, вставленных в пролеты между колоннами, Такое пространственное решение изолировало жспозицию каждой колоннады и не отвлекало зрителей на противоположную сторону. Мраморные стены, < >< таваясь «чистыми», давали отдых для глаз.

Спустя несколько лет в том же помещении музея о ила организована выставка произведений из собрания Г.Г. Тиссен-Борнемиса, которая запомнилась не только шедеврами западноевропейской живописи XI*V* — XVIII вв., но и своей художественной, пластической формой. Вдоль стен Белого зала была установлена конструкция в виде монолитного щита с полукруглыми пилястрами, делившими на части плоскость стен. М каждой из этих частей размещалось по одной, а в отдельных случаях по две картины. Пилястры одновременно выполняли функции экранов, из-за которых на картины направлялся мягкий свет. Всю конструкцию



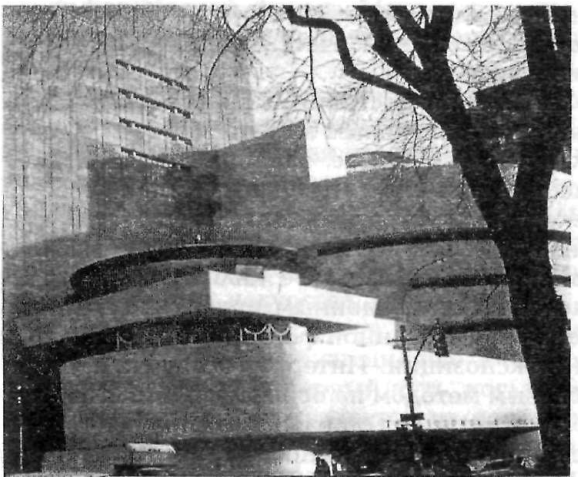
Выставка из собрания Тиссен-Борнемиса в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фрагмент экспозиции. Художник В. Шпак

обтягивал светло-бежевый материал бархатистой фак-j туры. Перед апси-дой был смонтиро-| ван аналогичный! щит с пилястрами, на котором разме-j стилась работ! Карпаччо «Моло-1 дой рыцарь на фо^[1] не пейзажа». Это центральное место в экспозиции предопределили для картины ее величина (218 х 151 см) и композиция.

Среди экспонатов выставки имелись произведения, написанные на деревянной основе и нуждавшиеся в постоянном температурно-влажностном режиме. Поэтому для их показа специально изготовили витрины, которые своей формой (опора в виде колонны с каннелюрами) и окраской (белое с золотом) повторяли элементы архитектурного убранства Белого зала. Таким образом архитектурный образ зала органично вобрал в себя малые архитектурные объемы выставки, а они, в свою очередь, подчеркнули его красоту.

Ширина колоннады (2,5 м) не позволяла использовать здесь такие же конструкции, как в Белом Зале. Поэтому для придания целостности экспозиции картины поместили на щиты, обтянутые тем же светлым материалом, которым были обиты конструкции в центральном зале.

Весьма оригинальная планировка и смелое пространственное решение отличают и многие постоянные экспозиции. В их числе Музей Соломона Гуггенхейма в Нью-Йорке, построенный в конце 1950-х гг. известным американским архитектором Ф.Л. Райтом. Здание напоминает собой расширяющуюся вверх спираль с единым центральным пространством, освещенным через верхний купол. Здесь нет отдельных залов. Картины, висящие на стенах, посетители осматривают, спускаясь сверху вниз по спирально идущему вдоль стен пандусу, который оканчивается внизу боль-



Музей Гутгенхейма в Нью-Йорке. Проект 1943—46 гг.; строительство 1956—59 гг. Архитектор Ф. Л. Райт ММ

шим холлом. Экспозиция разворачивается сплошной непрерывной лентой, создавая единый ясный маршрут. Посетитель имеет возможность как полностью сконцентрировать свое внимание на живописных произведениях, так и отдохнуть, повернувшись лицом к центральному пространству, где перед ним предстаот общая панорама музея с рядами витков-этажей противоположной стены.

Последние десятилетия XX в. стали временем активного поиска нетрадиционных решений постоянных • жспозиций и в российских музеях. Ярким примером тому может служить экспозиция Государственного музея В.В.Маяковского (Москва), открывшаяся в 1989 г. Созданная на основе сценарной концепции Т.П. Полякова IT архитектурно-художественного проекта Е.А. Амаспюра, она вызвала и продолжает вызывать противоречивые суждения специалистов. Ее авторы поставили перед собой задачу «заменить традиционную для интерпретаторов Маяковского политическую мифологию мифологией поэтической — то есть не навязывать посетителям паукообразную концепцию «поэта Октября и социалистического строительства» в качестве аксиомы, а создать :жспозиционно-художественную, откровенно субъек-

тивную модель поэта-масималиста, судьба которого была богата не только творческими победами, но и трагическими ошибками»[10].

Экспозиция построена в несвойственной отечественным мемориальным музеям манере. Здесь нет застекленных витрин с экспонатами и этикетками, а вместо привычных музейных залов — свободно перетекающее и устремленное вверх пространство. Мемориальная лестница ведет в крохотную «комнатенку-лодочку», как называл свое жилище поэт. Эта комната является композиционным центром музея, ее образ в трансформированной форме неоднократно повторяется в экспозиции. Интерьер комнаты воссоздан ансамблевым методом на основе подлинных мемориальных предметов. Вся остальная экспозиция представляет собой одно из немногочисленных воплощений образно-сюжетного метода экспонирования, предложенного Т.П. Поляковым и получившего среди музейных специалистов неоднозначные оценки.

Язык экспозиции метафоричен и достаточно сложен, художественно-образные композиции далеко не всегда понятны без экспликаций и комментариев экскурсовода. Ведь большинство людей не привыкли мыслить образами, и им трудно увидеть в конкретной форме абстрактные понятия. В немемориальной части экспозиции среди копий и муляжей нелегко отыскать коллекционные предметы.

Подмена научности художественной образностью, превалирование формы над содержанием, низведение музейного предмета до уровня элемента художественной композиции — вот далеко не полный перечень упреков, раздающихся по адресу создателей этой экспозиции. Демократизм, уход от шаблонов и стереотипов — такие положительные качества видят в Музее Маяковского другие специалисты. Наиболее взвешенной в данной ситуации выглядит оценка музея Ю.М. Пищулиным: «Перед нами ярко выраженный авторский музей, построенный на основе подчеркнуто субъективной интерпретации жизни и творчества Маяковского и выполненный в весьма

[10] Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные // Советский музей. 1990. № 4. С. 4.

острой метафорической форме. Многое **в столь** нетрадиционном решении вдохновляет, многое вызывает сомнения»[11].

Итак, в зависимости от характера экспозиции, ее тематики и других конкретных условий художник использует для создания экспозиционного образа все имеющиеся в его палитре средства или какую-то их часть. Иногда образное начало достигается в результате компоновки музейных предметов и их комплексов, и других случаях акцент делается на специально создаваемых произведениях искусства, в третьих — на архитектурном решении интерьеров экспозиционных помещений музея. Музейной специфике в наибольшей степени соответствует первый путь, когда образ экспозиционного ансамбля создается на основе музейных предметов и научного содержания при поддержке художественно-изобразительными и техническими средствами.

* **

Основные этапы художественного проектирования музейных экспозиций

Экспозиции создаются в творческом содружестве научных сотрудников, художников, архитекторов, дизайнеров, инженеров. Для того чтобы труд всех участников проектирования экспозиции был слаженным и результативным, необходимо четко определить последовательность работ, характер деятельности на каждом этапе, состав проектной документации, при этом основные этапы художественного проектирования должны быть соотнесены с этапами научного проектирования.

Исходным документом для начала работ по архитектурно-художественному проектированию экспозиции служит научная концепция, в которой содержится достаточно полная характеристика общего экспозиционного замысла. На ее основе, а в ряде случаев после написания расширенной тематической структуры (тематического плана) создается **генеральное *решение экспозиции,*** то есть первоначальный художественный

[11] Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные. С. 21.

проект. В нем раскрываются творческий замысел автора и общий подход ко всем архитектурно-художественным проблемам относительно облика будущей экспозиции, которые на последующих этапах проектирования будут развертываться и детализироваться. На этапе генерального решения художники вместе с экспозиционерами разрабатывают следующие аспекты художественного проекта:

- общие стилевые принципы раскрытия содержания экспозиции архитектурно-художественными средствами;
- размещение основной тематики по залам и территории музея с маршрутом осмотра экспозиции. Экспозиционный маршрут обычно строится слева направо — для удобства чтения текстовой информации. В идеале посетитель должен идти предельно кратким маршрутом, без встречных потоков, петель и возвращений. В зданиях, специально строящихся для музеев, этот момент всегда учитывается. Гораздо сложнее разработать маршрут в помещениях, приспособленных под музейные нужды, В генеральном решении должны быть предусмотрены средства, организующие движение посетителя в нужном направлении и обеспечивающие осмотр экспозиции в объеме психологических норм восприятия. Помимо указателей для этого используются декоративные элементы, цвет, свет и другие приемы;
- размещение ведущих экспонатов (смысловых доминант);
- характер и место в экспозиции научных реконструкций, наиболее крупных воспроизведений, диорам и специально создаваемых произведений искусства;
- общие принципы освещения (искусственное, естественное, смешанное, общее, местное) и цветового решения экспозиции;
- общее решение оборудования;
- применение аудиовизуальных и технических средств;
- расположение зон отдыха.

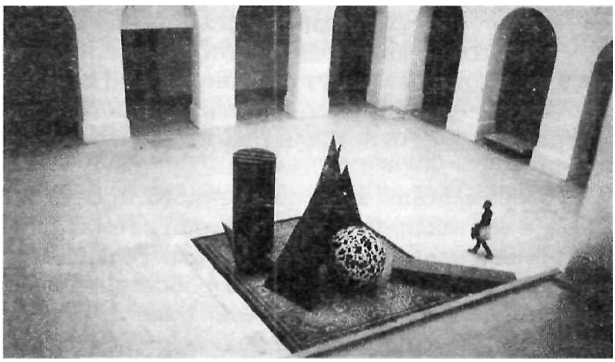
Современная методика проектирования экспозиции предполагает разработку генерального реше-

имя в форме *художественной концепции экспозиции,* і <>торая выполняется в виде чертежей, макетов и почтительных документов. Поскольку она широко об- < уждается не только на художественном совете, мо и среди музейной общественности, ее язык it средства выражения должны быть ясными и до- < і упными для восприятия людей разных специально- • той. Поэтому макет, то есть объемное изображение проектируемой экспозиции, выполненное в определенном масштабе, является предпочтительнее чертежей, читать которые могут обычно только профессионалы. Макет дает представление о пространственном решении экспозиции, но часто и о ее цветовом решении.

На втором этапе художественного проектирования, после составления и утверждения тематико-экспозиционного плана и сценария, разрабатывается *эскизный проект.* Он представляет собой детализацию художественной концепции (генерального решения). И :>скизном проекте прорабатываются следующие вопросы: окончательное распределение экспозиционной площади разделов, тем и подтем; размещение всех препозиционных материалов; окончательное объемно-пространственное и цветовое решение экспозиции; освещение залов, экспозиции и отдельных экспонатов; принципиальное решение конструкции оборудоигшия и объемных декоративных элементов; расстановка экспозиционного оборудования; размещение аудиовизуальных и технических средств.

Особое значение в эскизном проекте имеют вопросы размещения и подачи экспонатов. Существуют приемы, которые позволяют подчеркнуть существующие между предметами связи, выделить среди них наиоолее важные. Например, доминантный (ведущий) экспонат часто располагается в центре экспозиционного пространства, сразу обращая на себя внимание посетителя. Его значимость может акцентировать активный цветовой фон, направленное освещение или же специально созданное вокруг него свободное пространство. Художник должен уметь обеспечить наилучший обзор экспонатов, возможность обозрения чнаков, клейм и других мелких отличительных особенностей предметов. Для этого используются зеркала, 4и3

лупы, поворачивающиеся подставки. Но, привлекая внимание к экспонатам и подчеркивая их особенности, художник не должен при этом забывать, что зрительной основой экспозиционного пространства должен быть экспонат, а средства показа и оборудование должны играть при этом подчиненную и второстепенную роль.



Экспонирование одной композиции современного художника, Нант, Музей *изобразительных искусств, 1998. Фото Ю. Пищулина*

Некоторые музеи практикуют показ отдельных произведений искусства вне связи с другими экспонатами. Потребность в подобном приеме экспонирования появилась в 1930-е гг., когда в экспозициях музеев стали появляться произведения художников-авангардистов, которые не сочетались ни с работами представителей традиционных направлений в искусстве, ни друг с другом. Во второй половине XX в. этот принцип был несколько переосмыслен в связи с распространением идей о том, что широкой публике целесообразно показывать главным образом шедевры. В подобном представлении имелось свое рациональное зерно, ведь многие туристы посещают музей прежде всего ради прославленных и знаменитых произведений. Многие крупные европейские и американские музеи стали выводить из основного маршрута работы, не имеющие первостепенного значения, и размещать их либо в дополнительных залах, либо в запасниках с системой открытого хранения

фондов. Что же касается великих полотен, то в некоюрых музеях им стали отводить всю стену, а иногда и целый зал.

В России принцип индивидуального показа испольlуются главным образом на выставках одного произведения, демонстрирующих предмет-экспонат, пред• l'.lвляющий собой шедевр мирового искусства или псом известный раритет. Например, в конце 2000 г. п Москву была привезена из флорентийской галереи \'ффици знаменитая «Венера Урбинская» Тициана. < >тдельный зал, предоставленный для этой картины I осударственным музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, подчеркивал особый статус произнгдения.

Заключительный этап художественного проекти-I шиания состоит в разработке ***технического и рабочего проекта,*** который, как правило, включает в себя: монг.икные листы, авторские разработки художественно-і инструкторских решений оборудования, прокладки I- (>ммуникационных линий для освещения и крепления жспонатов, авторские предложения к инженерным |ммнениям отопления, вентиляции и пожарно-охраниой сигнализации.

Монтажные листы представляют собой чертежи участков экспозиционной поверхности, на которых указано размещение конкретных материалов. Они со-|даются художником обычно в масштабе 1:10; масштабные листы, выполненные в масштабе 1:1, называются шаблонами.

После изготовления всего необходимого оборудоиl кия и научно-вспомогательных материалов начинает• ч ***монтаж*** *экспозиции,* в ходе которого на экспозиционной площади осуществляется сборка оборудования, панических средств, размещение экспозиционных ма-I"риалов в соответствии с проектом экспозиции. Мон-і.іж осуществляется специально подготовленными ра-|)очими-монтажниками при участии авторов-проектироищиков.

Одновременно с руководством монтажными рабочими художник принимает участие в подготовке необходимых материалов для рекламы экспозиции и ее торжественного открытия, которое обычно называют *пернисажем*.

За последние десятилетия искусство музейной экспозиции окончательно утвердилось в качестве самостоятельного вида творчества. Современная музейная экспозиция — это результат созидательного союза научного сотрудника и художника-экспозиционера, в котором иногда принимает участие и сценарист. В искусстве музейной экспозиции еще очень много нерешенных и даже спорных проблем. Недостаточно разработаны в теоретическом отношении средства создания музейного образа, специфика музейной зрелищности, жанровые особенности экспозиций, или то, что в искусстве принято называть «законами жанра». Методика художественного проектирования требует осмысления и обобщения по широчайшему спектру вопросов. Поэтому искусство музейной экспозиции, как и музейное дело в целом, нуждается в творческом эксперименте, благодаря которому оно может быть защищено от шаблонов и стереотипов.

Глава Б

КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ

Понятие «культурно-образовательная деятельность» получило распространение в отечественном музееведении с начала 1990-х гг., и его активное использование было вызвано появлением новых подходов в работе с музейными посетителями. На рубеже 1950-х — 60-х гг. к советским музеям стал постепенно возвращаться утраченный в 1930-е гг. статус научных учреждений. Эти изменения отразились в терминологии, обозначающей одно из важнейших направлений музейной деятельности: вместо понятия «просветительная работа» стал употребляться термин «научно-просветительная работа». Его содержательная сторона означала, что свою образовательно-воспитательную функцию музей осуществляет на основе научных исследований, что теперь он распространяет знания, в основе которых лежит музейный предмет.

Но несмотря на активизацию научной деятельности музей продолжал оставаться идеологическим учреждением, строившим свою работу в соответствии *с* директивными указаниями руководящих органов и постановлениями ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» (1964) и «О повышении идейно-воспитательной работы музеев» (1982). Вплоть до конца 1980-х гг. научно-просветительная работа должна была проводиться и соответствии с так называемыми «ленинскими принципами коммунистической пропаганды». Ее основными задачами являлись «распространение марксистско-ленинской идеологии и формирование коммунистического мировоззрения, воспитание коммунистического

отношения к труду, пропаганда идеи интернационализма и патриотизма, формирование нравственных качеств личности, эстетическая пропаганда, борьба против буржуазной и ревизионистской идеологии»'.

Вместе с «перестройкой» и сменой идеологических парадигм из музейной лексики, касающейся научно-просветительной работы, постепенно исчезли такие термины как «пропаганда», «массовость», «идейное воспитание». Музей стал рассматриваться как средство уже не «эстетической пропаганды», а развития эстетического вкуса и творческого воображения, как средство формирования не «коммунистического мировоззрения», а ценностного отношения к историко-культурному наследию. Стала завоевывать прочные позиции новая концепция образовательной деятельности, которая к тому времени уже получила широкое распространение в зарубежной музейной практике и основывалась на представлении о музее как коммуникационной системе. Согласно этой концепции, задачи музея не сводятся лишь к передаче информации о том или ином явлении и процессе; он должен обращаться и к внутреннему миру посетителя, воздействовать на его чувственно-эмоциональную сферу.

Отказ от прежней жесткой идейно-информативной направленности менял и характер взаимоотношений между музеем и посетителем. Суть музейно-образовательного процесса представлялась теперь иной: посетитель воспринимался уже не как объект воспитательного воздействия, а как равноправный собеседник, следовательно, общение музея с аудиторией приобретало форму диалога.

В связи с новым пониманием сути взаимоотношений музея и посетителя возник термин «культурно-образовательная деятельность», подразумевающий образование в пространстве культуры. При этом понятие «образование» трактуется широко и предполагает развитие ума и интеллекта человека, его душевных и личностных качеств, ценностных отношений к миру[2]. Те-

[3] См.: Музейное дело в СССР. Важнейшие направления совершенствования работы советских музеев в свете решений XXVII съезда КПСС: Сб. науч. тр. М., 1987. С. 140-141.

[2] *Юхневич М.Ю.* Я поведу тебя в музей. М., 2001. С. 13.

еретическую и методическую основу культурно-образовательной деятельности составляет музейная педагогика; она создает новые методики и программы работы с посетителями, изучает воздействие на них различных форм музейной коммуникации.

Термин «культурно-образовательная деятельность» пришел на смену таким понятиям, как «массово-просветительная работа», «популяризация», «научная пропаганда». Что же касается понятия «научно-просветительная работа», то оно продолжает употребляться в музейной практике и в наши дни, однако в нем уже нет прежней идеологической составляющей. Вместе с тем сосуществование терминов «культурно-образовательная деятельность» и «научно-просветительная работа» в определенной степени свидетельствует об отсутствии в музейной сфере единого понимания того, ради чего музей встречается со своими посетителями.

• Основные формы культурно-образовательной деятельности

Экскурсия

Экскурсия (от лат. excursio — поездка) как форма презентации коллекций уходит своими корнями в глубокую древность. Напомним, что уже в античных храмах специальные служители рассказывали посетителям об истории и художественных достоинствах тех или иных вотивных предметов. В эпоху Возрождения любознательную публику из числа знатных и высокопоставленных особ знакомили с собранием кабинетов и галерей как сами владельцы, так и состоявшие у них на службе хранители. Эти традиции работы со зрителем получили дальнейшее развитие в эпоху Просвещения, когда закрытые собрания начали превращаться в публичные музеи.

Согласно современным представлениям, «экскурсия — коллективный осмотр музея, достопримечательного места, выставки, объекта природы и т. д. по определенному маршруту под руководством экскурсовода с познавательными, образовательными, научными и воспитательными целями, а также для удовлетворен

ния эстетических потребностей при использовании свободного времени»[3].

Таким образом, экскурсии присущ ряд характерных признаков, главный из которых — приоритет зрительного восприятия, которое сопровождается необходимым словесным комментарием. Зрительное и вербальное восприятие усиливается моторным — передвижением по заданному маршруту, осмотром объекта с разных сторон, на разном расстоянии, иными словами, экскурсия предполагает двигательную активность экскурсантов. Ее характерным признаком является также коллективность осмотра, вследствие которой в группе людей, связанных совместным интересом и имеющих возможность обмена мнениями, возникает особая психологическая атмосфера, вызванная общностью переживаемых эмоций. Она способствует восприятию и усвоению увиденного и услышанного. Экскурсия проводится под руководством экскурсовода на определенную тему и по определенному маршруту, то есть она имеет организованный характер. Обладая всеми чертами, свойственными экскурсии как таковой, музейная экскурсия имеет определенную специфику: она проводится в специально организованном музейном пространстве.

Музейные экскурсии достаточно разнообразны и различаются по месту проведения и объектам показа, по характеру тематики, по целевой направленности, по составу экскурсантов.

Экскурсии могут проводиться в здании музея — *по экспозиции, выставкам, открытому хранению фондов,* а также за пределами музейного здания — ***по памятникам и памятным местам.*** Практикуются также ***комплексные экскурсии,*** которые объединяют единой темой показ музейной экспозиции и памятников, находящихся в естественных условиях.

По характеру тематики выделяют обзорные экскурсии и экскурсии на темы профильной дисциплины. ***Обзорные экскурсии*** предназначены для посетителей, впервые пришедших в музей и желающих получить общее представление о его истории и коллекциях.

yrjn

[3] Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. ЦМР. М., 1986. С. 128.

<)бычно эти посетители — туристы, располагающие ограниченным количеством времени. Сведения, сообщаемые им во время обзорной экскурсии, носят информационный характер и кратко знакомят с историей и содержанием музейного собрания, основными разделами музейной экспозиции и отдельными выдающимися экспонатами.

Экскурсии на темы профильной дисциплины в му•юйной практике чаще называют тематическими, что в действительности некорректно, поскольку всякая экскурсия имеет тему. Этот тип экскурсии, в отличие от обзорной, наиболее детально раскрывает одну тему или проблему. Иногда в музеях проводятся циклы экскурсий, связанные определенной проблематикой и предназначенные для постоянной группы посетителей.

По целевой направленности различают ***культурно-образовательные*** *(общеобразовательные) экскурсии* и ***учебные,*** непосредственно связанные с программами различных учебных заведений. К числу последних относят и *методические экскурсии* для музейных работников, которые знакомят с принципами построения экспозиции, особенностями хранения фондов, проведения экскурсий.

По составу экскурсантов выделяют экскурсии для детской или взрослой аудитории, для туристов или для местных жителей, для групп однородных или разнородных по составу (например, для родителей с детьми).

В последние десятилетия в связи с упрочением пощций теории музейной коммуникации экскурсию (.тали рассматривать как специфический вид общения, предметом которого являются ценности культуры, представляющие значимость и для аудитории, и для того, кто выступает в качестве руководителя. 11ричем общение это носит ролевой характер: каждый участник диалога действует в рамках отведенного ему регламента, а стиль поведения задан ролью экскурсоиода и ролью экскурсанта[4].

Музей — это не то учреждение, куда люди ходят и обязательном порядке, как, например, в школу или па работу. Для того чтобы у человека возникло желание вновь прийти в музей, он должен получить от его

[4] См.: *Юхневич М.Ю.* Указ. соч. С. 53-54.

посещения положительные эмоции и благоприятное впечатление. В формировании привлекательного имиджа музея огромная роль принадлежит экскурсоводу. Вот мнение об «идеальном» экскурсоводе одного из зарубежных музейных специалистов, экс-президента Международного комитета ИКОМ по образованию и культуре К. Брюнингсхаус-Кнубель.

«Идеальный музейный педагог отвечает следующим требованиям: во-первых, он обладает знаниями о различных разделах коллекции, в отличие от хранителя, который обычно работает лишь с определенной частью собрания. Во-вторых, он должен быть учителем, способным донести свои знания до слушателей, должен следить за новейшими научными исследованиями и уметь доходчиво, ярко и талантливо рассказать об их результатах нескончаемому потоку не похожих друг на друга посетителей. Наконец, он должен быть социологом и специалистом по маркетингу, чтобы на основе знаний об особенностях социальных слоев общества и отдельных групп разрабатывать соответствующие программы. И конечно же все эти таланты должны дополняться личным обаянием или магнетизмом (нечто вроде хозяйки, продавца и матери в одном лице), чтобы у посетителей складывалось впечатление, что они находятся в хороших руках»[5].

Итак, важнейший критерий профессионализма экскурсовода — это свободное владение темой. Любая допущенная им ошибка или неточность способны вызвать недоверие группы и сомнение в компетентности ее руководителя. Однако в экскурсии важна не только содержательная часть, но и форма подачи материала. В тех случаях, когда она строится не на основе диалога, а на принципах обучающей дидактики, человек, как правило, теряет к ней интерес.

Экскурсия должна быть адресной и проводиться на основе дифференцированного подхода к группе. Заученный текст, произнесенный с монотонной интонацией безотносительно к аудитории, которой он адресован — школьникам, туристам, специалистам, кол-

[5] *Брюнингсхаус-Кнубель К.* Музейный педагог: защитник интересов посетителей // Международный журнал «Museum». 1994. № 2. С. 14.

\<там, — производит крайне неприятное впечатление, |Н-;IКО снижает интерес экскурсантов. Между тем способность устанавливать контакт с аудиторией и умение корректировать свой рассказ и действия в зависимости от ее реакции являются очень важными показаниями мастерства экскурсовода.

Каждая экскурсия состоит из трех частей: вступип-льной беседы, основной части и заключительной беседы. Представившись группе, экскурсовод выясняет для « нЗя состав аудитории, сообщает краткие сведения о муч ч\ о теме экскурсии и порядке ее проведения. Во вступIll гельной беседе важен не объем сообщаемой информа‖,1 in, а умение экскурсовода расположить к себе людей. ' >тому способствует его приветливость, доброжелательность, непринужденность во взаимоотношениях с аудип >рией, готовность учитывать ее интересы и пожелания.

Установленные во время вступительной беседы контакты необходимо сохранять и поддерживать на протяжении всей экскурсии. Например, продолжительные переходы от одного объекта осмотра к другому следует использовать не в качестве перерыва в работе, а для ответа на вопросы и беседы с отдельными членами группы. Отчужденность и уединение экскур•-овода производят неблагоприятное впечатление.

В заключительной беседе, которая традиционно «остоит из ответов на вопросы, экскурсоводу следует кратко обобщить содержательную сторону экскурсии, «концентрировав внимание экскурсантов на главном, поинтересоваться их впечатлениями от только что уиденного и услышанного, постараться закрепить и них положительные эмоции, с которыми человек и должен покидать музей.

Существуют специальные методические приемы, способствующие формированию в группе доверительной психологической атмосферы, возникновению и сохранению контакта между экскурсоводом и аудиторией. Свою предрасположенность к общению экскурсовод может показать, например, с помощью ***приема диалога,*** получившего в музееведческой литературе название «эвристический» (от греческого слова «чприка», что означает «нашел» — отыскал правильный ответ). Эта беседа в форме вопросов — ответов имеет свои нюансы в зависимости от состава группы.

Для детской аудитории вопросы обычно бывают прямыми, то есть предполагающими ответ.

Со взрослой аудиторий прямой диалог тоже возможен, но главным образом тогда, когда одновременно используется ***прием заданий.*** Например, участникам экскурсии предлагается выбрать в зале наиболее интересный экспонат и мотивировать свой выбор. Но чаще всего вопросы, адресованные взрослой аудитории, носят косвенный характер; они не предполагают ответа и предназначаются для поддержания тона доверительной беседы. Обычно они. формулируются примерно так: «Вы, конечно, знаете...?», «Вы, вероятно, помните, что...?», «Возможно, что вы уже догадались...?»

В музее приоритетно зрительное восприятие, поэтому экскурсия не должна превращаться в лекцию, а экскурсоводу следует уметь правильно соотносить показ и рассказ. Опытный экскурсовод никогда не повернется спиной к экспонату; он встанет вполоборота и при первом упоминании обязательно не только укажет на экспонат, но и сам на него посмотрит, поскольку это движение обязательно повторят экскурсанты. Жест вообще играет очень важную роль в экскурсионном рассказе. Он ориентирует на объект показа и сопровождается словесным указанием «справа», «слева», «прямо», «вверху» и т. п. Однако излишняя жестикуляция создает ощущение напряженности, суетливости и осложняет восприятие темы. В ходе рассказа необходимо делать паузы, во время которых внимание посетителя сосредотачивается на предмете, и тогда человек становится не слушателем, а зрителем.

Несмотря на первичность зрительного восприятия, речь экскурсовода играет огромное значение при оценке его мастерства. В ней не должны присутствовать назидательность, нравоучительные и агрессивные интонации; она должна быть не только грамотной, но и эмоциональной. Книжный текст, произнесенный в экскурсии, на слух не воспринимается, вызывает скуку и ослабляет внимание слушателей. Эмоционально насыщенная речь обладает большей степенью убедительности и обостряет интерес к материалу. Однако «не следует весь рассказ, даже по самой интересной, волнующей аудиторию теме, превращать в декламацию. При проведении экскурсии важно избегать неоправданных эмоций, ложно-

го пафоса, крикливости. Надо иметь в виду, что основным источником эмоций у экскурсантов является глубина материала, факты, способные взволновать, умело построенный показ и рассказ»[6].

Вот какие рекомендации начинающим экскурсоводам дают их более опытные коллеги и психотерапевты.

«1. Чтобы преодолеть первое волнение, постарайтесь сделать обратное — посильнее заволноваться. Не помогает — подумайте о том, что умный человек и в случае неудачи вас поймет и не осудит. Если все-таки осуждает — значит, не совсем умный. В любом случае неудача — это тоже опыт, больше так поступать мы уже не будем.

2. Рассказывая, смотрите на кого-нибудь из группы. Но долго смотреть не стоит. Взгляд должен перемещаться от одного посетителя к другому. Тогда у каждого человека создастся впечатление, что экскурсовод говорит лично для него, а если не всегда на него смотрит, то только потому, что неприлично забывать о других.

3. Не демонстрируйте свои обширные знания, обрушивая на посетителя множество дат и имен. Даже самый знающий посетитель в лучшем случае чувствует себя подавленно, а в худшем — полным дураком. Информация, в которой много дат и имен, утомляет, и очень скоро человек перестает ее воспринимать. Рассказ делают интересным отдельные подробности события. Называть можно не более двух-трех имен, которые действительно нужно знать интеллигентному человеку.

4. Позволяйте слушателю быть исследователем. Каким образом? Экскурсовод рассказывает об историческом событии, задает вопросы, и посетитель сам делает выводы, которые секундой позже подтверждает экскурсовод. Человеку приятнее самому делать открытия с помощью экскурсовода, чем просто выслушивать информацию.

5. Посещение музея — пусть активный, но все-таки отдых. А разве возможен отдых без смеха? Смех облегчает восприятие самой сложной информации. Даже продолжительное общение он делает легким и при-

[6] *Дьякова Р.А., Емельянов Б.В., Пасечный П.С.* Основы экскурсоведения. М., 1985. С. 241.

ятным. Время идет быстро, и посетитель выходит из музея не утомленный информацией, а с ясной, светлой головой и хорошим настроением»[7].

Подготовка экскурсии — сложный процесс, который требует от ее автора не только профессиональных знаний в той области, тематика которой будет представлена в экскурсии, но и владения экскурсионной методикой. Работа начинается с формулировки темы экскурсии, определения ее целей и задач; затем составляется библиография и собирается материал по теме, прорабатываются источники и литература, делаются необходимые выписки.

Далее тщательно изучается экспозиция, отбираются объекты показа (основные и дополнительные), разрабатываются структура и маршрут экскурсии, изучаются сведения о предмете, содержащиеся в фондовой документации, продумываются оптимальные приемы показа экспонатов и логические переходы от одного объекта к другому.

Проделанная автором экскурсии работа фиксируется в наиболее удобной для него форме, обычно в виде индивидуального ***текста экскурсии.*** Кроме того, составляется ***развернутый план экскурсии,*** в котором в сжатом виде излагаются цель экскурсии, краткое содержание тем и подтем, конкретизируется содержание вступительной и заключительной бесед, приводится структура экскурсии, ее маршрут, состав демонстрируемых экспонатов и продолжительность их показа. После апробации этого плана на практике, то есть проведения на его основе ряда экскурсий и учета их положительных сторон и недостатков, составляется итоговый документ — ***методическая разработка экскурсии.*** Она строится по той же схеме, что и развернутый план экскурсии, но в отличие от него содержит подробный перечень используемых методических приемов.

В последние годы подобная документация, составленная по жесткой схеме, нередко заменяется свободно изложенным содержанием экскурсии и методики ее проведения. Но в любом случае по итогам работы автора над темой экскурсии составляется некий доку-

[7] *Попова Е., Литвак М.* Советы начинающим экскурсоводам // Международный журнал «Museum». 1993 № 4. (178). С. 63 — 64.

мент, который обсуждается и утверждается на методических советах и руководством музея.

Экскурсии кроме экскурсоводов проводят и научные сотрудники различных специальностей; особенно это характерно для небольших по штату музеев. ! Экскурсионной деятельностью профессионально запимаются и методисты. Они определяют экскурсионную тематику с учетом специфики музея и запросов аудитории, оказывают научно-методическую помощь в подготовке экскурсий научным сотрудникам и экскурсоводам, обобщают опыт экскурсионной работы, руководят подготовкой различных культурно-образовательных мероприятий.

Другие формы культурно образовательной деятельности

Экскурсия является главной, но не единственной формой культурно-образовательной деятельности музея. В литературе 1970-х — 80-х гг. нередки утверждения, будто в музейной практике используется свыше 100 форм научно-просветительной работы. Гораздо убедительнее звучит мнение специалиста в области музейной педагогики М.Ю. Юхневич о том, что в этом вопросе уместна аналогия с модой, где есть базовые модели, на основе которых впоследствии создаются самые разнообразные виды одежды. К числу базовых она относит десять форм культурно-образовательной деятельности музея. «Это экскурсия, лекция, консультация, научные чтения (конференции, сессии; заседания), клуб (кружок, студия), конкурс (олимпиада, викторина), встреча с интересным человеком, концерт (литературный вечер, театрализованное представление, киносеанс), праздник, историческая игра»[8].

Лекция принадлежит к числу давних и традиционных форм культурно-образовательной деятельности. Се тематика связана с профилем музея или с использованием музейных материалов. В то время как в экскурсии приоритетным является зрительное восприятие, в лекции оно играет второстепенную роль, а на первый

[8] *Юхневич М.Ю.* Указ. соч. С. 63. Отнесение научных чтений к одной из форм культурно-образовательной деятельности пред- iin
(тавляется нам необоснованным. Ч/ц

план выдвигается рациональное восприятие. Основная цель лекций — донести до слушателей теоретический материал, сопроводив его материалами музейных коллекций; очень часто это копии или дубликаты музейных предметов, иллюстрации, фотографии, слайды. Музейные предметы, если и не демонстрируются во время лекций, то присутствуют «незримо» — их описание и характеристика включаются в содержание лекции.

В музейной практике получили распространение такие формы лекционной работы, как ***тематические циклы лекций, лектории выходного дня, выездные лекции*** для различных групп населения. Существует мнение, что в наши дни музейная лекция — это в определенной степени архаизм, что она не выдерживает конкуренции с современными техническими средствами получения информации. Однако этот тезис опровергается опытом работы ряда крупных музеев страны, например, музея-заповедника «Московский Кремль».

Для взрослой аудитории в музее организован лекторий выходного дня, который посещают люди самых разных профессий. Читаемые в нем лекции дополняются экскурсиями по комплексу памятников Кремля, по коллекциям Оружейной палаты, по заповедным зонам столицы. В программу аудиторных занятий включаются видеосеансы, беседы за «круглым столом», встречи с ювелирами. Но главное в работе со взрослой аудиторией — не разнообразие форм, а содержательная сторона лекционной программы, поскольку, как показали результаты анкетирования, большинство слушателей приводит в лекторий «духовный голод», стремление пополнить или расширить гуманитарное образование. Новизна концепции и свежесть материалов — таков основополагающий принцип при формировании тематики музейного лектория.

В начале 1990-х гг. на смену трехгодичному лекторию «Университет истории древнерусской культуры» пришли новые многолетние циклы лекций по отечественной истории «Личность и история. Исторические портреты политических деятелей отечественной истории», «Русь и Золотая Орда. Опыт зависимости и независимости». Никогда не прерывались в тематике лектория циклы по истории древнерусской живописи,

но стремление к обновлению тематики и поиск нетрадиционных ракурсов в рассказе об известных памятниках привел к появлению многолетней специальной программы «Древнерусская икона». Рассчитанная на несколько лет, она включила ряд циклов («Древнерусская икона — феномен мировой культуры», «Чудотворные иконы», «Слово и изображение» и др.) и более шестидесяти тем.

В лектории музея-заповедника выступают лучшие музейные профессионалы, а многие проблемные лекции по отечественной истории и культуре читают ведущие специалисты из Института российской истории РАН, Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Государственного Исторического музея и других профильных организаций. Объединение в одном цикле выступлений известных историков, искусствоведов, культурологов, архитекторов дает возможность представить разные точки зрения на проблему и проводить дискуссии, что вызывает стойкий интерес аудитории.

Традиционной, хотя и не широко распространенной формой культурно-образовательной деятельности являются ***консультации,*** которые проводятся в экспозиции или в научных отделах по интересующему посетителя вопросу. Консультант в залах российских музеев, в отличие от зарубежной практики, — явление достаточно редкое, между тем потребность в нем постоянно растет в связи с увеличением потока индивидуальных посетителей.

В последние годы в экспозициях ряда музеев страны появились компьютерные справочно-информационные программы, позволяющие найти ответы на самые разнообразные вопросы. Одним из первых новые технологии в работе с посетителями стал использовать Дарвиновский музей, установивший в своих залах компьютерные терминалы, объединенные в единую сеть. Обратившись к компьютерам, можно не только узнать о структуре экспозиции, но и получить справку о любом экспонате. Существуют и программы, дополняющие содержание экспозиции. Например, программа «Мезозой — эпоха динозавров», относящаяся к разделу «Развитие жизни на земле», сообщает интересные сведения о том, кто такие динозавры, когда

и где они жили, чем питались, как заботились о потом-
стве и многое другое. Она построена в форме игры: до-
ступ к информации открывается лишь после ответов
на простейшие вопросы. С помощью справочных про-
грамм посетитель может побывать на виртуальной
экскурсии, получив при этом тот объем информации,
который ему нужен. Программа, посвященная фондам
музея, позволяет заглянуть в музейные хранилища
и познакомиться с наиболее интересными музейными
предметами.

Возможности для выявления и развития творчес-
ких способностей личности дают такие формы куль-
турно-образовательной деятельности, как кружки,
студии, клубы. ***Кружок*** обычно представляет собой
небольшую группу детей или подростков, объединен-
ных по интересам и работающих под руководством
музейного сотрудника. В кружках исторического
профиля ребята изучают исторические события, био-
графии выдающихся людей; в художественно-техни-
ческих кружках — изготавливают модели, занимают-
ся рисованием, лепкой, декоративно-прикладным ис-
кусством; в кружках музееведческого профиля
готовятся стать экскурсоводами и исследователями.
В работе кружков познавательные элементы сочета-
ются с творческими: участники делают зарисовки му-
зейных предметов, иллюстрируют исторические со-
бытия, создают необходимый реквизит для театраль-
ных постановок и пр. Почти все кружки прививают
навыки музейной работы.

Богатый опыт работы со старшеклассниками в об-
ласти музееведения и исторического источниковеде-
ния накоплен Государственным Историческим музе-
ем. На протяжении одного-двух лет школьники не
только постигают теоретические основы музейного
дела, но и приобретают практические навыки в раз-
личных видах музейной работы. Например, они учатся
атрибутировать музейные предметы, посещают заня-
тия по реставрации бумаги и картона, выполняют
творческие задания на основе экспозиционного мате-
риала, готовят экскурсии, причем сами выбирают те-
му, разрабатывают маршрут, отбирают экспонаты
и адаптируют экскурсию для определенной категории
посетителей.

Близкая к кружку форма — *студия;* ее *цель* заключается в эстетическом развитии детей и взрослых, раскрытии их способностей к художественному творчеству. Например, при Вологодском музее-заповеднике уже много лет существует студия «Роспись по дереву», где опытные профессионалы обучают всех желающих традиционному мастерству украшения деревянных изделий — ложек, досок, мисок, туесков, ваз. Музейные коллекции предметов крестьянского бытаявляются той основой, на которой строится программа студии; при этом изучаются и включаются в методику поучения приемы старых мастеров.

С материалами экспозиции тесно связана и программа занятий в изостудии Дарвиновского музея, рассчитанная на несколько лет. Наряду с анималистическим жанром, который изучается во всем разнообразии его возможностей — от иллюстрации в детской книге до монументального панно, — учащиеся знакомятся с историей искусства, осваивают приемы композиции, технику рисунка и живописи. Особая роль вводится экологическому воспитанию.

Клуб, в отличие от кружков и студий, осуществляет свою деятельность путем самоорганизации. Им обычно руководит избранный его членами Совет, в состав которого входят и научные сотрудники музея; они также являются консультантами и руководителями существующих при клубе кружков и секций. Клубы разрабатывают положения (уставы) и программы, которые предусматривают как секционные занятия, так и общие мероприятия, в которых принимают участие все члены клуба — собрания, лекционные и семинарские курсы, встречи, тематические вечера, конференции.

Музей предоставляет своим клубам помещение, оборудование, консультации, помогает в организации выставок, собранных любителями коллекций, позволяет работать с музейными фондами. Привлекательность клуба заключается в том, что он создает оптимальные условия для неформального общения людей, имеющих одинаковую направленность интересов, способствует развитию художественного, научного или технического творчества с учетом индивидуальных влечений человека. Тематика клубов весьма разнообразна. Наиболее распространены клубы краеве-

Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Праздник «День Бородина»

дов, любителей стари[1]
ны, ветеранов Велико
Отечественной войн
коллекционеров — нумизматов, филателистов, фалеристов.

Многолетний опыт работы с клубными любительскими объединениями имеет, например, Государственный Биологический музей им. К.А. Тимирязева (Москва). При нем созданы Клуб любителей камня, Клуб любителей кактусов и Клуб «Биофитум». Клубы периодически устраивают выставки, на которых экспонируют коллекции своих членов, а посетители могут получить квалифицированную консультацию и приобрести понравившиеся образцы,

Проводимые музеями ***конкурсы, олимпиады, викторины*** организуются таким образом, чтобы приобщить участников к знакомству с музейными коллекциями и музейной работой, стимулировать их стремление к приобретению знаний и умение самостоятельно мыслить. Задания участникам даются самые разнообразные, их выполнение требует знания как фактического материала, так и экспозиционного. Жюри оценивает не только правильность ответов участников соревнований, но и их умение отстаивать свою точку зрения **и** вести дискуссию.

В музей приходят не только за знаниями, но также ради отдыха **и** развлечений. Для удовлетворения этой рекреационной потребности посетителей музей использует такие культурно-образовательные формы, как ***встреча с интересным человеком, концерты, литературные вечера, театрализованные представления, кинопросмотры.*** Огромную известность приобрели,

Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Праздник «День Бородина»

например, «Декабрьские вечера», которые вот уже более двадцати лет организуются в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Потребностям людей в рекреации отвечает и ***музейный праздник,*** представляющий собой комплексную форму культурно-образовательной деятельности, в которой единой темой объединены элементы экскурсии, тематического вечера, театрализованного представления и пр. Он проводится музейными специалистами на основе тщательно разработанного сценария и при участии творческих работников театра, музыкальных учреждений, художественной самодеятельности, радио, кино, телевидения. Музейные праздники бывают фольклорными, литературными, календарными, военно-историческими; они могут отличаться друг от друга как сюжетной стороной, так, методами организации. Однако для музейного праздника, чтобы он имел основание называться таковым, обязательно присутствие музейных предметов, активное участие посетителей, использование элементов театрализации и игровых эпизодов, соблюдение ритуальности и праздничных атрибутов, то есть необходимо сочетание двух условий — «музейности» и «праздничности».

Ярким примером этой формы культурно-образовательной деятельности могут служить фольклорные праздники, получившие широкое распространение в архитектурно-этнографических музеях-заповедни-

Лрхангельский музей деревянного зодчества и народного искусства в дер. Малые Корелы. Фольклорный праздник

ках под открытым небом. Особой известностью пользуются фольклорные праздники, ежегодно проводящиеся в музее-заповеднике «Кижи». В дни праздника посетители музея получают возможность не только услышать в исполнении профессиональных фольклорных ансамблей подлинные образцы народного музыкально-поэтического творчества, но и стать активными участниками происходящего действа. На празднике разыгрывается старинная традиционная «Карельская свадьба» со всеми характерными для нее обрядовыми действиями, песнями, причитаниями, плачами, хороводами и играми. Исполняются обряды сватовства, смотрин невесты, взаимного одаривания жениха и невесты, выдачи невесты и др. Перед участниками праздника демонстрируют свое мастерство народные умельцы, при этом созданные ими ремесленные изделия можно приобрести.

На активном поведении музейной аудитории основана и *ролевая игра,* которая считается одной из наиболее эффективных форм культурно-образовательной деятельности, способствующих развитию исторического сознания, Ее особенность состоит в том, что она целиком строится на ролевом поведении участников и дает возможность погрузиться в определенную среду в процессе игры. Например, в центральной части города Лестера, реконструированной по состоянию на XVIII в. и музеефицированной, дети в самодельных костюмах, сшитых по фасонам того времени, пекут хлеб в пекарне, работают в ткацкой мастерской, про-

дают в лавке свои изделия туристам, причем доход идет на поддержание музея.

Сотрудники шотландского Музея образования, расположенного в здании школы начала прошлого века, проводят со школьниками ролевую игру на тему «урок в старой школе». Одетые в темные платья с белыми фартуками и строгие темные костюмчики, дети парами входят в класс, читают молитву, рассаживаются за парты с углублениями для чернильниц-«непроливаек» и стальных ручек с перьями. Интерьер класса воссоздан, вплоть до мелких деталей, по фотографиям того времени. Сотрудник музея в роли учителя разговаривает с детьми строго и жестко, как было принято в старой школе.

Ролевые игры стали утверждаться в зарубежной музейной практике в 1970-е гг., но в отечественных музеях все еще не получили широкого распространения, вероятно, в силу сложности исполнения. Ведь они требуют не только обладающего актерскими способностями руководителя, но также специального пространства и атрибутов эпохи.

Культурно-образовательная деятельность может осуществляться как в стенах музея, так и за его пределами. Внемузейные формы работы — лекции, передвижные выставки — предполагают использование музейных материалов обычно в виде копий или дубликатов музейных предметов.

Наряду с простыми формами культурно-образовательной деятельности в музейной практике получили распространение и комплексные, которые объединяют единой темой несколько форм, например, лекцию и концерт, экскурсию и литературный вечер. Явственно обозначилась тенденция к использованию так называемых цикловых форм, предназначенных для постоянной аудитории. Это не только циклы экскурсий, лекций, тематических вечеров, но и циклы, объединяющие разные жанры — экскурсии, лекции, встречи, концерты и пр. Например, в Омском государственном краеведческом музее разработан двухлетний цикл занятий для учащихся младших классов «Школа Мамонта», получивший название по самому известному экспонату, встречающему посетителей у входа в экспозицию — скелету мамонта. В программе занятий, призванных раз-

вивать наблюдательность, зрительную память, ассоциативное мышление, — беседы, экскурсии по экспозиции и фондохранилищу, игры-викторины, выставки детских работ, рождественские елки, музейный праздник «Масленица».

Некоторые формы культурно-образовательной деятельности предназначаются однородной аудитории, например, школьникам, студентам, людям с ограниченными возможностями. В Центре музейных инициатив «Кунцево» (Москва) ежегодно разрабатывается программа, в которой ведущей становится работа с определенной аудиторией. Здесь ежемесячно организуются встречи для инвалидов района «Дни выходного дня», психологическую атмосферу которых определяет принцип: «инвалиды не ущербные, а просто другие люди».

Специальные занятия с детьми, имеющими нарушения в интеллектуальном, психическом и физическом развитии проводятся в Русском музее и Эрмитаже. Они направлены на оказание помощи родителям и педагогам в воспитании ребенка, оздоровлении его психики, развитии интеллекта и кругозора через произведения искусства. Этот метод арттерапии, широко применяющийся в различных лечебных и оздоровительных центрах, показывает, что реабилитационное воздействие на ребенка оказывает не только его собственное творчество, но и восприятие произведений искусства, созданных художником. Радость и удовольствие от встречи с прекрасным снимают напряженность и тревожное состояние ребенка, помогают ему раскрепоститься, стимулируют его творческую деятельность, помогают ему более органично включиться в окружающий мир.

Некоторые формы культурно-образовательной деятельности разрабатываются для смешанной аудитории, например, для родителей с детьми. В Государственном Биологическом музее им. К.А. Тимирязева уже не один год действует программа «Семья в музее», в рамках которой каждую субботу пришедшим в музей посетителям предлагается на выбор ряд мероприятий. В их числе — экскурсии выходного дня по тематике музея; цикл занятий «Скорая помощь», дающий навыки оказания первой помощи пострадавшим

и критической ситуации; открытый показ фондовых м>ллекций; участие в биологической игре «Семейный ыоиринт». По условиям этой игры ее участники, перем'дя из зала в зал, «идут по лабиринту» и должны выполнять при этом самые различные задания. Например, ответить на вопрос «Какое перед вами растение [пшеница, ячмень, просо и др.)?», рассмотреть животных в экспозиции и исправить ошибку художника, поi -lзать на модели, как древние люди добывали огонь. 11ри необходимости на помощь участникам игры приходят сотрудники музея. Эта программа не только дает дологические знания детям и взрослым, побуждая их .наивно включаться в познавательный процесс, но и со-1дает между ними чувство единения и взаимной гордо-<ти за правильные ответы.

Для того, чтобы культурно-образовательная деятельность была эффективной, музею необходимо изучать и учитывать интересы и потребности своей аудитории, обеспечивать «обратную связь», позволяющую корректировать как процесс создания экспозиции, так и процесс ее восприятия.

Музейная аудитория и ее изучение

Совокупность людей, включенных в сферу культурно-образовательной деятельности музея, называют **музейной *аудиторией*.** Это понятие объединяет не только реальных посетителей," пришедших в конкретный музей, но и потенциальных его посетителей, то есть людей, которые вообще ходят в музеи.

Музейная аудитория характеризуется по ряду паI шметров. Ее социально-демографический анализ предиолагает выделение таких признаков, как образовательный уровень, род занятий, пол, возраст, место жительства. Каждый из этих признаков необходимо принимать во внимание при работе с реальными и потенциальными посетителями, но, как показывают ис~ следования, отношение к музею, его экспозиции и программам определяется прежде всего образовательным уровнем человека.

С точки зрения частоты посещения музея аудитория может характеризоваться как нестабильная или постоянная. Наличие у музея постоянного континген-

та посетителей — показатель успешности его деятельности и важный фактор дальнейшего развития. Музейная аудитория исследуется и в отношении направленности ее интересов на определенные формы культурно-образовательной деятельности музея, и в этом случае можно говорить об аудитории выставок или лекториев, тематических вечеров и концертов, посетителях «выходного дня» и пр,

Важным параметром характеристики музейной аудитории является степень ее подготовленности и Предрасположенности к восприятию, что иногда обозначается понятием «музейная культура посетителя». Речь идет об умении человека ориентироваться в музейной среде и воспринимать специфический музейный язык. Критериями оценки музейной культуры могут служить частота и избирательность посещения музеев, целенаправленный осмотр экспозиций и памятников, наличие предварительной информации о музее, полученной из книг, статей, радиопередач, телепередач и других источников.

При анализе музейной аудитории важно учитывать обстоятельства посещения музея, то есть самостоятельно приходит человек в музей или же посещает его организованно в составе экскурсионной группы, как участник культурно-образовательного мероприятия.

Для получения всех этих данных, с разных сторон характеризующих музейную аудиторию, необходимы социологические исследования. Одни из них выявляют динамику посещаемости и факторы, обуславливающие приток различных групп посетителей, другие изучают интерес людей к экспозиционной тематике и отдельным музейным предметам, третьи анализируют особенности восприятия экспозиции, эффективность конкретных экспозиционных решений и форм культурно-образовательной деятельности. Результаты исследований позволяют совершенствовать методику музейной работы, вырабатывать рекомендации по планированию и управлению деятельностью музеев.

Социологические исследования проводятся на основе специально разработанных методов, которые выбираются в зависимости от поставленных целей и задач. Значительный объем достоверной информации позволяет собрать ***анкетный опрос,*** который проводит-

> ч как среди всей музейной аудитории, так и среди раз-
ii 1чпых групп посетителей. При этом могут опраши-
м.пъся, например, только экскурсанты или индивиду-
i \uibie посетители, местные жители или туристы. Во-
просы, поставленные в анкете, могут уточняться или
, i лубляться с помощью ***интервью,*** которое использу-
• к я и в качестве основного метода сбора информации,
i i.iпример, о восприятии экспозиции и экскурсии. Оно
м .жет сочетаться с ***визуальным наблюдением за осмотром*** *экспозиции,* и тогда появляется возможность выяс-
ничъ глубинные реакции посетителей.

В то время как социологические исследования
I'. idMOM музее характеризуют интересы и запросы ре-
1м,ной аудитории, ***анкетирование местных жителей*** исправлено на изучение потенциальной аудитории. Компетентное суждение о состоянии и перспективах л
л<'ятельности музея могут дать ***опросы экспертов,*** в ка-
чгстве которых выступают лица, связанные с музеем
но роду своих занятий и профессиональных интересов — музейные работники, педагоги, деятели кулыу-
I'l.i. На основе обобщения результатов исследований разрабатываются конкретные меры, направленные на совершенствование работы с музейной аудиторией.

В России первые попытки анализа музейной аудитории восходят к началу XX в., однако систематическое ее изучение началось с середины 1920-х гг. Наиоольшей масштабностью отличались исследования,, проводившиеся в Третьяковской галерее; их итогом стало издание сборника «Изучение музейного зрителя» (1928). В середине 1930-х гг., когда многие социологические методы необоснованно признали «лженаучными», исследования музейной аудитории фактически были свернуты. Они возобновились лишь на рубеже 1960—70-х гг., когда вновь стала развиваться социология.

Важный вклад в становление музейной социоло-
|ии внесло комплексное исследование «Музей и посетитель», которое Научно-исследовательский институт культуры провел в 1973 — 74 гг. в российских краевед-
ческих музеях, а в 1978 — 79 гг. — в музеях-заповедниках. Его цель заключалась в анализе важнейших проолем жизнедеятельности музея и его взаимоотношений с аудиторией.

Так, например, изучение восприятия музейной экспозиции и экскурсий принесло весьма интересные результаты и позволило выявить проблемы и противоречия, имевшиеся в научно-просветительной работе тех лет[9]. Исследование показало, что для посетителей краеведческих музеев не характерен дифференцированный осмотр экспозиции, поскольку большинство из них (87%) осматривали музей целиком — от отдела природы до отдела современности. При этом на осмотр одного экспозиционного зала площадью около 100 кв. м в среднем затрачивалось 3,5 минуты, что свидетельствовало о поверхностном восприятии материала. Причем чем насыщеннее был экспозиционный ряд, тем больше рассеивалось внимание посетителей.

Обнаружилось несоответствие между «идейным замыслом» экспозиции и принципами ее осмотра посетителями. Создавая экспозицию, музейные сотрудники, мыслившие тематико-экспозиционными комплексами, предполагали, что посетители будут соблюдать определенный маршрут, последовательно осваивать тему за темой, читая при этом сопроводительные тексты. Посетители же осматривали экспозицию фрагментарно, маршрут игнорировали, к текстовому комментарию обращались редко, то есть вели себя совсем не так, как рассчитывали экспозиционеры.

Таким образом, исследование свидетельствовало о необходимости формировать традицию дифференцированного осмотра музея и музейную культуру посетителя, чему могла способствовать реклама не музея вообще, а конкретных экспозиций и экспонатов. Оно убедительно показало, что экспозиции необходимо разредить, создать несколько планов восприятия, выделив при этом ведущие, наиболее аттрактивные экспонаты. Исследователи отметили потребность в образном решении экспозиции, что усилило бы ее эмоциональное воздействие на посетителя.

Важные выводы позволило сделать и изучение экскурсионной работы музеев. Исследование показало, что посетителей менее других интересовал раздел, посвященный современности. Во время его осмотра, который длился академический час, экскурсоводы

[9] См.: *Юхневич М.Ю.* Указ. соч. С. 93-96.

стремились познакомить группу со всеми сферами жизни края и показать как можно больше экспонатов. В итоге из-за чрезмерной перегруженности экспозиции материалами музейные предметы демонстрировались бегло, восприятие экспозиции было лишено конкретности. Например, в одном из музеев экскурсовод показал 132 экспоната, из которых экскурсантам запомнились только 13.

Данные об экскурсионном осмотре разделов, посвященных современной истории края, подтвердили результаты исследований, проведенных на базе музеев-заповедников. Они свидетельствовали о том, что посетители интересуются не общими сведениями, а конкретной информацией, относящейся к музейному предмету. В этой связи исследователи рекомендовали музеям провести строгий отбор объектов показа, глубже раскрывать содержание предметов, а за счет сокращения словесного комментария дать экскурсантам возможность лучше рассмотреть экспонаты.

В последующие десятилетия социологические исследования стали проводиться в крупных музеях, обладающих соответствующими отделами и специалистами. Они отличались более локальным и конкретным характером, значительно усилилась их социально-психологическая направленность. Вместе с тем социологические исследования до сих пор проводятся в достаточно ограниченном количестве, что явно не соответствует требованиям времени. Ведь, как показывает современная практика, наибольшего успеха может добиться лишь тот музей, который учитывает интересы аудитории.

В зарубежных музеях изучению «обратной связи» уделяется большое внимание. Наибольший размах эта работа приобрела в США, Канаде, Великобритании, Франции, Германии, где проводятся долговременные и систематические исследования. Например, во Франции в 1991 г. по решению Управления музеев был разработан проект постоянного изучения посетителей в сорока музеях. Во многих музеях существуют специальные подразделения, анализирующие музейную аудиторию, — отделы маркетинга и связей с общественностью. Структуры, занимающиеся исследованием музейной аудитории, создаются, на государственном

уровне, — Ассоциация изучения посетителей (Канада), Комитет по исследованию посетителя и оцениванию (США), Международная лаборатория изучения посетителей в Висконсинском университете (США).

В последнее десятилетие минувшего столетия содержательная сторона культурно-образовательной деятельности российских музеев претерпела серьезные изменения в концептуальном плане. Согласно новым представлениям, задачи музея не должны сводиться к передаче суммы знаний о явлениях, процессах, фактах и музейных предметах. Обращение к внутреннему миру музейного посетителя, воздействие на его чувственно-эмоциональную сферу, погружение его в историческую среду, включение его воображения и ассоциативного восприятия — такими стали приоритеты новой концепции, культурно-образовательной деятельности музеев. Человек, пришедший в музей — не объект воспитательного воздействия, а равноправный собеседник, поэтому общение музея с аудиторией должно выстраиваться в форме не монолога, а диалога.

Глава 7

МЕНЕДЖМЕНТ И МАРКЕТИНГ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ

Последние десятилетия XX столетия стали временам появления серьезных экономических проблем к музейной сфере. Сокращение государственного финансирования ощутили в 1980-е гг. музеи Великобритании и Нидерландов, Франции и Германии. «Истощенно фондов и смещение приоритетов сделали положенно музеев шатким», — сообщалось в октябре 1991 г. п◁ страницах Washington Times[1]. Бруклинский музей лишился почти 40% своего текущего бюджета, когда «•ю основной благотворитель — город Нью-Йорк — розко сократил муниципальный бюджет. В 1991 г. Детройтский институт искусств, крупнейший из американских музеев, стал закрываться на несколько дней и неделю, уволил почти 40% штатных сотрудников и ввел плату за вход — впервые после «великой депрессии». В 1990-е гг. кризисные явления появились п п российской музейной сфере. Сокращение государггвенного финансирования и снижение количества посетителей в связи с экономическими трудностями, переживаемыми населением страны, повлекли за собой потерю музеями уверенности в завтрашнем дне.

Постепенно музеи осознали, что если они хотят избежать финансового краха, эффективно конкурировать на рынке досуга, бороться за внимание туристов и создавать дополнительные возможности для образования, у них не остается иного выбора, как перенять некоторые из методов, практикуемые коммер-

[1] *Розен Б.Х.* Период выживания: музеи в девяностые годы // Международный журнал «Museum». 1994. № 182. С. 41.

ятг
Чии

ческим сектором. Новая стратегия выживания принесла в традиционный музейный язык новые понятия: менеджмент и маркетинг.

Музейный менеджмент

Понятие менеджмент (англ. management от to manage — управлять) обозначает совокупность принципов, методов, средств и форм управления производством, а также интеллектуальными, финансовыми и другими ресурсами. Иными словами, менеджмент — это теория и практика управления учреждением и его персоналом.

Одним из основных инструментов менеджмента является перспективный план, в процессе разработки которого четко формулируются желаемые цели и намечаются пути их достижения. Он помогает более тщательно изучить сложившуюся в музее ситуацию и выявить приоритеты с точки зрения распределения финансирования и расстановки сотрудников. Согласно рекомендациям одного из ведущих специалистов в области музейного менеджмента Роджера Майлза, в процессе планирования следует учитывать три ключевых момента:

- четко представлять себе, в расчете на кого создается план и проводится работа, то есть ***выявить аудиторию;***
- достигнуть полного и ясного понимания того, к чему стремится музей, то есть ***выстроить иерархию целей и задач;***
- ***проанализировать факторы, ограничивающие воплощение проекта.*** Анализ факторов подразумевает выявление имеющихся в распоряжении музея финансовых ресурсов, людских ресурсов (необходимые знания и умения), оборудования и материалов[2].

Необходимо, чтобы в разработке перспективного плана участвовали сотрудники музея, поскольку именно они составляют наиболее важную аудиторию, которой он адресуется. К созданию плана привлекаются

[2] См. *Майлз Р.* Планирование — основной инструмент менеджмента // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001. С. 60 — 73.

и другие заинтересованные группы и лица, имеющие отношение к музею, его политике и стилю работы; ведь именно они могут оказать музею поддержку в тяжелые времена. Это местные власти или центральное правительство, которое часто является основным источником финансирования музея и в общих чертах определяет его политику, вышестоящие руководящие органы, посетители, исследователи, спонсоры, друзья музея. Каждая из этих групп, или аудиторий, предъявляет к музею различные требования и оценивает его работу на основании различных критериев. Успеха музей добивается в том случае, когда ему удается учитывать и сочетать эти разнонаправленные интересы, не отдавая предпочтение ни одной из групп.

Основным источником информации, на основе которого создается перспективный план, являются сведения о проделанной ранее работе и достигнутых успехах. Второй по значимости источник идей — это так называемая «мозговая атака», представляющая собой творческий процесс, в ходе которого небольшие группы музейных сотрудников пытаются в сжатые сроки (20 — 30 минут) ответить на вопросы о том, как должна звучать формулировка миссии музея и каким образом он может получить наибольший доход от своей деятельности. Сначала идеи только генерируются и фиксируются без обсуждения, независимо от того, сколь невероятными и фантастическими они могут показаться на первый взгляд. Затем один из членов группы классифицирует ответы, придавая результатам «атаки» некую структуру; на этом этапе дается оценка индивидуальным идеям. Предложения одного из членов группы, как правило, развиваются другими участниками.

Перспективное планирование предполагает постоянную корректировку уже написанного по мере накопления опыта, пока все части плана не станут согласованным целым. Например, после оценки финансовых ресурсов и выявления реально выполнимых видов работ может возникнуть необходимость пересмотреть уже обозначенные цели и задачи.

Согласно методике, предложенной Роджером Майлзом, непосредственная разработка перспективного плана состоит из следующих стадий:

1. Формулирование или переосмысление миссии музея, то есть цели, проясняющей природу и сферу деятельности музея. Например, в лондонском Музее естествознания она звучит следующим образом: «Обеспечивать сохранность и дальнейшее развитие музейных коллекций, а также посредством их пропаганды содействовать изучению и лучшему пониманию окружающей природы, ее рациональному использованию и наслаждению ее красотой».

2. Анализ существующего положения дел. При этом особое внимание уделяется выявлению сильных и слабых сторон музея, а также открывающихся возможностей и предстоящих трудностей для развития музея в будущем. Иными словами, анализируются ключевые внешние и внутренние факторы, могущие повлиять на решение наиболее важных для музея проблем.

3. Определение общего направления развития. При этом формулируемые цели, согласно «золотому правилу», должны быть: *ч $& ** • $;*

- актуальными;
- приемлемыми, то есть отражающими интересы широкого круга заинтересованных лиц, чтобы те стремились оказать музею поддержку;
- реальными, то есть осуществимыми на основании имеющихся человеческих, финансовых и материальных ресурсов.

4. Разработка стратегии, отвечающей поставленным целям (включая четко прописанные конкретные задачи, решение которых позволит добиться желаемых результатов).

5. Обеспечение финансовой базы (бюджета).

6. Разработка механизма мониторинга и оценки эффективности работы.

Вернемся ко второй стадии разработки перспективного плана. Для того чтобы оценить положение дел в музее, специалисты предлагают использовать ПЭСТ и СВОД анализы. Аббревиатура ***ПЭСТ*** расшифровывается как *Политическая, Экономическая, Социальная* ***и Технологическая среда.*** Цель этого анализа состоит в оценке возможностей дальнейшего развития музея в контексте внешней по отношению к нему ситуации, степень контроля над которой хотя и мала, но учитывать ее необходимо. Внешними факторами, способны-

ми повлиять на решение наиболее важных для музея проблем, могут быть:

а) политические факторы — возможные изменения в правительстве или проводимой им политике, изменения в существующем законодательстве, введение новой организационной структуры для музеев;

б) экономические факторы — изменения в местной или национальной экономике, оказывающие воздействие на количество или категории потенциальных посетителей, на уровень дохода потенциального посетителя, на качество предоставляемых музеем услуг;

в) социальные факторы — демографические изменения, оказывающие влияние на музейную аудиторию, например, старение населения; усиление конкурентной борьбы за финансовые ресурсы и посетителя, вызванные, например, появлением новых видов развлечений и досуга; новые возможности рынка, связанные с ростом туризма, обменом выставками; усиление роли музеев в решении социальных проблем;

г) технологические факторы — рост требований и ожиданий со стороны посетителей по мере усовершенствования стандартов подачи музейных коллекций и средств коммуникации; широкое распространение компьютеризированных систем, предоставляющих постоянный круглосуточный доступ к информации[3].

В ходе ***СВОД*** анализа рассматриваются ***Слабые стороны, Возможности, Опасности*** и ***Достоинства*** музея, то есть сопоставляются внутренние и внешние факторы, оказывающие влияние на развитие музея. Внутренние факторы — число посетителей, коллекции, выставочная деятельность, обслуживание посетителей, финансирование, генерирование дохода — могут быть как слабыми сторонами, так и достоинствами музея. Внешние факторы — политические, экономические, социальные и технологические — могут как создавать благоприятные возможности, так и таить опасности для развития музея.

СВОД анализ позволяет установить, не объединились ли против музея его слабые стороны и опасности внешнего характера, неся реальную угрозу существо-

[3] *Майлз Р.* Указ. соч. С. 67 - 68.

ванию музея. Сопоставительный анализ внутренних и внешних факторов позволяет понять степень эффективности прошлой работы музея, выявить имеющиеся проблемы и наметить пути их решения.

Вот анализ гипотетического положения дел в воображаемом российском музее, который приводит в одной из своих работ ведущий специалист в области музейного менеджмента, директор музеев в городе Зволле (Нидерладны) Герман Артс[4].

Сильные стороны музея. Он находится в крупном провинциальном городе; обладает великолепной коллекцией народного искусства и текстиля, а иконы из его собрания пользуются в стране широкой известностью; музей располагается в исторических зданиях, каждое из которых достойно посещения; его директор — высококвалифицированный профессионал, энергичный человек, умеющий сплачивать коллектив; у музея хорошие контакты с местными политическими лидерами.

Слабые стороны музея. Район, в котором расположен музей, редко посещают иностранные туристы; поток российских туристов резко сократился в связи с экономической ситуацией в стране; бюджетного финансирования хватает только на выплату зарплаты сотрудникам; резкое сокращение количества временных выставок повлекло за собой уменьшение повторных посещений музея местными жителями; постоянная экспозиция морально устарела; не хватает денег на охрану музея.

Возможности. Существует возможность отправить в западноевропейские страны в рамках готовящейся выставки иконы из собрания музея; местный завод по производству стекла готов в качестве спонсорской помощи предоставить витрины для постоянной экспозиции; создаются небольшие выставки, посвященные отдельным лицам и коллективам, известным местному сообществу; музей разрабатывает специальные программы для учащихся в рамках школьной программы; во внутреннем дворике музей и другие организации устраивают театрализованные представления и концерты.

[4] *Артс Г.* Сильные и слабые стороны музеев // Музеи, маркетинг, менеджмент. С. 76 — 78.

Опасности. Экономическая ситуация в стране ставит серьезные препятствия для развития музея; постоянная нехватка средств деморализует сотрудников; хранение фондов не вполне соответствует нормативам; Русская православная церковь требует возврата сокровищ, хранящихся в музее с 1920-х гг,; попытки расширить реальную музейную аудиторию оказываются безуспешными, поскольку число учреждений, конкурирующих на рынке досуга, постоянно растет.

Выводы. СВОД анализ должен помочь музею определить приоритетные направления деятельности. Например, музей может решить, что его главным приоритетом является организация зарубежной выставки, которая принесет доход и будет способствовать упрочению репутации музея. Полученные средства могут быть использованы для внесения необходимых изменений в экспозицию, что сделает музей более привлекательным для местного сообщества.

Для того чтобы готовить разнообразные программы, претворять в жизнь задуманные проекты и просто решать свои насущные проблемы, связанные с хранением коллекций, научно-исследовательской и культурно-образовательной деятельностью, музею необходимо расширять источники финансирования, не полагаясь только на бюджетные ассигнования или доход от входных билетов. Для российских музеев, еще только начинающих жить по законам рыночной экономики, проблема самофинансирования достаточно нова, в то время как зарубежные музеи уже накопили в этой области немалый опыт, в значительной мере применимый и к российской действительности.

В последние десятилетия XX столетия в зарубежных странах стала складываться многоканальная система формирования бюджета музеев, которая включает государственные, общественные, частные, корпоративные, некоммерческие источники финансирования. Соотношение государственной и негосударственной составляющей в этом бюджете в разных странах неодинаково и обусловлено традициями спонсорства и меценатства, приоритетами государственной культурной политики, налоговым законодательством и другими факторами. Например, в 1988 г. 5% общего объема финансирования американских музеев поступало из фе-

дерального бюджета, 5% — от фондов, 5% — от корпораций и 85% составляли вклады частных лиц[5].

В 1970-е гг. в зарубежной музейной сфере появилось, а десятилетие спустя уже прочно укоренилось понятие ***фандрейзинг*** (англ. fund — денежные средства, raise — добывать), обозначающее комплекс работ по привлечению финансовых средств для реализации некоммерческих проектов. Современные технологии превратили музейный фандрейзинг в профессиональный бизнес, которому посвящено немало учебных пособий.

Важную роль в становлении системы фандрейзинга призвано играть государство, поскольку именно оно создает правовой и налоговый режим, стимулирующий перераспределение ресурсов в некоммерческий **сектор,** а также формирует систему внебюджетных источников финансирования культурных проектов. В российском законодательстве уже закреплены такие основополагающие принципы налогообложения, которые создают экономические стимулы для участия коммерческого сектора в формировании бюджета культурных проектов, хотя налоговый режим и правовая база еще нуждаются в дальнейшем совершенствовании. Российское государство постепенно начинает включаться и в процесс внебюджетной поддержки музеев: развиваются специальные правительственные, региональные и муниципальные программы, конкурсы на гранты Президента и Министерства культуры.

В современном мире существует система организаций, которые разрабатывают специальные благотворительные программы в области культуры. Обычно они финансируются различными структурами, называются фондами и оказывают помощь в виде грантов — безвозмездной финансовой, и материальной поддержки. В настоящее время музеи почти всех российских регионов уже накопили немалый опыт сотрудничества с различными фондами, и объемы поддержки музейных проектов благотворительными организациями постоянно растут.

[5] *Павлова Н.Н.* Источники финансирования современных музеев и немного о фандрэйзинге // Музей и новые технологии. М., 1999. С. 83.

В отличие от благотворительности спонсорство — это коммерческая «сделка» между бизнесом и учреждением культуры. Существует немало мотивов, побуждающих коммерческие структуры вкладывать средства в культурные проекты. Спонсорство прежде всего является частью рекламной компании, проводимой любой коммерческой структурой, и наряду с серией других корпоративных мероприятий становится важнейшим инструментом в создании положительного имиджа и репутации компании.

Умение музея выявить интересы потенциального спонсора и использовать их в своих целях составляет ключевой момент в любой кампании по фандрейзингу. Как показывает практика, настоящего спонсора почти никогда не удается найти в результате случайных встреч, поэтому зарубежные музеи стали выделять время и ресурсы на разработку программ по привлечению спонсоров и создавать специальные отделы развития, в которых профессионалы занимаются привлечением источников дополнительного финансирования и так называемых «неденежных взносов».

Фандрейзинг в музее начинается с создания информационной базы данных о потенциальных спонсорах — отдельных людях и компаниях. В нее включаются сведения о предмете их деятельности, сфере интересов, традициях спонсорства, его потенциале, данные об администрации, ее ценностных ориентирах. При этом информация с периодичностью в несколько месяцев перепроверяется, ведь бессмысленно искать подходы к бизнесмену или компании, чьи доходы стали катастрофически снижаться. Напротив, в случае роста доходов они могут выступить в качестве спонсоров какого-либо музейного проекта, особенно если получат при этом налоговые льготы.

В процессе создания информационной базы данных о потенциальных спонсорах особое внимание следует уделять бизнесу, имеющему точки соприкосновения с музейной действительностью. «Если вы хотите сделать выставку мебели XVIII века, — подчеркивалось в руководстве по музейному фандрэйзингу, — обращайтесь в мебельную компанию»[6]. И еще один при-

[6] Цит. по: *Павлова Н.И.* Указ. соч, С. 100.

мер. Музею Виктории и Альберта в Лондоне не составило большого труда получить &\я проведения двух крупных выставок спонсорскую помощь одного из английских издательств, поскольку его директор очень интересовался искусством викторианской эпохи, которому и посвящались обе выставки[7].

Спонсорская поддержка может заключаться не только в финансовых вливаниях. Она может осуществляться, например, в виде предоставления оборудования, транспорта для перевозки детей из школы в музей, а также профессиональных услуг в тех областях, в которых музеи не имеют достаточно квалифицированных штатных работников — для выполнения инженерных и архитектурных работ, решения юридических вопросов.

После подготовки информационного обеспечения фандрейзинговой программы наступает этап ее осуществления, то есть обращения к спонсору. Исходной посылкой этого обращения должно быть ясное понимание того, что спонсорство — это не шефство или патронаж, не филантропия или милостыня, а двусторонний процесс, взаимовыгодная сделка, от которой пользу должна получить каждая из сторон. Согласно рекомендациям специалистов, хорошо продуманное деловое предложение составляется в письменной форме и обычно включает в себя следующее:

- краткая аннотация предложения, дающая общее представление о проекте;
- информация о музее, его миссии, достижениях и поставленных задачах (они должны быть созвучны политике спонсора);
- описание проекта и обоснование целей, которые предполагается достигнуть в ходе его реализации;
- детальное описание заранее просчитанного резонанса, который получит проект;
- бюджетные расчеты, показывающие, как и на что будут использоваться денежные ресурсы и помощь в виде товаров или услуг;
- описание конкретной выгоды для спонсора: что получит потенциальный партнер музея в обмен на оказанную поддержку; • : t ><tr-^до л j\ и а.„о • •

гпя 0U4

[7] *Сагит М.* Приобрести друзей и завоевать влияние // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 84.. . . . . .

• заключение, в котором еще раз оговариваются преимущества и польза данного проекта .

Опытные специалисты по фандрейзингу настоятельно рекомендуют музеям не рассылать деперсонифицированные электронные заявки, а устанавливать личные контакты и связи с потенциальными спонсорами. В идеале между музеем и спонсором должны установиться истинно партнерские взаимоотношения, в результате которых каждая из сторон получит пользу.

Для спонсоров поддержка музейных проектов имеет немало привлекательных сторон. Это могут быть дополнительные возможности для рекламы своей деятельности, товаров и услуг, что порой оказывается гораздо выгоднее и эффективнее, чем покупка эфирного времени или рекламных площадей в печатных изданиях. Участие в социально значимых проектах и программах не только демонстрирует прочное экономическое положение спонсоров, но и создает им привлекательный имидж. Одно из предприятий розничной торговли одеждой в Великобритании так объяснило свое стремление поддерживать искусство: «Сообщество, в жизни которого искусство занимает важное место, сможет по достоинству оценить изящные предметы и захотеть обладать ими. Наша компания стремится всегда и во всем ассоциироваться с качеством там, где она соприкасается с жизнью людей»[9].

Мощным источником финансирования зарубежных музеев является частный сектор. Все более широкое распространение получает система «членства», основанная на поддержке музейной деятельности и участии в ней физических и юридических лиц. Традиционными формами такой системы являются «Общества друзей музея», «Клубы друзей», попечительские советы; их деятельность направлена на установление доверительных отношений музея с аудиторией. Членство в этих обществах и клубах может быть как индивидуальным, так и корпоративным. Индивидуаль-

[8] См.: *Раньярд С.* Маркетинг как взаимодействие с аудиторией // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 132—133.

[9] Цит. по: *Раньярд С.* Указ. соч. С. 134.

ное членство предполагает ежегодные членские взносы, дающие право на бесплатное посещение музея, участие в специальных музейных мероприятиях, получение музейного журнала, бюллетеня или информационного листка, предоставление более низких цен в музейном магазине или ресторане. Корпоративные члены, платя ежегодный взнос, получают различные привилегии, в частности право пользоваться скидкой при аренде музейных помещений для организации различных мероприятий, например, презентации своей продукции, в те дни и часы, когда музей закрыт для посетителей.

Важнейший фактор, обеспечивающий эффективность деятельности музея — это его людские ресурсы. Стиль управления музеем и его внутренняя организация должны обеспечивать наибольшую результативность работы, а для этого музей должен стать единой командой, в которой каждый работник имеет не только четкий круг задач и обязанностей, но и возможность продвигать идеи, могущие стать ценным вкладом в развитие музея. Для России более традиционна ситуация, когда музейная политика «спускается сверху», и рядовой работник не имеет возможности влиять на нее каким бы то ни было образом.

Между тем многие зарубежные музеи уже осознали, что объединение в единую команду делает работу гораздо эффективнее. Согласно рекомендациям ведущих музейных менеджеров[10], для успешной командной работы необходимо, чтобы все члены команды:

- принимали и разделяли цели проекта;
- признавали и уважали умения и навыки друг друга;
- осознавали, что для создания экспозиции важны не только научные знания и умение вести исследовательскую работу, но и навыки осуществления коммуникации;
- согласились с графиком выполнения проекта и с системой мониторинга результатов.

[10] См.; *Артс Г.* Музей как единая команда // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 99-100.

Руководителям проекта следует предпринять все от них зависящее, чтобы члены команды:

- знали, что от них требуется;
- хотели это делать;
- получили необходимые возможности и ресурсы;
- были бы проинформированы об успехах и неудачах.

Однако на практике организовать работу музея как единой команды оказывается достаточно сложно: в музее часто отсутствуют навыки перспективного видения, далеко не всегда удается на протяжении продолжительного времени совмещать разнонаправленные группы интересов. Гораздо эффективнее командная работа протекает в рамках конкретного проекта, например, реорганизации музея или крупной выставки.

Одним из важнейших направлений деловой активности современных коммерческих и государственных структур, а затем и учреждений культуры стало освоение технологий отношений с общественностью. Во второй половине 1980-х гг. в Россию пришло понятие Public Relations (англ. public — общественный -Ь relations — отношения, связи), которое до сих пор не получило однозначного истолкования в русском языке. Одни специалисты предлагают переводить его как «связи с общественностью», другие же стремятся избегать такого перевода и используют транслитерацию Паблик Рилейшнз и его англоязычную аббревиатуру PR. Одним из наиболее обобщенных и универсальных считается определение PR как управленческой деятельности, направленной на установление взаимовыгодных гармоничных отношений между организацией и общественностью, от которой зависит успех функционирования этой организации[11].

PR-деятельность делится на внутреннюю и внешнюю. Основная задача внутренней деятельности — создание положительного климата и творческой атмосферы в самом учреждении культуры. Внешний

[11] См.: *Абанкина Т.В.* PR некоммерческой организации: теоретические основы современных PR-технологий и моделей коммуникации // Музей будущего: Информационный менеджмент. М, 2001. С. 168-191.

PR включает текущие мероприятия и PR-кампании,; Цель текущих мероприятий — поддерживать на должном уровне уже сформированное отношение общественности к музею и планомерно его развивать. PR-кампании направлены на достижение вполне конкретных результатов, способных сформировать или изменить отношение целевых групп к музею, его программам и проектам. Они состоят из комплекса взаимосвязанных акций и мероприятий, распределенных во времени так, чтобы одно дополняло другое. Разработкой PR-кампаний занимаются специальные агентства или приглашенные консультанты.

PR может осуществляться разными путями, но прежде всего через средства массовой информации. Работая со СМИ, музеи рассылают теле- и радиокомпаниям и ведущим журналистам:

- пресс-релизы — сообщения, содержащие важную
- новость или полезную информацию для широкой аудитории, например, о предстоящем вернисаже;
- пресс-справки — информация о текущих мероприятиях, не являющихся сенсацией (например, о ходе реставрации);
- пресс-пакеты — подборка материалов с приложе-
- ниями и фотографиями.

Проводятся брифинги, пресс-конференции, «круглые столы», публичные дискуссии, презентации; организуются просмотры выставок. В целях формирования общественного мнения представители музея выступают в различных клубах и обществах, устраивают приемы для местного сообщества и политических лидеров, проводят специальные экскурсии для VIP-персон.

• Музейный маркетинг

Маркетинг (англ. marketing — акт покупки и продажи на рынке от market — рынок) — система мер, направленных на максимально выгодный (прибыльный) сбыт продукции, а также инфраструктура по рекламе товара, изучению и формированию спроса. Несмотря , на то, что Устав ИКОМ определяет музей как некоммерческое учреждение, маркетинговые технологии все активнее входят в музейную сферу. Ведь «неком-

мерческий» характер деятельности музеев не означает запрет на получение прибыли, а лишь накладывает определенные ограничения на ее использование: заработанные средства музей должен направлять на свое развитие, а статус некоммерческой организации обеспечивает ему в ряде случаев налоговые льготы.

Доступ к музейному собранию, условия для самообразования и общения, творчества и проведения досуга, предоставление информации, помощь в образовательной и просветительной деятельности, реклама и формирование имиджа — вот далеко не полный перечень тех услуг, которые предлагает музей. Значительная их часть может быть востребована и оплачена не только музейными посетителями, но и другими потребителями — научными организациями, учебными заведениями, коммерческими компаниями, органами местного самоуправления, благотворительными фондами, средствами массовой информации и др.

Музейный маркетинг и является тем действенным инструментом, который позволяет не только определять, прогнозировать и удовлетворять нужды потребителей музейных услуг, но в ряде случаев эффективно влиять на формирование этих нужд и даже непосредственно их формировать. Грамотный маркетинг может также помочь выявить, удовлетворить и воздействовать на потребности финансирующих музей организаций и потенциальных спонсоров.

В настоящее время многие даже успешно работающие музеи имеют в своем составе отдел маркетинга, задачи которого заключаются в содействии увеличению посещаемости музея, расширению музейной аудитории и распространению информации о музее среди тех, кто не входит в число его посетителей. Специалисты по маркетингу предоставляют необходимые данные для составления перспективного плана работы музея, проводят краткосрочные маркетинговые кампании в ходе отдельных музейных мероприятий, участвуют в привлечении внебюджетного финансирования и в работе со спонсорами. На любом из направлений своей деятельности они выстраивают свою работу по одному и тому же принципу: проводят исследование и планирование, реализовывают план, анализируют результаты и вносят необходимые коррективы.

В отличие от маркетинга в коммерческих учреждениях, музейный маркетинг привлекает ресурсы в двух формах:

- прямой — за счет продажи потребителям своих товаров и услуг;
- опосредованной — за счет привлечения внешних ресурсов: бюджетных средств, грантов, спонсорской поддержки, частных пожертвований. Эти средства используются для реализации социально значимых культурных проектов и программ.

Обе формы некоммерческого маркетинга тесно взаимосвязаны: чем выше социальная значимость музея и общественная привлекательность его программ и проектов, тем больше у него возможностей получать средства из «внешних» источников. В отличие от коммерческого сектора, где потребитель и плательщик выступают в одном лице, в некоммерческом маркетинге потребители и финансовые ресурсы разъединены, но взаимосвязаны: доступ к деньгам открывают общественный интерес и признание. Поэтому маркетинг музея всегда включает два стратегических направления:

- презентацию и продвижение музея и его деятельности;
- презентацию и продвижение конкретных товаров или услуг[12].

Что может предложить музей своим потребителям в качестве «товара»? Это прежде всего экспозиции и выставки, различные формы культурно-образовательной деятельности. Книги, каталоги, буклеты и другая полиграфическая продукция, связанная непосредственно с тематикой музея или близкая к ней, а также видеофильмы, слайды и другие издания, использующие современные информационные технологии, также могут стать одной из статей доходной части музея. Но для того, чтобы издаваемые тиражи оказались коммерчески целесообразными, необходима финансовая поддержка спонсоров.

Одним из источников пополнения доходов музея может быть продажа права на производство репродукций, особенно если музейное собрание пользуется из-

r-in
UIU

[12] *Абанкина Т.* Социальный маркетинг в «цивилизации досга» // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 38 — 39.

вестностью. Некоторые музеи имеют прибыль от сдачи своих помещений в аренду для проведения приемов и мероприятий. Например, Музей политической истории в Санкт-Петербурге успешно организует в своих стенах празднование детских дней рождений.

Магазин, предлагающий подарочные и сувенирные изделия, отражающие профиль музея, может не только приносить доход, но и привлекать посетителей. Ручки, блокноты, календари, закладки, косметички, сумки и другие товары с символикой или названием музея служат неплохой рекламой. Важным элементом сервисной инфраструктуры музея являются кафе, кафетерии, бары, рестораны. Их организация приносит деньги лишь незначительному числу музеев, но они необходимы, чтобы сделать посещение музея более приятным. Кроме того, существует немало примеров того, как открытие при музее кафе или бара привлекало дополнительное число посетителей.

Вместе с тем было бы неверным полагать, что музей может работать по принципу самоокупаемости. Исследования показывают, что даже в таких благополучных странах, как США и Великобритания, дополнительные доходы от коммерческой деятельности составляют лишь 5% — 10% в музейном бюджете. В Музее аэронавтики и космических исследований в Вашингтоне, самом посещаемом музее мира, порог которого ежегодно переступает 20 — 25 млн человек, доходы от розничной торговли покрывают лишь 7% оперативных издержек. Метрополитен-музей в Нью-Йорке располагает сетью популярных магазинов и осуществляет самые внушительные в мире продажи через Интернет. Но и его доходы от торговли покрывают только 4% общих расходов.

Для большинства музеев входная плата и членские взносы «друзей музеев» составляют самую существенную часть зарабатываемого дохода и могут достигать 20% стоимости содержания музея. Исследования последних лет показывают, что ключ к доходам — внушительные показатели по количеству посещений музея[13].

[13] *Раньярд С.* Коммерческая деятельность музеев // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 174—175.

Поэтому краеугольным камнем любого маркетинга является анализ реальной и потенциальной аудитории музея, умение стать на позицию посетителя и его глазами взглянуть на музей. «Нельзя угодить всем сразу», — таким принципом должен руководствоваться музей, определяя свою миссию и создавая свой продукт. Обычно существует несколько категорий посетителей (так называемых целевых аудиторий, или, в маркетинговых терминах, — сегментов музейного рынка), на которые музей ориентируется в своей деятельности и в работе с которыми использует разные приемы и методы. Это могут быть местные школьники, семьи, туристы, представители различных конфессиональных, национальных, профессиональных культур. Правильно определить целевые аудитории (сегменты рынка) помогает ПЭСТ анализ, в процессе которого потенциальная аудитория исследуется с учетом политических, экономических, социальных и технологических условий, в которых существует и функционирует музей. Определяя число посещений со стороны потенциальной аудитории, то есть выявляя размеры рынка, музей должен убедиться в том, что рынок этот значителен и на его завоевание стоит направлять усилия.

В изучении музейной аудитории традиционно выделяют два основных подхода, известные как «кабинетное» и «полевое» исследование[14]. Кабинетное исследование состоит в анализе различных видов статистики, например, местных или общенациональных отчетов о структуре населения и ее изменениях, современных тенденциях в области развития туризма. Полевое исследование предполагает сбор новых эмпирических данных посредством наблюдения за поведением людей или в ходе беседы с ними.

Если музей свою приоритетную задачу видит в увеличении посещаемости, то, с точки зрения маркетинга, наименее затратным способом ее решения будет концентрация усилий на тех людях, которые уже являются музейными посетителями. Но если музей предполагает расширить или сменить аудиторию, ему необходимо провести кабинетное исследование, которое поможет выявить

Г4п 31с

[14] См.: *Майлз Р.* Наш посетитель: кто он и каковы его потребности // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 144— 154.

местные, региональные или национальные тенденции, позволяющие наметить пути решения этой проблемы.

В 1996 г. Музей Поля Гетти (Лос-Анджелес, США), проведя анализ музейной аудитории и городской статистики, установил следующее. Наибольший процент среди посетителей составляли люди с высоким уровнем образования и дохода. Большинство посетителей отличала высокая мотивация посещения музея и ясное осознание той пользы, какую он приносит им самим и их семьям. Однако сложившаяся ситуация в действительности не отражала существующее экономическое и социальное многообразие города. Так, родным языком более чем половины детей, обучающихся в школах города, являлся испанский язык (на нем говорили в семье), однако такие дети составляли лишь незначительный процент посетителей музея. Многие представители этнических меньшинств в первый раз пришли в музей весьма неохотно, однако визит им понравился, несмотря на то, что они не воспользовались всем спектром предоставляемых музеем услуг. Этническое многообразие города неуклонно росло, причем эта динамика была характерна и для детей школьного возраста.

Основываясь на этих данных, музей на последующие два года определил в качестве главной цели установление взаимодействия с учителями и общественными лидерами, проживающими в испано-говорящих районах города. Маркетинговый план, составленный на основе детальной информации, полученной в ходе анкетирования, содержал также рекомендации по поводу наиболее оптимальных слов и формулировок, которые необходимо использовать для привлечения посетителей с низкой мотивацией. Поскольку коллекции музея включают в основном европейское искусство XV —XIX вв., то для привлечения людей латиноамериканского происхождения требовалось учесть их весьма ограниченное представление о европейской культурной традиции, избежать в описании акцента на высокую эстетическую ценность искусства и представить музей как приятное место, где можно всей семьей интересно провести выходной день, заодно узнав что-то новое[15].

15 *Роньярд* С. Маркетинг как взаимодействие с аудиторией // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 118—119.

Согласно базовой схеме классификации спроса, потребители обычно делятся на четыре основные группы:

- тех, кто не знает о предлагаемых товарах и услугах, поэтому их не потребляет;
- тех, кто знает, но не потребляет;
- тех, кто знает и потребляет;
- тех, кто знает, но потребляет конкурентные товары и услуги.

По наблюдениям экспертов, в России очень велика доля тех, кто не знает о предлагаемом музейном продукте и по этой причине не становится его потребителем. Поэтому в музейном маркетинге особая роль должна отводиться так называемым «завоевательным» маркетинговым стратегиям, которые направлены на информирование потенциальной аудитории и рекламу музейного предложения.

По отношению к «тем, кто знает, но не потребляет» целесообразно применение «стимулирующей» маркетинговой стратегии, ориентированной на то, чтобы развеять устойчивое представление о музейном предложении как «скучном» и «устаревшем». Расширить спрос за счет «тех, кто потребляет конкурентные товары и услуги», позволяют «корпоративные» маркетинговые стратегии, которые направлены на формирование совместных проектов, программ и продукта с теми организациями, которые предлагают конкурирующие товары и услуги в сфере досуга. Как показывает практика, конкуренция в этой сфере часто носит искусственный характер, и в действительности существуют большие возможности для объединения усилий и сотрудничества[16].

Таким образом, в настоящее время, по мнению одного из ведущих"специа\истов в области экономики и культурного маркетинга Т.В. Абанкиной, эффективная маркетинговая стратегия состоит в формировании корпоративного предложения: межмузейное сотрудничество, совместные программы с другими организациями и учреждениями культуры, партнерские проекты. При этом основу предлагаемого продукта состав-

[16] *Абанкина Т.* Социальный маркетинг в «цивилизации досуга». С. 41-43.

ЧЦЛ
014

ляют взаимодополняющие товары и услуги, которые провоцируют их комплексное потребление в определенных пропорциях. Такой продукт может создаваться совместными усилиями музея и туристических организаций, музея и образовательных учреждений, музея и индустрии развлечений и т. д.

В современной России перед музеями стоят две ключевые задачи в области коммуникативной политики. С одной стороны, им нужно разрушить ложные стереотипы, сложившиеся в сознании людей в отношении музейного предложения. С другой стороны — изменить ту неадекватную оценку аудитории музейными работниками, которая основана только на их собственных представлениях.

Проведенные в ряде европейских стран исследования показали, что для сотрудников музеев в целом характерна неадекватная оценка музейной аудитории[17]. Например, музейные сотрудники считают, что:

- аудитория однородна;
- аудитория думает о себе, как о любителях искусства;
- аудитория динамична и активна в выборе искусств;
- аудитория образованна и сведуща в искусстве;
- аудитория уверена в своих знаниях, хорошо ориентируется в музее и искусстве;
- аудитория разделяет ценности музея.

Но в действительности подобные представления оказались неверными, поскольку в большинстве случаев люди приходят в музеи, чтобы:

- привести детей или друзей;
- провести время с другом или подругой;
- отдохнуть в тиши музея;
- «подняться над обыденностью», и потому что им нравится атмосфера в музее;
- увидеть интересующую их коллекцию или выставку;
- познакомиться с музеем, потому что они — туристы.

[17] См.: Towards a Sociology of Cultural Communications. UK, 1997. *Абапкина Т.* Социальный маркетинг в «цивилизации досуга». С. 44-45.

Люди не приходят в музеи и галереи, потому что:

- не знают, что происходит в музеях;
- не разбираются в искусстве и стесняются этого;
- деловые люди считают, что они очень заняты, а в музее ничего нельзя посмотреть быстро;
- посетители с детьми считают, что в музеях не любят детей, поскольку им все время делают замечания по поводу поведения;
- инвалиды не хотят, чтобы на них обращали излишнее внимание;
- молодые люди чувствуют себя необразованными и стесняются этого.

Для того чтобы люди чувствовали себя в музее спокойно и уверенно, они должны получить предварительную дифференцированную информацию, развеивающую их предубеждения. Например, для деловых людей могут быть созданы специальные путеводители «Если у Вас всего 30 минут...»; для взрослых разрабатываются программы завуалированного обучения через открытые занятия с детьми, потому что взрослые, особенно пожилые люди, стесняются учиться.

Музей может влиять на аудиторию как непосредственно в своих стенах, так и через рекламу и паблисити (скрытую рекламу-информацию). Наряду с традиционными выносными щитами с информацией о работе музея в качестве носителя рекламы используются различная сувенирная продукция, упаковочные средства с символикой и названием музея. Реклама музея и проводимых им мероприятий может распространяться в виде плакатов, размещаемых в общественном транспорте, в виде вкладышей и листовок, прилагаемых к почтовым отправлениям или газетам, в виде объявлений в газетах и журналах, на радио и телевидении. Реклама действует не только в качестве непосредственного стимула посещения музея, но и как средство формирования и оформления впечатлений. Ее долговременный эффект, закрепляющий положительный имидж музея, не менее важен, чем сиюминутное действие. Поэтому на рекламе нельзя экономить, а разрабатывать ее нужно профессионально, в русле единого для музея фирменного стиля.

Паблисити (англ. publicity — публичность, гласность] — это: 1) неличностное стимулирование спроса

на товар, услугу или деятельность посредством публикаций или; получение благоприятных презентаций на радио, телевидении, которые не оплачиваются определенным спонсором; 2) публичность, гласность, известность, популярность. Паблисити формируют отзывы партнеров и клиентов, деятельность самой организации, а также средства PR — пресс-релизы, статьи, репортажи, пресс-конференции. Эти средства имеют ряд преимуществ перед рекламой: они пользуются большим доверием, поскольку воспринимаются как объективные новости, а их подготовка и размещение обходится дешевле. В ряде ситуаций следует использовать именно паблисити, а не прямую рекламу. Например, благотворительную акцию уместнее осветить в колонке новостей, а профессиональное объяснение новой услуги или мероприятия станет понятнее, если будет изложено в статье или интервью.

Огромные возможности для информирования аудитории дает Интернет. В наши дни очень многие музеи имеют во Всемирной паутине свою индивидуальную страницу — сайт (от англ. site — место, участок), с помощью которой они знакомят своих компьютерных пользователей с перспективными и текущими направлениями деятельности, анонсируют предстоящие мероприятия, рекламируют услуги. Интернет позволяет организовывать интерактивное общение любых профессиональных групп и аудиторий, открывает безграничные возможности для представления музейного продукта, прежде всего за счет различных видов современных «электронных» публикаций и интерактивных продаж в виртуальных магазинах, ярмарках и выставках.

Менеджмент и маркетинг — это не только наука, которую следует постигать, но и искусство, требующее определенного рода таланта. Единого рецепта успешной деятельности для музеев различного типа и профиля быть не может. Каждый из них должен разработать свой собственный механизм выживания и процветания в условиях рыночной экономики.

ПРИЛОЖЕНИЯ

:<f\r-

Приложение 1

Наименование музея

gqr-я. , ;т <г .> г1 «УТВЕРЖДАЮ»

Директор музея

< > , , ?ПП г.

" !'"* (печать музея)

*~щ ТІ ' АКТ М "••^•••"' ' ' ' ^"'::'

"' • приема предметов на постоянное (временное) хранение

> 200 г.

Настоящий якт гпгтянлен пррпстянителем музея

(ф. и. о., должность)

с одной стороны, и липой (представителем у'фежленняЪ,

с npvrofl.

(ф. К. О., ДОЛЖНОСТЬ)

а том, что первый принял, а второй сдал в постоянное (временное)

.п| ,. хранение_____

{полное наименование музея)

следующие предметы:

Ъ	Наямеиованне я кратко* описание, Материал, техника, размер	Учетные обозначения	Сохранность	Примечание
	. 'У • . -"..Ч*'		^.„ . ,	

Всего по акту принято: щ_____ .предметов.

(цифрами и прописью)

Основание: (№ протоколов фондово-эакупочноА комиссии).

Акт составлен в ..... экз. и вручен подписавшим его лицам

Принял: Сдал:

Присутствовали: ' , ,

Приложение 2

КОЛЛЕКЦИОННАЯ ОПИСЬ

. = Акт М?_____

- - - - - 7 _ . .„: № по книге поступлений

г >^rtv- л* .. • •... - дата записи.

Дата составления описи

На обложке: подробное наименование коллекции

Количество предметов в коллекции.

Стоимость коллекции ,

Время и место нахождения сбора или приобретения коллекция с указанием лиц, собравших н определивших ее , ..

В какое собрание поступила коллекция

Опись

Наименование и описание предмет*	Материал я теяннщ	Размер,	Сохранность	Приме-чяние

	'U 'iK нилкчси 'aheiradou уоннэьл1а 0 RiHV '(wolnBVilcd(•M 43HUFC) eisnl/ddu вшютжохвн O133W 3HfiBh3«Hdu		• -•] и . • • г.-:>'ч "Л:^
		=	
	ıГНЦЛ1ЭОО 3H1IRdQ03 BitH iratfio аонпн а	о	
	киоэинох yoirhouXMec АЧЕ '(РЯщЛмои miu) ЧЛЭОКНОАЭ	О)	
	<ИЭО1П1В()Х0Э	во	
3 j? •Е *	цзнкея в eou-wGisjn •jedtr Kirtf зад daHcnd	Г»	
§ • 3	lЛИНХЭ1 к ь-endsiBW	ф	
l l ч 2		ъП	
S i	('da и нонигои "нэии^вн 'BXVV 'скине) BOMedM и энниоцэ11нец		. . . . . _ _ .. —	^ —
	sixe w -мникЛяо!? агчнчи-.ишговоаиоР 'вяпэи-иЛ^эои роэоиэ И	со	_ j_____!_____ .. . . . .•••; -л 1
	юнивс «юг?"		
	и и W(X		

		2	
	tO4»KVM	04	
I	ucv*Jau	s	
X			
M 3 i		o	
1	«IIIлa		
(ДЛЯ	'«41NV9dU ^ nil Mllni.liiiM II)030io Hnr>dg	00	
1			
1	•jidY .rt) 9M 'liawEVd		
1			
«		CO	
! 2		Ю	
	(Y 'x м миг 'ffimrtrou) eouvdn ' MHfflouawHCH		
1			
	viroxm) dotev	«	
	—		
	Know wttj-		

55?
Ж
33

⊢

: . " 4 t

II

Приложение 5

Наименование музея

«УТВЕРЖДАЮ»
Директор музея

200 г.

" ; . • Печать музея

АКТ Л

приема предметов на материально-ответственное **хранение**

_____« >_____200 **г.** —,

Настоящий акт составлен
(отдел, откуда передается предмет,

должность, ф. п. о.)

(отдел, худа передается предмет, должность, ф. и. о„)

в том, что первый сдал, а второй принял на материально-ответственное хранение на основании „ _ _ _ _ _ „_____.,_____.____.____.____.

для
(цель оередачи)
следующие предметы:

Наименование, краткое описание. Материал, техника, размер	**Учетные обозначения**	**Сохранность**	**Примечание**

Всего по акту принято **.предметов.**
(цифрой и оропвсью}

Сдал: **Принял:**

Присутствовали:

я

	s	
•НЧ«к»ИМ(]Ц	2	
••СЛЯ HtJMHX НПНйеШЭЯМИ txBwuedu Офит н 4VM'	-	
— « « — • « «		
«НЭП 'KHI<»VU{13OU ijiaHXnov 'KiiitaifuXuau роэоиэ н хмиьолэд		
4I>0HBVdX03		
aw) ?.'u и ii»s»a	-	
		> • - •
ftJUHX on \VW	rt	
'ЖЯУКПВф 'ИЭНИСЕ Elfftj		
	1 «	

I

S «

I 1

аовнюлаиоюф wiw	-	
иэе/и SJHHH uOHdHiHsaiiH ионнэтчлои ifodcxa ou	o	
	CI	
в и all	**ao**	
чд.эонвв(1хоэ		-- : - -
'jvdtf HW) зэк в daHEid		
шнеки, н ifeadsiBiv		
(•if -х н нэяпТТвн 'tittf 'чэнииои 'аиивонпо 'анцваонэкнен) tHHV»da эмн1Э«ио		
•iroxm 'woiic — «Лох» яияхэхЛэю *ndu* •(о 'н ф) doi*v		
взяивс *i»tT	-	

Приложение 7

КАРТОЧКА НАУЧНОГО ОПИСАНИЯ
(ТИПОВАЯ ИНВЕНТАРНАЯ КАРТОЧКА ДЛЯ МУЗЕЕВ КРОМЕ ЕСТЕСТВЕННОИСТОРИЧЕСКИХ)

Наилвкошаны музея *Отдел*

Инвентарный № раздел по клаесификации	Старый инвентарный № _____	КП № _____	Негатив № _____	Время и документ поступления _____ _____

Автор (ивстер, школа, стран», изготовите ль, издатель, этническая группа)_____. ДлТНрОЙКЕ

_____

_____

Материал, техник»_____

Размер. Вес, лриб» для .драгмЦалло»_____

_____

Опнсаине (содержание) предмета и его оспоимна ндшишмк^формы, *имплчеиин*, устроЛствл, покрои, ипета, сюжета, композиции, дудолестеенного стиля, изображении, украшений, связи с событием Н.ІН лицом, адресата и пр.). обрамление_____.

Тексты, попеты, мдшен, печ«1*. штампы, экакн к Ар.

Марки, клейма. ваКлеЛкя, спрufiНис

Место я время производства (создания, изготовлении, чекана, съемки, неходки, издания и пр.).

Сохранность

Реставрации и консервации:.

использование, бытование

МузеКноа значение..

Местонахождение **Отметя» о выдаче:** Дата составление

Спставнтьль:

Приложение 8

Наименование музея

Главный хранитель музея

.200 г.

АКТ М

внутримузейной передачи

200 г.

Настоящий акт составлен хранителем

(фонда, эьспознцнй) фамилия м- о.

хранителем ._____._____:

(фонда, экспозиций) фамилия и, о.

в том, что первый сдал а второй принял на

материально-ответственное хранение следующие предметы:

М по КП, инв. /А (1 случае отсутст-пя NrM КП	**Наименование и краткое описание**	**Материал. техника**	**Размер, вес — для драгоценных металлов**	**Сохранность**	**Приче-**

Цель выдачи;

Основание выдачи:

Выдал: -'4» г- '

Принял на материально-ответственное хранение: •• г:_п

Присутствовали:

'! v1'

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература ко всему курсу

Краткий словарь музейных терминов // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 126. М., 1984.

Музееведение. Музеи исторического профиля: Учеб., пособие для вузов по спец. «История» / Под ред. К.Г. Левы-j кина, В. Хербста. М., 1988.

Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. / ЦМР (Центр, музей революции СССР). М., 1986.

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

Шляхтина А.М., Фомин С. В. Основы музейного дела. СПб., 2000.

Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice. Ed. by Thompson, J.M. London, 1984.

Литература к введению

Грегорова А. К основным проблемам музееведения // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991.

Каган М.С. Музей в системе культуры / Вопросы искусствознания. 1994. № 4.

Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы музейной коммуникации в музейной деятельности. М., 1988.

Разгон А.М. Место музееведения в системе наук // Музей и современность: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1986.

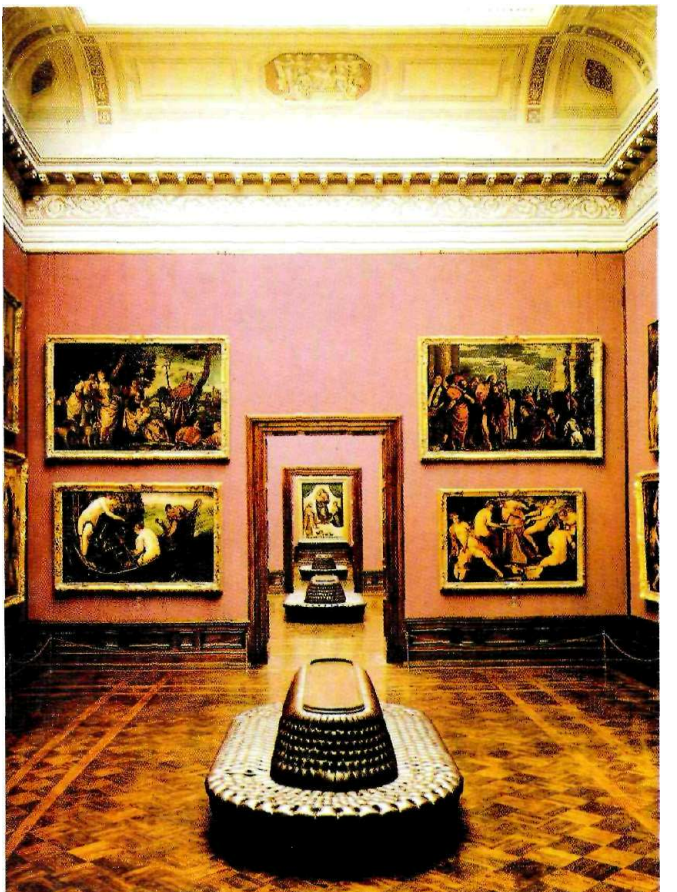
Разгон А.М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984. (Музейное дело и охрана памятников. Обзор, информ. / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Вып. 1.)

Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991.

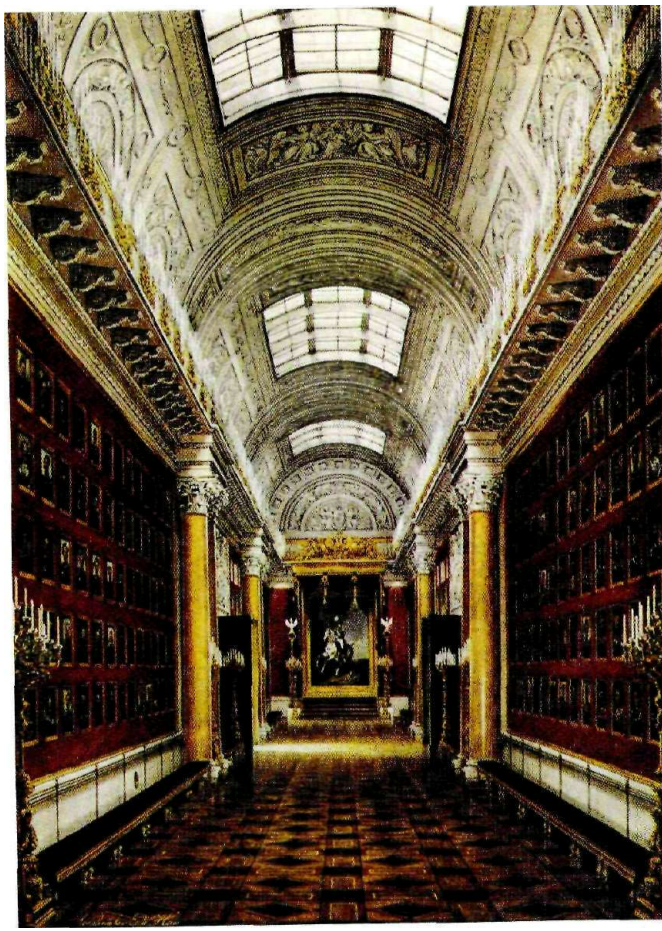
Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum. 1987. № 153.

Шрайнер К. Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991.

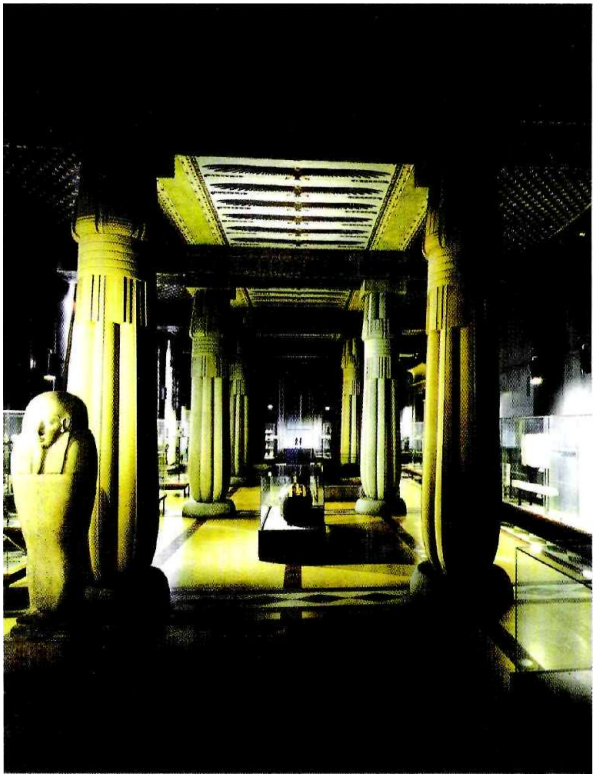
Галерея Питти. Зал Марса



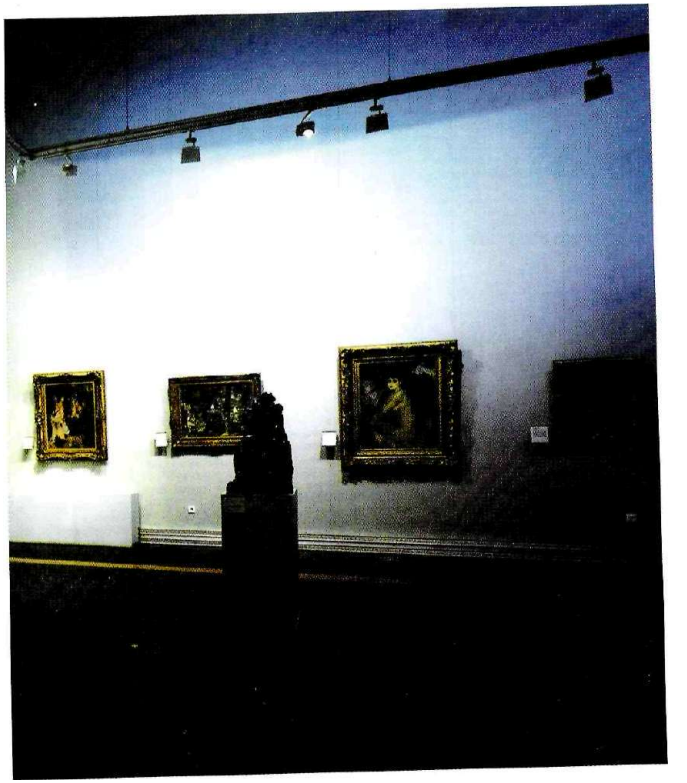
Дрезденская картинная галерея. Зал Веронезе



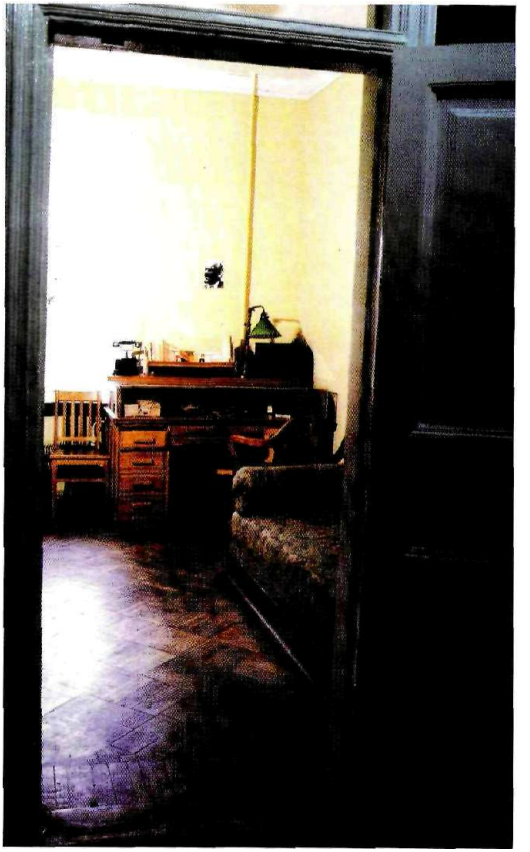
Военная галерея Зимнего дворца. Акварель Э. Гау. Государственный Эрмитаж



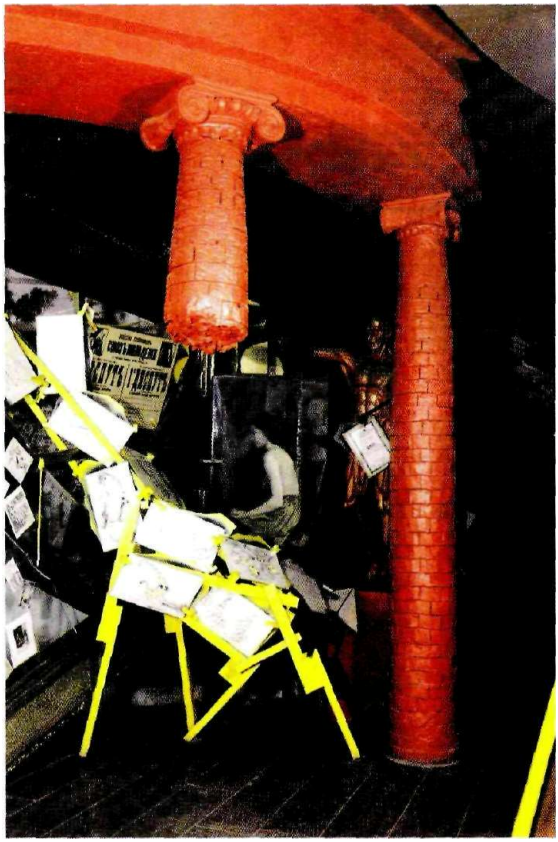
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Зал искусства Древнего Египта



Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Зал французских импрессионистов



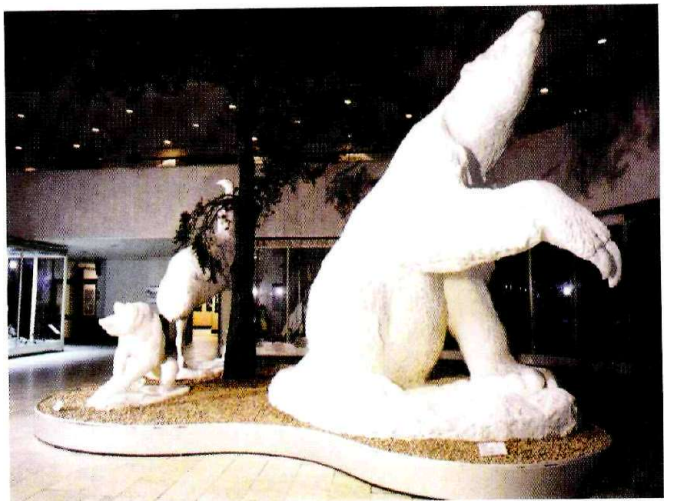
Государственный музей В.В. Маяковского. Мемориальная комната поэта — «комната-лодочка». Воссоздана ансамблевым методом на основе подлинных мемориальных предметов



Государственный музей В.В. Маяковского. Фрагмент экспозиции «Рождение человека». Воссоздана баженовская ротонда Училища живописи, ваяния и зодчества, представлены работы В. Маяковского (серии «жирафьих рисунков», «полуобнаженная натурщица») и рисунки «левых» художников, присутствие которых подчеркивает конфликтность пребывания «выгоняемых» и поэта в стенах академической школы

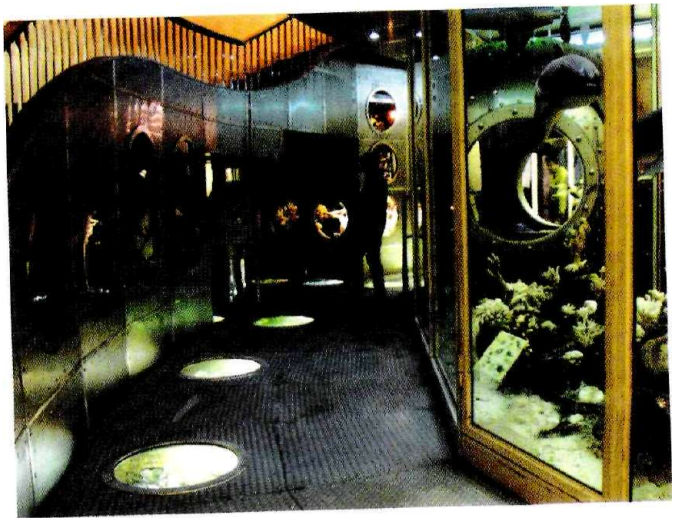
ЕЛ. Розенблюм. Проект экспозиции для Центрального музея революции

ЕЛ. Розенблюм. Проект экспозиции для Центрального музея революции



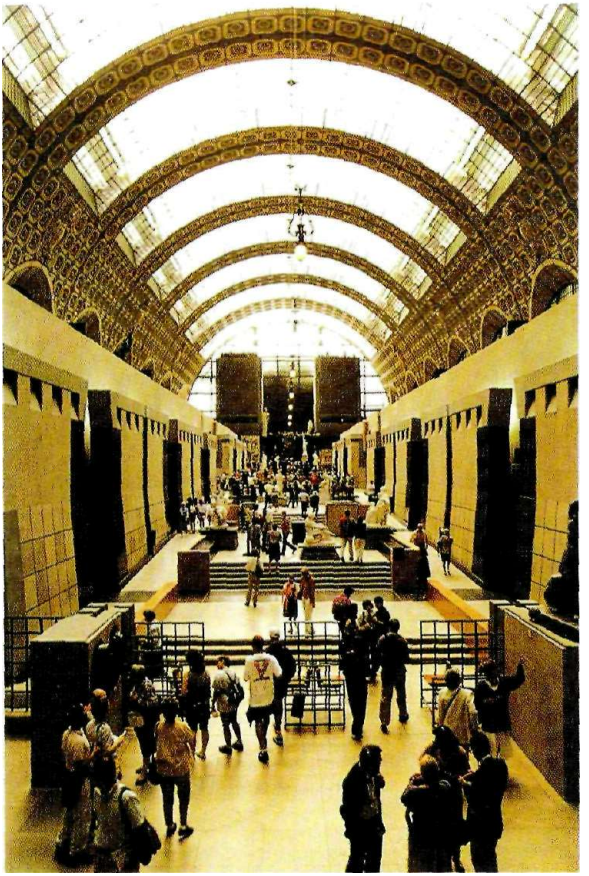
Государственный Дарвиновский музей. Вводный зал с витринами, посвященными многообразию жизни на земле. В центре — скульптурная реконструкция вымерших животных. Палеонтолог и художник К.К. Флеров

1



Государственный Дарвиновский музей. Фрагмент зала, в котором экспонируется глубоководная фауна, напоминает автономный аппарат для океанографических исследований — батискаф, а стекла витрин — иллюминаторы, сквозь которые можно знакомиться с обитателями морских глубин

Музей Д'Орсе в Париже, экспонирующий произведения французского искусства второй половины XIX — первой трети XX в. Музей размещен в здании старого железнодорожного вокзала Д'Орсе, над первым этажом которого возвышается большой неф, прорезанный поперечными балками. Помещение разделено на отдельные залы с помощью перегородок



Музей Д'Орсе в Париже.
Проект Г. Ауленти органично вписал экспозицию
в стиле постмодерна в архитектурную канву модерна
начала XX века

Лувр. Большая галерея, построенная в конце XVI в. по приказу Генриха IV, соединила Лувр с дворцом Тюильри. Сейчас здесь экспонируются коллекции итальянской живописи

Лувр. Монументальная лестница, законченная в 1870 г. На верхней площадке экспонируется знаменитая статуя богини Ники, фрагменты которой были найдены французскими археологами на острове Самофракия в Эгейском море

Лувр. Во Дворе Наполеона в 1989 г. появилась Пирамида — необычное сооружение из стекла и металла, созданное по проекту архитектора Ю. Минбея. По винтовой лестнице из Пирамиды можно попасть в Большой вестибюль в Лувре, а затем в музейную экспозицию

Литература к ЧАСТИ I. ИСТОРИЯ МУЗЕЕВ МИРА

Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века: В 2-х частях. СПб., 2001.

Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003.

Alexander E.P. Museums in Motions: an introduction to the History and Functions of Museums. Nashville, 1979.

Bazin G. The Museum Age. Brussels, 1967.

Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice. Ed, by Thompson, J.M. London, 1984.

Литература к шва

К шве 1. Коллекционирование в античную эпоху

Балаш А.Н. Частное коллекционирование памятников греческого искусства в античном Риме // Музей в современной культуре: Сб. науч. тр. / Санкт-Петербургская Академия культуры. Т. 147. СПб., 1997.

Гучков *ИМ.* Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992.

Чистяков Г.П. Эллинистический мусейон. Александрия, Пергам, Антиохия // Эллинизм: Восток и Запад. М., 1992.

ЧубоваА.П., Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966.

Юренева Т.Ю. Коллекции и коллекционеры античного мира//Вопросы истории. 2002. № 9.

К главе 2. Коллекционирование в знаку Средневековья

Белозерова В.Г. История музеев и реставрационного дела в КНР (до «культурной революции») // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. Т. 6(36). М., 1980.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.

Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей: Художественные собрания СССР. Вып. 9. М., 1988.

Малицкий ГЛ. К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1957.

Ненарокомова И.С. Государственные музеи Московского Кремля. М., 1977.

Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X—XIII вв. М., 1976.

Средневековая Европа глазами современников и историков: Кн. для чтения в 5 ч. / Отв. ред. Ястребицкая А.Л. Ч. 3. Средневековый человек и его мир. М., 1994.

ТарджеДж. Мир паломничества. М., 1998,

К главе 3. Возникновение музеев

Зейдевитц Р., Зейдевитц М. Дрезденская галерея. М., 1965.

Зубов В.П. К трехсотлетию Академии опытов во Флоренции (1657—1667) // Вестник мировой культуры. 1957. № 3.

Канева К., Чекки А., Натали А. Уффици: Путеводитель и каталог картинной галереи / Вступительная статья Берти Л. М, 1996.

Куклинова И.А. Кабинеты во Франции в XVI—XVII веках // Музей в современной культуре: Сб. науч. тр. / Санкт-Петербургская Академия культуры. Т. 147. СПб., 1997.

Махо О.Г. Студиоло Франческо I Медичи — позднеренессансная трансформация идеи правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI в. М., 1997.

Музеи Ватикана. Рим: Альбом / Авт.-сост. 3. Борисова. М., 1974.

Неверов О.Я. Из художественных сокровищ Христины Шведской // Панорама искусств. Вып. 9. М., 1986

Неверов О.Я. Резные камни в собрании Рубенса // Западноевропейское искусство XVII в. Л., 1981.

Семенова Т.Б. Музейный интерьер и музейно-обстановочная мебель в Европе XVI — XVII вв. // Проблемы развития зарубежного искусства. Ч. I. СПб., 1994.

Соколова Т.М. Очерки по истории художественной мебели XV-XIX вв. Л., 1967.

Тарасова М. Студиоло XV — нач. XVI в. и художественные коллекции // Общество и государство в древности и средние века. М., 1984.

Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992.

Юренева Т.Ю. Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI — XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 4.

К главе 4. Западноевропейские музеи в XVIII веке

Британский музей. Лондон: Альбом / Авт.-сост Б.И. Ривкин. М., 1980.

Егорова К.С. Художественные музеи Голландии. М., 1968.

Зейдевитц *Р., Зейдевитц* М Дрезденская галерея. М., 1965.

Калитина Н.Н. Великая французская революция и создание национальных художественных музеев Франции. (1789— 1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 1992. Вып. 2 (№ 9).

Калитина Н.Н. Музеи Парижа. М., 1986.

Калугина Т.П. Общественное сознание и художественный музей // Музеи мира. Музееведение. М., 1991

Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей: Художественные собрания СССР. Вып. 9. М., 1988.

Канева К., Чекки А., Натали А. Уффици: Путеводитель и каталог картинной галереи / Вступительная статья Берти Л. М., 1996.

Лувр. Париж: Альбом / Авт.-сост. Ю. Золотов. М., 1971.

Музеи Ватикана. Рим: Альбом / Авт.-сост. 3. Борисова. М., 1974.

Музей Прадо. Мадрид: Альбом / Авт.-сост. К, Малицкая. М., 1971.

Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. СПб., 1998.

Глава 5. Возникновение российских музеев

Белавская К.П. Дворцовые музеи и хранилища XVIII — первой половины XIX века // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961.

Бурлыкина М.И. Университетские музеи дореволюционной России (XVIII — первая четверть XX в.). Сыктывкар, 1996.

Гинзбург В.В. Анатомическая коллекция Рюйша в собраниях Петровской Кунсткамеры // Музей антропологии и этнографии. Сборник. Т. XIV. М.; Л., 1953.

Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII — нач. XX в.) // Музей и власть. Ч. 1.М., 1991.

Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1986.

Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XVIII — первой половине XIX века // Очерки истории музейного делав России. Вып. III. М., 1961.

Полунина Я., *Фролов* А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997.

Полунина Н.М., Фролов А.И. Основатели. Российские просветители. М., 1990.

Разгон А.М. Исторические музеи в России (с начала XVIII в. до 1861 г.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 5. М., 1963.

Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии наук. М.; Л., 1953.

Чижова Л.В. Из истории художественных музеев России. М., 1991.

К главе 8. Развитие европейских музеев в XIX веке

Британский музей. Лондон: Альбом / Авт.-сост Б. И. Ривкин. М., 1980.

Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. М., 1976.

Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории: 1856-1917. Л., 1981.

Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина — 100 лет. 1899- 1998. М., 1998.

Егорова К.С. Художественные музеи Голландии. М., 1968.

ЗейдевитцР., ЗейдевигпцМ. Дрезденская галерея. М., 1965.

Калугина Т.П. Общественное сознание и художественный музей // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991.

Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII — нач. XX в.) // Музей и власть. Ч. 1.М., 1991.

Квебекская декларация: основные принципы новой музеологии // Museum. 1985, № 148.

Кузнецова И.А. Национальная галерея в Лондоне. М., 1968.

Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1986.

Лувр. Париж: Альбом / Авт.-сост. Ю. Золотов. М., 1971.

Михайловская А.И. Из истории промышленных музеев и выставок капиталистической России // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. VI. М., 1968.

Музей Прадо. Мадрид: Альбом / Авт.-сост. К. Малицкая. М., 1971.

Неверов О.Я. Древности из коллекции семейства Бонапарт // Эрмитаж. Ленинград. Сообщения. Т. 54. Л., 1990.

Иенарокомова И.С. Государственные музеи Московского Кремля. М., 1977,

Овсянникова С.А. Художественные музеи Петербурга и Москвы 2-й половины XIX — начала XX века (Эрмитаж, Третьяковская галерея, Русский музей) // Вопросы истории музейного дела в СССР. Вып. 4 / Труды НИИ музееведения. М., 1962.

Пархоменко Т.А. Музеи дореволюционной России во внешкольном образовании (вторая пол, XIX — нач. XX в.) // Музей и власть. Ч. II. М., 1991.

Пелевин Ю. Художественная экспозиция (принципы и методы построения). М., 1992.

Разгон А.М. Археологические музеи в России (1861 — 1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М, 1961.

Разгон А.М. Этнографические музеи в России (1861 — 1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. HI. М., 1961.

Разгон А.М. Российский исторический музей. История его основания и деятельности (1872— 1917) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. П. М., i960.

Семенова *И.* Румянцевский музей. История // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1.

Станюкович Т.В. Этнографическая наука и музеи. Л., 1978.

Столяров Б.А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. СПб., 1999.

Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001.

Чайковский Е. Музеям под открытым небом — 100 лет // Музееведение. На пути к музею XXI века: Музеи-заповедники. М., 1991.

Чижова А.В. Из истории художественных музеев России. М., 1991.

Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. СПб., 1998.

Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей: Учебное пособие по музейной педагогике. М., 2001.

К шве 7. Особенности возникновения и развития музеев в странах Америки, Австралии, Азии и Африки

Асоян И.И. Художественные музеи Америки // США: экономика, политика, идеология. 1991. № 2.

Музей Метрополитен. Нью-Йорк: Альбом / Авт. — сост. В.А. Суслов. М., 1983.

Ольсер Н. Живое прошлое: Музей турецкого и исламского искусства // Международный журнал «Museum». 2000. № 203.

ПанасК.И. Художественный музей Метрополитен. М., 1982.

Сарма И.К. Индия: археологические музеи на месте раскопок и их значение для культурного образования // Международный журнал «Museum». 1998. № 4 (198).

К главе 8. Музеи мира в XX веке

Григорян Г.Г. Информационные сообщения об опыте работы ведущих научно-технических музеев мира. М., 1993.

Декросс А., *Аандри Ж., Натали Ж.П.* Постоянные экспозиции в Городе науки и техники Ла Виллет: Эксплора // Museum. 1987. № 155.

Детские музеи в России и за рубежом. М., 2001 / Макарова-Таман Н.Г, Медведева Е.Б., Юхневич М.Ю.

Жироди Д. Детская студия при Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Париж // Museum. 1982. № 3.

Жуков Ю.Н. Операция «Эрмитаж». Опыт историкоархивного исследования. М., 1993.

Закс А.Б. Из истории Государственного музея Революции СССР // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. V. 1963.

Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли ГИМ // Проблемы экспозиционной и фондовой работы: Труды ГИМ. Вып. № 65. М, 1987.

Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев // Труды НИИ музееведения. Вып. 22. М., 1970.

Закс А.Б. К истории Государственной Оруженой палаты (1917-1956) // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. VI. М, 1968.

Закс А.Б. Первая Всероссийская музейная конференция // Музейное дело в СССР. Вып. 14. М., 1979.

Закс А.Б. Речь А. В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археографический ежегодник. 1976. М., 1977.

Зейдевитц Р., Зейдевитц М. Дрезденская галерея. М., 1965.

Керьен М. О природе феномена // Museum. 1985. № 148.

Коссонс И. Новые тенденции // Museum. 1983. № 138.

Крус-Рамирес А. «Музей родного края»: извращение идеи//Museum. 1985. № 148.

Кузина ГА. Государственная политика в области музейного дела в 1917— 1941 гг. // Музей и власть. Ч. 1. М. 1991.

Лейкина-Свирская В.Р. Из истории Ленинградского музея революции // Очерки истории музейного дела в России. Вып.3. М„ 1961.

Натали Ж.П., Ландри Ж. Город науки и техники Ла Виллет // Museum. 1986. № 150.

Николас Л.Х. Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма. М., 2001.

Орлова Е.В. Музеи и изобразительное искусство для людей с ограниченными возможностями (инвалидов) в Великобритании и США // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. Вып. 1.

Плаггенборг Ш. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000

Проданные сокровища России. М., 2000.

Равикович Д.Л. Формирование государственной музейной сети (1917 г. — 1-я половина 60-х гг.). М-, 1988.

Ривьер Ж.А. Эволюционное определение экомузея // Museum. 1985. № 148.

Фрадье Ж. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже // Museum. 1982. № 1—2.

Шангина И.И. Этнографические музеи Ленинграда на рубеже 20-х — 30-х гг. XX в. // Музей и власть Ч. II. М, 1991.

Энгстрем Ч. Утверждение концепции экомузея в Швеции // Museum. 1985. № 148.

Юбер Ф. Экомузеи во Франции: противоречия и несоответствия // Museum. 1985. № 148.

Яворская Н. Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства // Декоративное искусство СССР. 1988. №7.

Литература к ЧАСТИ II. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Литература к главам

К главе 1. Музей как социокультурный институт

Газалова К.М. Музей как социальный институт в России XX в. // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство: Тр. ГИМ. Вып. 104. М., 1999.

Гнедовский М.Б. Анализ музейной сети и проблема классификации музеев // Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе: Сб, науч. тр. / ЦМР. М., 1985.

Гнедовский М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: Сб науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989.

Гнедовский М.Б., Дукельский В, Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музей — культура, общество: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1992.

Григорян ГГ., Винокурова Л.В. Особенности коммуникации в научно-технических музеях // Музей — культура, общество: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1992.

Динамика социальных функций музеев различных профилей в современных условиях. Научные рекомендации для аспирантов. Сост. Д. А. Равикович. М., 1986.

Дукельский В.Ю. Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности // Памятниковедеиие. Теория, методология, практика: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1986.

Дукельский В.Ю. Терминологические проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. / ЦМР. Москва, 1986.

Камерон Д.Ф. Музей: храм или форум // Музей — культура, общество: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1992.

Закс А.Б. Динамика социальных функций музеев СССР // Музееведение. Музеи мира. М., 1991.

Кондратьев В.В. Свойства музейного предмета и пути его использования // Музееведение. Проблемы использова-

ния и сохранности музейных ценностей: Сб. науч. тр. № 136 / НИИ культуры. М., 1985.

Кузьмин А.С., Кузьмина Е.Е. О диалектике функций историко-культурного музея (Музей как средство межкультурной трансляции и внутрикультурной рефлексии) // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1991.

Портер Д. Роль музея как средства коммуникации // Museum 1983. №138.

Раяикович Д.А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение. Вопросы теории и методики. М., 1987.

Социальные функции музея: споры о будущем // Музееведение. На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989.

Самецкая Э. Завораживающий модерн // Мир музея. 1995. № 5.

Самецкая Э. Камнерезная пластика Фаберже // Мир музея. 1996. № 3.

Социальные функции музея: споры о будущем (материалы дискуссии в отделе музееведения НИИ культуры) // Музееведение. На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989.

Стронг Р. Музей и коммуникация // Museum. 1983. № 138 (№ 2).

Столяров Б.А., Соколова Н.Д., Алексеева ИЛ. Основы экскурсионного дела. СПб, 2002.

Туманов В.Е. Общественные музеи: Современное состояние и перспективы развития // Музей —- культура, общество: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1992.

К главе 2. Музей как научно-исследовательское учреждение

Владимиров А. Неизвестный портрет **Василия III** // Мир музея. 1997. № 4.

Научно-исследовательская работа музеев РСФСР. Методические рекомендации. М., 1985.

Раушенбах В.М. Наука в нашем музее // Музейное дело в СССР. М., 1974.

Селиванов В.В. Предмет и структура музейной социологии: опыт решения проблемы // Художественный музей и город. Ч. 1.М., 1988.

Тверская ДМ. Музей как научно-исследовательское учреждение // Музей — культура, общество: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1992.

Тверская Д.И. Музей как научно-исследовательское учреждение // Музейное дело в СССР. М., **1974.**

Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей: Учебное пособие по музейной педагогике. М., 2001.

СОС
ИиО

К главе 3. Фонды музея

Дукельский В.В. Терминологические Проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр / ЦМР. М., 1988. С. 27-34.

Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в Государственных музеях СССР. М., 1984.

Кучеренко М.Е., Фомин В.Н. Музейные фонды и фондовая работа // Музейное дело в СССР: Сб. науч. тр. Вып. 17. М., 1987,

Правила работы музеев по учету и организации хранения письменных документов Государственного архивного фонда СССР. М„ 1990.

Федеральный Закон Российской Федерации «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации». Принят Государственной Думой 24 апреля 1996 г.

Финягина Н.П. Состав и структура музейных фондов, содержание фондовой работы // Музейное дело в СССР. М., 1975.

Фомин В.Н. Музейные фонды как система // Музейное дело в СССР. М., 1986.

К главе 4. Научфондовая работа

Актуальные проблемы фондовой работы музеев. Научная обработка музейных предметов: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 99. М., 1981.

Атрибуция музейного памятника: Классификация, терминология, методика. Справочник // Российский этнографический музей / Под ред. И.В. Дубова. СПб., 1999

Иксаново И.В. Проблемы комплектования естественнонаучных музейных фондов // Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. науч.тр. / НИИ культуры. № 114. М., 1982.

Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР, М., 1984.

Карлюченко Н.Ф. Открытое хранение коллекций произведений декоративно-прикладного искусства в Центральном музее революции СССР // Музейное дело в СССР. Вып. 20. М., 1990.

Кнабе Г.С. Вещь как феномен культуры // Музееведение. Музеи мира. М., 1991.

Кроллау Е.К. Температурно-влажностный и световой режим музеев. М., 1971.

Лурье В.Г. Комплектование фондов и создание экспозиции по истории и современному развитию Байкало-Амурской магистрали // Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 114. М., 1982.

Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 114. М., 1982.

Ольшевская Г.К. Проблемы комплектования материалов по современному периоду отечественной истории // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX — XXI веков / Труды гам. Вып. 127. М., 2001.

Орган Р. Соблюдение температур но-влажностного режима: дело трудное, но необходимое // Museum. 1982. № 4.

Персегати В. Коллекции Ватикана: католическая церковь и искусство // Museum. 1986. № 152.

Пищулин Ю.П. О научном комплектовании музейных фондов // Актуальные проблемы фондовой работы: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 83. М., 1979.

Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных научных дисциплин. М., 1984.

Слейтер Д. Открытое хранение: эксперимент в Музее Гленбоу // Международный журнал «Museum». 1996. № 188.

Стэниформ С. Неправильное освещение // Museum. 1982. № 4.

Уилкокс В. Самостоятельный научно-исследовательский и хранительский комплекс: Центр поддержки музеев Смитсоновского института // Международный журнал «Museum». 1996. № 198.

Ходжес Г. Витрины из химически нестабильных материалов // Museum. 1982. № 4.

Эймс М. Расширить доступ к музейным фондам // Museum. 1985. № 145.

Ясман З,Д. Музейное комплектование по истории современности и задачи экспозиционного показа // Музей в современном мире: традиции и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999.

К главе 5. Музейная экспозиция ист

Гнедовский М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы // Музееведение. Музеи мира. М., 1991.

Заславский МЛ. Ландшафтные экспозиции музеев мира. Л., 1979.

Искусство музейной экспозиции: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 45. М., 1977.

КрейнА.З. Рождение музея. М., 1969.

Куренышев АЛ. К вопросу о методах построения музейных экспозиций: продолжение дискуссии // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999.

Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. Музейная выставка; история, проблемы, перспективы. М., 1997.

Майстровская М.Т. Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. М., 1985.

Майстровская М.Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музеи искусств) // Музееведение. На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989.

Майстровская М.Т. Экспозиционный дизайн музеев на рубеже веков (в неустанных поисках образа) // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX—XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001.

Михайловская А.М. Музейная экспозиция; Организация и техника. М., 1964.

Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996.

Никишин Н.А. К вопросу о методах построения экспозиций в естественнонаучных музеях // Некоторые проблемы исследований современной культуры. М., 1987.

Опыт музейного проектирования: научная концепция, сценарий. М., 1992 // Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация. 1992. Вып. 1 — 2.

Пелевин Ю. Художественная экспозиция (принципы и методы построения). М., 1992.

Поляков Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997.

Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М. 1988.

Рождественский К.И. Ансамбль и экспозиция. Л., 1970.

Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. Актуальные проблемы архитектур но-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев: Сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1983.

Скрипкина Л.И. Информативность экспозиций историко-краеведческих музеев в свете современных теорий научного познания // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999.

Скрипкина Л.И. Музей в системе постмодернистской парадигмы научного знания // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999.

Юхневич М.Ю. Текст в экспозиции. Опыт экспериментального исследования // Музейное дело в СССР. Научные основы работы музеев исторического профиля: Сб. науч. тр. М., 1980.

К главе 6. Культурно-образовательная деятельность музеев

Алексеева И.Б. Курс музееведения и музейного источниковедения для старшеклассников (из 10-летнего опыта работы // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 2001.

Ванслова Е.Г. На берегах туманного Альбиона // Советский музей, 1987. № 4.

Гнедовский. М. Музейная аудитория //Советский музей. 1986. № 4.

Готтесдинер Х., Миронер Л., Даваллон Ж. Франция: успехи в изучении посетителя // Международный журнал «Museum». 1993. № 4 (178).

Коссова ИМ. Музей и образование взрослых // Культурно-образовательная деятельность музеев (Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела) / Институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма Российской федерации. М., 1997.

Кудрявцева ГЛ. Школа мамонта — программа музейных занятий в Омском государственном краеведческом музее // Культурно-образовательная деятельность музеев (Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела) / Институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма Российской Федерации. М,, 1997.

Кутя В.В. Взрослый в музее «Кунцево» // Культурно-образовательная деятельность музеев (Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела) / Институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма Российской Федерации. М., 1997.

Поликарпова И.В. и др. Программа экологического образования и просвещения в Государственном Биологическом музее им. К.А. Тимирязева // Культурно-образовательная деятельность музеев (Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела) / Институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма Российской Федерации. М., 1997.

Скривен С.Г. Изучение посетителя: Ведение // Международный журнал «Museum». 1993. № 4 (178).

Скривен СГ. США: становление науки // Международный журнал «Museum». 1993. № 4 (178).

Столяров Б.А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. СПб., 1999.

Столяров Б.А., Соколова Н.Д., Алексеева Н.А. Основы экскурсионного дела. СПб., 2002.

БЛП
3411

Труды Государственного Дарвиновского музея. Вып. III. Научно-просветительная работа в естественно-научных музеях. М., 2000.

Фаизова И.В. Лекторий художественного музея сегодня (к вопросу о формировании тематики) // Научно-просветительная работа в художественном музее на современном этапе: Докл. и тез. науч. конф., посвящ. 70-летию Науч.-просвет. отд. / Гос. Эрмитаж. СПб., 1996.

ШостакЛ.Я. Занятия с больными детьми в Эрмитаже // Научно-просветительная работа в художественном музее на современном этапе: Докл. и тез. науч. конф., посвящ. 70-летию Науч.-просвет. отд. // Гос. Эрмитаж. СПб., 1996.

Юхиевич М.Ю. Я поведу тебя в музей: Учебное пособие по музейной педагогике. М, 2001.

К главе 7. Менеджмент и маркетинг в музейном деле

Розен Б.Х. Период выживания: музеи в девяностые годы // Международный журнал «Museum». 1994. № 182.

Павлова И.И. Источники финансирования современных музеев и немного о фандрэйзинге // Музей и новые технологии / Сост. и науч. ред. Н. А. Никишин. М., 1999.

Музеи. Маркетинг. Менеджмент / Сост. В.Ю. Дукельский. М., 2001.

Даршт О.Э. Паблик рилейшнз в музеях: техника успеха // Музей и новые технологии. М., 1999.

Лебедев А.В. Музейные представительства в Интернет // Музей и новые технологии / Сост. и науч. ред. Н. А. Никишин. М., 1999.

Никишин Н.А. Музей в глобальных сетях электронных телекоммуникаций // Музей и новые технологии. М., 1999.

Селиванов *ИЛ.* Субъективный взгляд на музей из виртуальной реальности // Музей и новые технологии / Сост. и науч. ред. Н.А. Никишин. М., 1999.

Музей будущего: Информационный менеджмент / Сост. А.В. Лебедев. М., 2001.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

АбанкинаТ.В. 507,510, 514-515
Аббасиды (династия) 83
Август 29-31,35,37,83
Август I 91, 150
Август II Сильный 133
Август III 133, 166
Августа (Ливия) 43
Августин Блаженный 53
Агриппа, Марк Випсаний 35
Аделунгф.П. 196-198
Адриан VI 86
Адриан, Публий Элий 33-34, 118
Александр I 119, 183, 194, 197
Александр Ш 202,205-206,229, 273
Александр Македонский 20-22,36,74, 117
Алексеева Н. А. 358
Альбани, Алессандро 141
Альберт Казимир Август 214
Альберт, принц-консорт 217
Альбрехт V Витгельсбах 91, 123
Альдрованди, Улисс 100—102, 112
Альтдорфер, Альбрехт 74, 192
АмаспюрЕ.А. 461
Ангерстейн Дж.Дж. 222
Антифил 37
Апеллес 43
Аристарх Самофракийский 23
Аристид 24
Аристотель 16, 20, 23, 31, 33, 42, 99, 104-105
Аристофан Византийский 23
Артс, Герман 500, 506
Арундел (граф); см.: Ховард, Томас
Асиний Полляон, Гай 28, 31, 37
Аттал И 24-25
Атталиды (династия) 22,24 — 25
Аттик (Тит Помпоний Аттик) 28
Ашмол, Элиас 128-129
Ашшурбанипал 15

Бандинелли Б. 88
Баркер Р. 435
Бекингем, Джордж Вильерс 114-И5
Бёкман М. 295
Беллини, Джованни 178
Бельфор Э.Г. 255
Бенеш Й. 6, 323, 350
Берттам, Самойло 171
Богарне, Жозефина 118-119, 183
Бодуэн, граф 167
Бонапарт, Жозеф 175,180
Боргезе (род) 117
Боргини, Винченцо 80
Босх, Иероним 175
Браманте, Донато 85 — 86
Брауншгейн И. Ф. 152, 164-165
Браччолини, Поджо 70
Брюль, Генрих фон 166
Брюнингсхаус-Кнубель К. 474
БрюсЯ.В. 153
Буоналенти, Бернардо 88
Бэкон, Фрэнсис 99

Вазари, Джорджо 68, 78, 88, 140
Валери, Поль 225, 227, 272
Валлен-Деламот Ж.-Б. 165
Валуев П.С. 194
Ван Гог, Винсент 293, 295
Ван Дейк, Антонис 115, 122, 135, 167
ВанЦэо 66
Ван-Си-Чжи 64
Барин, Юг де 311-313
Ватто, Антуан 298-299
Веласкес, Диего 116, 122, 175, 221,299
Беронезе, Паоло 116,167
Веррес, Гай 28, 39
Веспасиан 29, 35
Виван-Денон, Доменик 175

Вильгельм IV фон Виттельсбах 74, 135, 179
Вильгельм V Оранский 175,180, 183
Вильгельм VII Гессенский (ландграф) 135
Вильде, Якоб де 150
ВильянуэваХ. 180
Винкельман, Иоганн 134—135
Виолле-ле-Дюк Э. 227
Висконти, Джованни Баггиста 142
Витрувий, Марк Поллион 41-42,70
Виттельсбахи (династия) 88, 98, 119
ВихманЕ.Г 137-198
Владимир, князь 58
Воейков В. 334
Вокансон, Жак де 217
Вольтер (Аруэ, Мари Фпансуа) 126, 166
Вольтер А.А. 285
Ворм, Оле (Олаф) 105-106
Вульф, Оскар 301

Габсбурги (династия) 73, 91, 116, 136, 175
Галилей, Галилео 99, 104, 107
Галлуп, Анна 308
Геббельс Й.П. 294
Генри Винчестерский 59
Генрих^" 143
Георги И.Г. 157,167-168
Герофил 23
Геснер, Конрад 100
ГотеИ.В. 135
Гигшарх 23
Гитлер, Адольф 283, 294
Глузинский В. 328, 331
Гнедовский М.Б. 328,331
Гоген, Поль 293, 295
Гойя, Франсиско 175
Голенищев В.С. 229
Голицын Д.М. 153
Гомер 23, 25
Гонзага, Винченцо I 73, 79, 87, 115, 118-119
Гортензий Гортал 41
Гоцковский И.Э. 164
ГрабарьИ.Э. 277,356
Гримани, Доменико 87 — 88
Гримм Ф.М. 166
Грюневальд, Маттиас 192
Гужон, Жан 142-143
Густав-Адольф II 117
Гюльбекян, Галуст 299

Д'Аламбер, Жан 127-128
Д'Эсте, Изабелла 79, 118
Д'Эсте,Лионелло 77
Давид,ЖакЛуи 121,146-147
Дарвин, Чарльз 439
Дезидерио да Сеттиньяно 94
Дейк Антонис ван; см.: Ван Дейк А.
ДейлЧ. 247
Декарт, Рене 99
Демидов, Акинфий 153 — 154
Джовио, Паоло 72, 76
Джонсон Уильям 254
Джордано, Лука 192
Джорджоне 115, 167
Дидро, Дени 126-128,144,166
Дон Хуан Персидский 54
Донателло 88
Дружинин Н.М. 322
Дукельский В.Ю. 323, 326
Дьякова Р.А. 477
Дюрер, Альбрехт 119,192

Евклид 23
ЕготовИ. В. 194
Екатерина I 154
Екатерина II 163-167,169-171
Елизавета Петровна 162, 437
Емельянов Б.В. 477
Ермак Тимофеевич 367-368

Жан Беррийский (Валуа) 59-60

Забелин И.Е. 201
ЗаксА.Б. 326
Заславский М.А 435
Зевксид 35, 42

Земпер, Готфрид 189
Зенодот 23
Зильберштейн И.С. 379

Иван IV Васильевич (Грозный) 51,56,357,367-368
Иванов Д. Д. 301
ИксановаИ.В. 327,373
Иловайский Д.И. 201
Императо, Ферранте 100 — 101, 103-104
Иннокентий ХШ 118
Иосиф II 136-137

Калитина Н.Н. 128
Каллимах 23
Кальчолари, Франческе 100-101
Камерон Д.Ф. 330-331
Кандинский В.В. 293, 295
Карамышев А.М. 171
КарлЮгюарт 114-115,128,148
Карл VI (император) 60, 136
Карл V Мудрый 54,59
Карл IX (король Франции) 94
Карл Вели кий 49 - 50, 54
Карл Теодор 135
Карраччи, Аннибале 192
Каспаринская С.А. 341
КауленМ.Е. 322
Квиккеберг (Квиккельберг), Самуэль 123
Кеплер, Иоганн 107
Керьен, Макс 313
Кефисодот 17
Ким Ир Сен 283
Кирхер, Атанасий 106— 107
КирхнерЭ.Л. 293-294
Клавдий 40
Клейн Р.И. 229
Кленце, Лео фон 186-187, 190-191
Климент XII 141
Климент XIV 141
Кличка Ф.Н. 170-171
Ключевский В.О. 201
Кольбер, Жан Батист 116
Кон, Феликс 303
Кондратьев В.В. 323-325
Константин I 39, 58, 83
Коперник, Николай 107
Корреджо 79, 116
КорфН.А. 235-236
Коттон, Роберт 130
Краге, Ламберт 135
Кранах Лукас (Старший) 192
Красе Марк Лициний 32
Кресилай (Кресил) 17 — 18
Кресс С. 247
Кресченти, Николо 59
Кроза, Пьер 166-16?
Крупская Н.К. 303
Кук, Джеймс 216
Кучеренко М. Е. 371,380

Лагранж (генерал) 183
Ланци, Луиджи 140
Лаурана, Лучано да 78
ЛебрёнШ. 142
Лев X 86
Левыкин К.Г. 8, 372, 450
Ленин В.И. 276
Леонардо да Винчи 115
Леопольд Вильгельм 117, 120-121, 136
ЛесгафтП.Е. 236
Леохар 84-85
ЛескоП. 142-143
Лжедмитрий I 56
Ли Бянь 65
Лисипп 17, 36
ЛитвакМ. 478
ЛихтваркА. 234-235
Локк, Джон 126
Лоррен, Клод 183,222
Лука Лейденский
Лукулл Луций Лицинний 32
Луначарский А.В. 277-278, 285
Лурье В. Г. 390
Людовик 1 Баварский 185,187, 192, 202
Людовик IX Святой 49
Людовик XIV 116, 143
Людовик XVI 144, 173
Людовик XVIII 180-182

Мавлеев Е.В.

Майлз, Роджер 496-497,499, 512
Майстровская М.Т. 453, 457
Маклей, Александр 249
Максимилиан I 73, 119
Максимилиан II 87,119
Мамонтов СИ. 228
Мандельбаум Б.Д.
Мантенья, Андреа 70,79
Манчини, Джулио 124
Мао Цзэдун 270, 283
Мария Терезия 136-137
Марцелл, Марк Клавдий 26, 27
Маршалл, Джон 256
Матисс, Анри 293, 295
Маттарнови Г.И. 158-159
Мауриц (Мориц) Оранский 184
Медичи (род) 73, 88-90, 121-122
Медичи, Анна Мария Луиза 139
Медичи, Козимо I 76
Медичи, Леопольдо 105
Медичи, Лоренцо (Великолепный) 76,93
Медичи, Пьеро 77
Медичи, Франческо I 80 — 81, 87,89-90
Мейран, Пьер 312
Меллон, Эндрю 247, 299
Меркати, Микеле 100 —102
Метелл, Квинт Цецилий 36 - 37, 41
Метсю, Габриел 183
Мехель, Христиан (Кристиан) 137-138
Микеланджело Буонаротти 83, 88
Миллер, Оскар фон '.
Мирон 17, 39
Митридат 27,31
Мнесикл 19
Моиахтин СИ. 302
Моне, Клод 288
МонигеттиА.И. 219-220
Мономах, Константин 58
Морозов А.В. 275,279
Морозов И.А. 275,279,296
Морозов СИ. 228
Муммий,луции24,33
Мурильо, Бартоломе 122,221
Муссолини, Бенито 28J • ^

Набонид 15
Найкель, Каспар 124
НаполеонИВонапаРоТ1ПВ;188

Нерон 32-33 35
НеуступныиИ. 5, 35U
Нечаев-Мальцев Ю.С. 228-229 .•.;?. •!•
Николай I 190-192
Николай II 205-206
Ньютон, Исаак 99 -'- -

Одескальки (род) П8 ' '
Одоевский В.Ф. 199
Орган, Роберт 403
Остаде, Адриан ван 152 167Q 192
ОстроуховКС. 203,275,280

Павел Ш 83
ПавловаН.Н. 502-503 -Л
Павсаний17,30 40 70
Пакстон, Джозеф 217-218
Палласма, Юхани 459 .#*»№*
Панас К.И. 248
Пасечный П-С 477
Персей 27
Перуджино, Пьетро 79 *Н
Невеликий 110,149-155^
ПеТ?5?„15 9,1б1-163,200 ^Ч
Петрарка, Франческо 70 ф
Петроний Арбитр 42-43
^ 0 : ^ 0 293,295,300,326
ПилЧ.У. 240-242 ч * » * ^
Питти, Лука 121 _
ПищулинЮ.М. 385,462,466
Платон **16.31. 34. 42**
ПлинийМладшии28 31 32
Плиний Старший 30, 35 Л, *n*>, 84,99
ПлоцкетМХ 434 JJJj
Плутарх 26-27

Ш

Полигнот 25
Поляков Т.П. 461
Помпеи (Великий) Гней 27-29, 31-32
Понтормо, Якопо 89
Попова Е. 478
Портер Д. 331
Пракситель 17,35,37
Протоген 36, 40, 43
Прохорове. 334
Птолемеи (династия) 22 — 25
Птолемей I Сотер 22
Птолемей II 24, 118
Пунин Н.Н. 277
Пьеро делла Франческа 79,178

Равикович Д.А. 281, 325 - 327
Разгон А.М. 8,323,326-327,341
Райтф.Л. 460-461
Растрелли Б.К. 161
Растрелли В.В. 163,166
Рафаэль Санти 89, 115-116, 118, 122, 134, 167, 178,240, 299
Рейнолдс, Джошуа 222
Рембрандт Харменс ван Рейн 114,135, 152, 164, 167, 179-180, 183, 192,240,299
Ривьер, ЖоржАнри 6, 311-313,316,328
Ришелье, Арман Жан дю Плесси 115
Робеспьер, Опостен 145
Розенблюм Е.А. 451,453
РомедерЮ. 331-332
Рубенс, Питер Пауль 114-115, 118, 122, 135, 137, 152, 167, 176, 192,222,240,2999
Рудольф II 91, 94-95, 117, 136
Румянцев В.Е. 201
Румянцев Н.П. 197-199
Рюйш, Фредерик 108-111,150, 154-155

Сагит, Марк 504
Салтыков А.А. 383
Сарто, Андреа дель 89 '
Себа, Альфред 154
Селевкиды (династия) 22
Семенов А. А. 201-202
Сенека 32
Сергей Александрович, великий князь 202, 228
Сеченов И.М. 236 *лА Aow.v.M
Сеченьи, Ференц 196,236
СНКСТIV 82-83
Симитьер П.Э. дю 240
СкаврМарк 28-29,31
Скварчоне, Франческо 70
Скрягин А. 451
Слоун, Хэнс 129-130
Смит, Эндрю 249
СмитсонДж. 246-247
Соколова Н.Д- 358 :•
Солдатенков К. Т. 203
Соловьев С М. 201
Сому (император) 63
Сталин И.В. 283, 303
Стасов В.В. 203
Столяров Б.А. 358
Страбон 44
СтранскийЗ. 5,7-8,323,325, 350
Стриженова Т. 448 'йкш
Стронг, Рой 331
Стэнифорт, Сара 406
Сулла, Корнелий Луций 28
Сью, Раньярд 505, 511, 513

Тай-цзун 64
Тверская Д.И. 350-351
Тезауро, Эммануэль 106
Тейт, Генри 203
Тенирс, Давид (Младший) 120-121, 183 TFJ
Тенишева М.В. 280 -uu№r»»/.
Теофраст 16 *AЬ*
Терборх, Герард 183,299
Тимофей 40
Тинторетто 116, 167
Тит, Флавий Веспасиан 33, 35,74
Тициан 115-116, 118, 122, 140, 192,222,299,467
ТонК.А. 194-195
Трейдескант Джон (Младший) 128

Трейдескант Джон (Старший) 128
Третьяков П.М. 203-205
Третьяков С М. 204
Туманов В.Е. 326 .. . . _ 4

УайденерД. 247
Уваров А.С. 200-202
Уилки, Дейвид 222
Уоллих, Натаниэль 254
Уолпол, Роберт 167
Урбан VII 124
Ушинский К.Д- 235

Фальконе Э.-М. 166
ФельтенЮ.М. 165
Федериго да Монтефельтро 77-79
Федоров-Давыдов А.А. 286
Фердинанд I 91
Фердинанд II Тирольский 91, 94-95, 136
Фердинанд VII 181
Фетхи-паши, Ахмет 258
Фидий 25, 34, 37, 40
Филипп IV 114, 116,221
Филипп Эгалите 118
ФинягинаН.П. 371-372, 379-380,385
Фомин В.Н. 371,380 * ^ Г Е
Франциск I 73,94, 142
Фредерик III 212
Фридлендер, Макс 301
Фридрих II (король прусский) 164
Фридрих II Гогенштауфен 59
Фридрих Вильгельм III 184
Фрир, Чарльз 247
Фролов А.И. 327

Хадсон, Кеннет 321
Хальс, Франс 164
Хамди-бей, Осман 259
Хань (династия) 64
Харли, Роберт 130
Хаселиус, Артур 207-208,210
Хаттон, Уильям 132
ХербстВ. 8,372,449 ?•.-& •
Хетш, Рольф 295
Хильдебрандт И.Л. 136 •
Ховард Томас, граф Арундел 115
Хогарт, Уильям 222 . .•
Хомяков Д.А. 228
Христина Шведская 117-118

ЦаоЧжао 66
Цветаев И.В. 228-229 ,.
Цезарь, Гай Юлий 28-30
Цицерон, Марк Туллий 28, 31, 42,69

Чези, Федерико 104
Челлини, Бенвенуто 94, 96
Чеснола 245
ЧжанЦзян 267
Чжао-Куан-инь 65

Шагал М.З. 293,295
Шагал, Шарль 293, 295
Шервуд В.О. 201
Шереметев Б.П. 153
ШехтельФ.О. 228
Шинкель, Фридрих 185
Шпак В. 455,460
Шрайнер К. 7, 323
Шувалов И.И. 169
Щукин С И. 275,279,296

Эвандр 40
Эйд, Пьер 267
Эйк, Ян ван 94
Эмилий Павел 27, 178
Энгстрём, Челль 313
Эпикур 42
Эратосфен 23 •3£f-

Юбер, Франсуа 313
Юлий И 83-85, 141
Юсти, Людвиг 301
ЮхневичМ.Ю. 358,479

Ян И. 325
ЯтмановГС. 273 ,. .,
ЯщенкоА. 434 (&) •

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Австралийский музей, Сидней 249
Академия дель Чименто 104
Академия деи Ли и чей 104
Александрийский мусейон 22-23,44, 112
Альбертина, Вена 214
Американский музей Пила Ч.У., Филадельфия 242
Анатолийских цивилизаций музей, Анкара 262
Анатомический театр, Амстердам 108, 150
Анатомический театр, Москва 151, 159
Антикварий в Саббионета 87
Антикварий, Ватикан (Бельведерский двор) 85,87
Антикварий, Капитолий (Рим) 83, 141
Антикварий, Мюнхен 88
Антропологии и этнографии музей им. Петра Великого, Санкт-Петербург 233, 343, 347, 362
Архангельский музей деревянного зодчества и народного искусства, дер. Малые Корелы Архангельской обл. 486
Археологический музей (Керзона), Матхур 255
Археологический музей, Стамбул 258-259
Археологический музей, Агра 256
Археологический музей, Сарнат 255-256
Архитектуры музей им. А.В. Щусева, Москва 348
Ахенская капелла 54
Ашмола музей, Оксфорд 128-129
Аэронавтики и космических исследований музей, Вашингтон 511

Баркисименто музей 315
Бельведерский двор; см.: Антикварий, Ватикан
Биологический государственный музей им. К.А. Тимирязева, Москва 484, 488
Бодрумский музей подводной археологии 336
Большой дворец, Петергоф 163
Боргезе галерея, Рим 117
Бородинский военно-исторический музей-заповедник, Моск. обл. 334, 339, 347, 484-485
Брера, Пинакотека Брера, Милан 177-178
Британский музей, Лондон 59-60, 129-130, 132,211, 214-216,434,441
Британский музей естественной истории, Лондон 434

«Васа», Стокгольм 336
Ватикана музеи, Рим 34, 48, 84-85, 176,414-415
Великой Отечественной войны 1941 — 1945 годов центральный музей, Москва 334
Венгерский национальный музей 196
Венская императорская галерея 136, 148
Версаль 143, 145
Виктории и Альберта музей, Лондон 215,234,504
Вилла императора Адриана 33-34, 118

Внеземного вещества музей Института геохимии и аналитической химии (РАН), Москва, 337
Военно-медицинский музей Министерства обороны (Петербург) 343, 362
Военно-морской музей (центральный), Санкт-Петербург 151
Военный музей, Стамбул 258
Востока государственный музей, Москва 347, 376, 387, 442
Всемирная промышленная выставка 1851 г., Лондон 215, 217, 434
«Вятские народные художественные промыслы» музей, г. Киров 335

Германский национальный музей, Нюрнберг 196
Гетти Поля музей, Лос-Анджелес 513
Глиптотека, Мюнхен 185-186,190
Горный музей Петербургского горного института, Санкт-Петербург 169-170
Город науки и техники Ла Виллет, Париж 307, 309-310
Государев кабинет 151, 153-154
Государственные музеи, Берлин . (музейный комплекс) 17-18,37, 180,214,294
Гуггенхейма музей, Нью-Йорк 295,460-461
Гугун, Пекин 268-269, 270

Дарвиновский государственный музей (ГДМ), Москва 337, 438-439,481,483
Датская королевская кунсткамера, Копенгаген 212-213
Декоративного искусства музей, Париж 215
Декоративно-прикладного и народного искусства Всероссийский музей, Москва 335
Декоративно-прикладного искусства музей Петербургского высшего художественно-промышленного училища 338
Детройтский институт искусств 495
Детская студия при Национальном центре искусства и культуры им.Ж. Помпиду 309-310
Детский исторический музей, Санкт-Петербург 309 *i*
Детский музей «В мире сказок» J при Смоленском музее-заповеднике 309
Детский музей, Бруклин 308-309
Детский музей, Вена 309
Детский музей, Ноябрьск Тюменской области 309
Детский музей, Эдинбург 309 J
Детский центр Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства 309
Древнерусской культуры и искусства музей им. Андрея *i* Рублева 347
Дрезденская картинная галерея (см.: Картинная галерея в Дрездене)

Египетский музей, Берлин 213 *4*
Естественно-научный национальный музей, Вашингтон 247
Естественной истории музей, i Стокгольм 435

Железнодорожного транспорта России центральный музей Министерства путей сообщения (Петербург) 343
Жукова Г.К. музей в с. Жуково Калужской обл. 335

Западного искусства национальный музей, Токио 266 я<
Запретный город, Пекин 268-269

«Зеленый свод», Дрезден 3, 61
Зимний дворец, Санкт-Петербург 162, 164-166, 168, 190, 273-274,278,290,297
Золотой дворец (Нерона), Рим 32-33,35
Зоологический музей Московского университета им. М.В. Ломоносова 343, 430

Игрушки музей 280
Изобразительных искусств государственный музей (ГМИИ) им. А.С. Пушкина, Москва 282, 296, 335, 337, 347, 359, 378, 456-460, 467, 485
Изящных искусств музей, Бостон 243
Изящных искусств музей имени императора Александра III, Москва (см. также: Изобразительных искусств музей им. А.С. Пушкина) 229
Иконописи и живописи музей, Москва 279
Инвенториум 309-310 ЪкЯЪ.Ъ.
Индийский музей Калькутты 254, 257
Институт искусств, Чикаго 243
Иркутский музеум 170—172
Искусства и промышленности музей, Вена 215
Истории и техники национальный музей, Вашингтон 247
Истории Москвы музей, Москва 335, 369
Истории политической полиции России XIX-XX вв., Санкт-Петербург
Истории самодержавия музей, Петергоф 297
Истории строительства БАМ музей, Северобайкальск 389-390 1(л—
Историко-этнографический музей в Смоленске 280
Исторический музей государственный (ГИМ), Москва 200-202, 334, 347, 356-357, 359, 377, 388, 482
Исторический музей, Пекин 268

Кабинет изящных искусств Московского университета 229
Кабинет Королевского научного общества, Лондон 150
Кабинет натуральной истории Московского университета 169-170
Канадская национальная галерея, Оттава 239
Канадский национальный музей, Оттава 239
Капитолийский музей, Рим 82-83, 141, 174
Картинная галерея в Бельведере, Вена 136-139, 168, 174
Картинная галерея в Дрездене 133-135, 163, 188-189, 192
Картинная галерея в Дюссельдорфе 135, 137-138, 187
Картинная галерея в Касселе 135, 174
Картинная галерея в Шталльбурге, Вена 136-137
Картинный зал Екатерининского дворца, Царское Село 163
Кафедральный собор, Реймс 52
«Кижи», историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник 340, 347
Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник 340,347-348,486
Классического Востока музей, Москва 280
Конинклийк-музеум, Амстердам 180
Консерватория искусств и ремесел, Париж 145,217,232
Королевский музей Онтарио, Торонто 239

Костромской музей народной архитектуры и крестьянского быта 336
Красной армии музей, Москва 280
Красной армии музей, Петроград 280
«Куликово поле», музей в Тульской обл. 452
Кунсткамера в Берлине 186
Кунсткамера в Вене 91
Кунсткамера в Дрездене 91, 95-96,98
Кунсткамера в замке Амбрас 91
Кунсткамера в замке Градчаны, Прага 92
Кунсткамера в Копенгагене (см. Датская королевская кунсткамера)
Кунсткамера в Мюнхене 91, 123
Кунсткамера в Петербурге (см.: Петербургская кунсткамера)

«Ла Спекола», зоологический музей, Флоренция 141
Лейб-гвардии Казачьего полка музей, Париж 280
Лесоводства музей им. Г.Ф. Морозова Петербургской лесотехнической академии 338
Литературный музей (Пушкинский дом) 343
Личных коллекций музей, Москва 378
Лувр, Париж 116,142-146, 175-177, 181-183, 185,214, 362
Люксембургский дворец 144, 202

Мадрасский музей 255
Мальмезонская галерея 183
Мангеймская галерея 187
Маурицхёйс, Гаага 184
Махараджи музей, Джайпур 257
Маяковского В.В. государственный музей, Москва 461-462
Медицинский музей Российской академии медицинских наук 343
Международный совет музеев (ИКОМ) 3,320,348,474
Метрополитен-музей, Нью-Йорк 243-245,248,298, 414-415,511
Минералогический музей им. А.Е. Ферсмана, Москва 343
Модель-камера Вольного Экономического Общества 170
Монплезир, Петергоф 151-152, 163
Морской музеум, Петербург 151
Московская этнографическая выставка 1867 г. 210
«Московский Кремль», государственный историко-культурный музей-заповедник 347, 368, 480
Московский областной краеведческий музей, Истра (см. также «Новый Иерусалим») 437
Музей в аббатстве Св. Винсента, Безансон 142
Музей в Кейптауне 249
Музей в Лоуренсу-Маркиш (Мапуту) 250
Музей в Найроби 250
Музей в Солсбери 250
Музей в храме Святой Софии, Стамбул 260-261
Музей дворца Топкапы, Стамбул 258-259,261
Музей и региональный центр интерпретации От-Бос (см.: Экомузей От-Бос)
«Музеон», Гаага 309
Музыкальной культуры музей им. М.И Глинки 347
Муниципальный музей Сейшала 312

Наполеона музей (см. также Лувр) 175-177, 188

Народного искусства музей Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве 335
Науки музей, Лондон 218 — 219, 232, 441
Национальная галерея Виктории, Мельбурн 249
Национальная галерея искусства, Вашингтон 299
Национальная галерея, Лондон 222-223
Национальная галерея, Берлин 301
Национальная коллекция изящных искусств, Вашингтон 247
Национальная художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней 249
Национальный музей, Булавайо 250
Национальный музей, Буэнос-Айрес 239
Национальный музей, Дели 257
Национальный музей, Киото 265
Национальный музей, Нара 265
Национальный музей, Прага 196
Национальный музей, Рио-де-Жанейро 239
Национальный научный музей, Токио 266
Национальный художественный музей, Ботсвана 252
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж 306
Национальных древностей музей, Бухарест 196
Национальных древностей музей, Сен-Жермен 196
Немецкий музей, Мюнхен 220
Новая пинакотека, Мюнхен 202
Нового западного искусства музей, Москва 296
Новой западной живописи 1-й музей 279
Новой западной живописи 2-й музей 279
«Новый Иерусалим», историко-архитектурный и художественный музей, Истра 279, 339

Обороны Ленинграда музей 335
Омский государственный краеведческий музей 487
Оружейная палата, Москва 55-56, 58, 61, 167, 193-196, 301,367,480
Особый музей французской школы 145

Палатинская галерея (Питти галерея) 121-122
Палаццо Веккьо, Флоренция 80-81,89
Палаццо Риарио, Рим 118 ....
Палеонтологический музей им. Ю.А. Орлова, Москва 343
Палехского искусства музей в г. Палех Ивановской обл. 335
Памятники Асиния Поллиона 37
Педагогический музей военно-учебных заведений, Петербург 235-236
«Пенаты», Репина И.Е. музей-усадьба 335
Петербургская кунсткамера ПО, 124, 150, 154-162, 172, 212,343,347
Пинакотека на Афинском акрополе 19
Пио-Клементино музей, Рим 87, 141, 174
Питти галерея (см.: Палатинская галерея)
Политехнический государственный музей (ГПМ), Москва 200, 219-220, 233, 337, 347, 366-367, 375, 386, 431, 439

Политической истории России музей, Санкт-Петербург 334,511
Портик Метелла 36, 41
Портик Октавии (Постройки Октавии) 37, 41
Прадо, Мадрид 73, 118, 180-181,221
Прикладного искусства музей, Берлин 215
Прикладного искусства музей, Прага 94-95,98
Принца Уэльского музей, Бомбей 256

Раскрепощения женщины музей, Москва 297
Революции музей СССР, Москва 280
Революции музей, Петроград—Ленинград 280
Рейксмузеум (Государственный музей), Амстердам 178-180
Реймский собор 52
Ризница Печ ере кого монастыря, близ Пскова 51
Ризница собора Св. Вита, Прага 50
Римский форум 29, 38
Римской Империи музей, Рим 283
Российский этнографический музей 334
«Ростовский Кремль», музей-заповедник в г. Ростов Ярославской обл. 348
Румянцевский музей 197 — 200, 211,281-282
Русский музей государственный (ГРМ), Петербург 205-207, 273, 335, 347, 359
Русский национальный музей искусств 344-345

Святилище Артемиды Эфесской 18
Северный музей, Стокгольм 207
Северокитайского отделения Британского королевского восточного общества музей 267
Сёсоин 63
Скансен, Стокгольм 208 - 209
Смитсоновский институт, Вашингтон 246 - 247, 420 - 421
Современного искусства музей, Париж 331
Современной истории России центральный музей (см. также Революции музей СССР), Москва 426
Соловецкий историко-архитектурный и природный музей-заповедник 340 — 341
Сталинградский областной музей 303
Старая пинакотека, Мюнхен 74, 120, 135, 185, 190, 192
Старой Москвы Музей 280 Av \.
«Старый Владимир», музей городского быта 335
Старый музей, Берлин 185,224
Стоа Пойкиле 22, 34, 40

«Танаис», археологический музей-заповедник, Ростовская обл. 334
Тейт галерея, Лондон 202 мЙр'
Тодайдзи 63, 265
Токийский национальный музей 263
Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства 215
Третьяковская галерея государственная (ГТГ), Москва 204-206,211,275,277, 281-282, 286-288, 347, 359, 419,455-456,491
Турецкого и исламского искусства музей, Стамбул 258-260
Тюильрийский дворец, Париж 182

Уффици галерея, Флоренция 79, 88-89, 91, 139-140, 214, 467
Учебный музей Академии художеств, Санкт-Петербург 169

Фарфора музей, Москва 279
Фесписйское святилище муз, Феспий 16,35,37
Филадельфийский художественный музей 243 >-*лфисЭ
Фонтенбло 73 «^i/
Форум Мира 35,40 >. г,-.•"> - .
Французских памятников музей, Париж 227
Фресок Дионисия музей в с. Ферапонтово Кирилловского р-на Вологодской обл. 335 •?
Фрира галерея 247
Фундаментальный институт Черной Африки (ИФАН), Дакар 250

Хорюдзи 264-265
Храм Венеры Прародительницы в Риме 31
Храм Геры в Пестуме 18
Храм Мира (Форум Веспасиана) 33,35-36
Храм Св. Софии, Киев 51
Храм Св. Софии, Константинополь 260-261
Храм Согласия в Риме 35, 43 .оТ
Храм Счастья в Риме 35, 40
Храм Эскулапа в Агригенте 39
Храм Юпитера Капитолийского в Риме 31, 40
Хрустальный дворец, Лондон 217-218
Художественная галерея, Торонто 239
Художественно-исторический музей, Вена 30, 96

Центр естественной истории, Наньтун 267
Центр музейных инициатив «Кунцево», Москва 488

Чарлстонский музей 240
Человечества музей, Лондон 216
Чесменской победы музей, Пе- i >,± тербург 453

Шлейсхейм 119

Экомузей От-Бос 312
Эрмитаж, Государственный Эрмитаж (ГЭ), Санкт-Петербург 37, 118-119, 162-168, 172, 183, 190, 192-193,206,211, 233, 273, 288, 296, 299, 300, 337, 342, 347, 359, 362, 426, 488
Этнографический национальный музей, Анкара 261 -262
Южно-Кенсингтонский музей, Лондон 218, 234

«Ясная поляна», музей-усадьба Л.Н. Толстого 347

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Музееведение как научная дисциплина 3
Музееведение — музеология 3
Объект, предмет и метод музееведения 6
Структура музееведения 9
Музееведение в системе наук 11

Часть I. ИСТОРИЯ МУЗЕЕВ МИРА

Глава 1. Коллекционирование в античную эпоху 15
Древняя Греция:
святилища, храмы, пинакотеки 16
Коллекции и коллекционеры эпохи эллинизма 22
Частные собрания Древнего Рима 25
Общественные собрания Древнего Рима ... 35
Хранение, экспонирование и показ общественных собраний Древнего Рима 38

Глава 2. Коллекционирование в эпоху Средневековья 46
Европейское Средневековье 46
Храмы и их сокровищницы 49
Светские сокровищницы и частное коллекционирование 53
Средневековый Восток 61

Глава 3. Возникновение музеев 68
Исторические предпосылки возникновения музеев 68
Кабинеты и галереи эпохи Возрождения 74
Ренессансные экспозиции:
проблема терминологии 74
Студиоло 77
Антикварии 81
Галерея Уффици 88
Кунсткамеры 91

Естественно-научные кабинеты XVI-XVII веков ... 99
Художественное коллекционирование в XVII веке ... 112
Экспозиции дворцовых галерей ... 119
Рождение музеографии ... 123

Глава 4. Западноевропейские музеи в XVIII веке ... 125
Идеология просветителей и концепция публичного музея ... 126
Музеи Англии ... 128
Картинные галереи Германии и Австрии ... 133
Музеи Италии ... 139
Музеи Франции ... 142

Глава 5. Возникновение российских музеев ... 149
Кабинеты и галереи конца XVII — первой четверти XVIII века ... 149
Петербургская кунсткамера ... 154
Императорский музей Эрмитаж ... 162
Кабинеты учебных и научных учреждений ... 169
Иркутский музеум ... 170

Глава 6. Развитие европейских музеев в XIX веке ... 173
Наполеоновские войны и музейное строительство ... 173
Музей Наполеона ... 175
Пинакотека Брера ... 177
Рейксмузеум ... 178
Прадо ... 180
Реституция культурных ценностей ... 181
Старый музей и Новый музей в Берлине ... 184
Глиптотека и Старая пинакотека в Мюнхене ... 185
Музей и национальное самосознание ... 188
Дрезден, Петербург, Москва: от закрытых собраний — к национальным музеям ... 188
Музеи национальной истории и культуры: проекты и воплощения ... 196
Музеи национального искусства ... 202
Роль музея в сохранении традиционной культуры ... 207

Наука и музей 211
Музейная специализация 211
Музеи науки и техники 216
Научные принципы комплектования и экспонирования музейных собраний 221
Музеи слепков 227
Музеи и просвещение 231
Общедоступные экспозиции, экскурсии, лекции 231
Музей и образование 233

Глава 7. Особенности возникновения и развития музеев в странах Америки, Австралии, Азии и Африки 238
Музеи Америки и Австралии 238
Музейное строительство на Американском континенте 238
Музеи США: общее и особенное 239
Музеи Австралии 248
Африканские музеи 249
Музеи стран Азии 252
Музеи Индии 252
Музеи Турции 257
Музеи Японии 262
Музеи Китая 266

Глава 8. Музеи мира в XX веке 273
Музейное строительство в послеоктябрьской России 273
Сохранение культурного наследия 273
Советская власть и задачи музеев 276
Формирование государственной музейной сети 278
Музей в тоталитарном обществе 282
Музеи и пропаганда 283
«Чистки» и распродажи музейных собраний 293
Кадровая политика 300
Новые тенденции в развитии музейной сферы во второй половине XX столетия .. 305
Культурные центры 306
Детские музеи 308
Экомузеи 311
Интегрированный музей и «новая музеология» ... 314

Часть II. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Глава 1. Музей как социокультурный институт 318
Понятие «музей» 319
Музейный предмет и его свойства 322
Социальные функции музея 326
Музейная коммуникация 329
Классификация музеев 333
Государственная музейная сеть и ее современное состояние 346

Глава 2. Музей как научно-исследовательское учреждение 350
Основные направления и виды научно-исследовательской работы в музеях 350
Организация научно-исследовательской работы в музее 360

Глава 3. Фонды музея 365
Понятие «фонды музея» 365
Научная организация музейных фондов ... 370

Глава 4. Научно-фондовая работа 381
Изучение музейных предметов 382
Комплектование фондов музея 385
Учет музейных фондов 393
Хранение музейных фондов 401
Режим хранения фондов 402
Задачи консервации и реставрации 409
Упаковка и транспортировка музейных предметов 411
Система хранения музейных фондов 417

Глава 5. Музейная экспозиция 427
Основные понятия 427
Методы построения экспозиций 429
Экспозиционные материалы 438
Проектирование экспозиции 444
Научное проектирование экспозиции 444
Художественное проектирование экспозиции ... 447
Основные этапы художественного проектирования музейных экспозиций 463

Содержание

Глава Б. Культурно-образовательная деятельность музеев . 4G9
Основные формы культурно-образовательной деятельности.....471
Экскурсия.....471
Другие формы культурно-образовательной деятельности.....479
Музейная аудитория и ее изучение.....489

Глава 7. Менеджмент и маркетинг в музейном деле.....495
Музейный менеджмент.....496
Музейный маркетинг.....508

Приложения.....518
Библиография.....528
Именной указатель.....542
Предметный указатель.....548

vfrtH^' • • /•. •••-:£~><>YvncAOHM^Mne-oHq^T! •.)
лот ^ Л

':-:4нс; оП

CKCCE

OAO

/v

Учебное издание

t ' ^ " ^ Тамара Юрьевна Юренева

e МУЗЕЕВЕДЕНИЕ .

Компьютерная верстка: К.ф. Федоров
Корректор: Ю.А. Иванова, А.В. Майкова

ООО «Академический Проект»
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3, стр. 4
Санитарно-эпидемиологическое заключение
Департамента государственного
эпидемиологического надзора
№ 77.99.04.953.П.002217.08.01 от 24.08.2001 г. -

По вопросам приобретения книги
просим обращаться в ООО «Трикста»:
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3, стр. 4
Тел.: (095) 305 3702, 305 6092; факс; 305 6088.
E-mail: aproject@ropnet. ru
www.ropnet.ru/aprogect

Подписано в печать с готовых диапозитивов 25.08.04.
Формат 84x108/32. Гарнитура Балтика.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,4.
Тираж 3000 экз. Заказ № 4313.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА».
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.

Т.Ю. Юренева

Музееведение

Юренева Тамара Юрьевна — выпускница исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, кандидат исторических наук, автор ряда исследований в области истории культуры и музееведения, в том числе монографии «Музей в мировой культуре» (М., 2003).

Предлагаемое издание является первым учебником, в котором излагаются не только теоретические основы музееведения и методика музейной работы, но и история музеев мира. На обширном фактическом материале автор анализирует причины и обстоятельства возникновения музеев в различных регионах мира, прослеживает становление и развитие музея как социокультурного института, показывает его место и роль в каждой конкретной исторической эпохе. Рассматриваются социальные функции музеев, их научно-исследовательская работа, вопросы фондовой, экспозиционной и культурно-образовательной деятельности, а также менеджмента и маркетинга.

Содержание учебника прошло апробацию в процессе чтения автором лекционных курсов «Музееведение» и «Основы музейного дела» в Государственной академии славянской культуры и Государственном университете гуманитарных наук.

ISBN 5-8291-0322-2