

А. Ю. Демшина

Современный музей: «заповедник» или «форма жизни культуры».

В ситуации поисков гармонии между «системой» и «ризомой», условиях внутренней и внешней открытости современной культуры, обострение процессов в пограничных зонах на всех уровнях приводит к изменению границ между культурными сферами, ранее четко очерченными. Характер развития современной культуры в режиме с обострением приводит к тому, что явления, находившиеся прежде на периферии культурных процессов, за счет смещения акцентов, изменения приоритетов и ценностей, оказываются вовлеченными в центральные процессы, легитимизированными. Можно говорить, что размывание границ отмечается не только в науке, философии, искусстве, а вообще в любых специфических культурных зонах. Творческое и коммерческое освоение всего духовного и художественного предшествующего опыта еще более усиливает гетерогенность современной культуры в синхроническом срезе. «Уплотнение», «сжатие» культурных процессов привели к уменьшению, а порой и исчезновению, пограничных зон, как между различными культурами (элитарной и массовой, культурными традициями и новациями, культурой Востока и Запада), так и между людьми. Эта неравномерность, поливариантность сценариев в какой-то мере является гарантом формирования областей нового и сохранения культурных традиций. Отличает современный этап развития от предыдущих то, что множественность флуктуаций наблюдается во всех точках культурного пространства, при резком снижении феноменов и процессов, остающихся стабильными. Это касается и сферы музейного дела, области репрезентации как произведений художественного творчества, так и сохранения, трансляции и формирования культурных ценностей в целом.

«Культура человечества» как единый субъект находится сегодня только в стадии становления, когда защитные механизмы

адекватные новым условиям еще не выработаны, а риски существенно возрастают. Сфера художественной культуры претерпевает в наши дни значительные изменения. Ее представителям все сложнее становится противостоять давлению внешнего мира посредством традиционных легитимационных стратегий, согласно которым искусство представляет собой нечто особенно ценное, исключительное и возвышенное само по себе. Параллельно в модус искусства вовлекается большое число нехудожественных феноменов, что оставляет вопрос о границах художественного творчества открытым. Попытки идеологов постмодернизма снять границу между элитарным и массовым, привели не только к созданию многоадресных произведений искусства, но и к тому, что массовая культура более активно адаптировала достижения элитарного искусства к своим целям. Это часто приводит к девальвации ценности самого искусства, обесцениванию культурного наследия. Понятие «элитарная культура» сегодня применяется не только к недоступному по разным причинам культурному капиталу, но и просто сложному для восприятия, не способному быть конвертированным для широкого потребления, к требующему от зрителя при восприятии определенных интеллектуальных усилий. Искусство постмодернизма тоже «учится» у масс-медиа технике стимулирования восприятия, ставя значение и смысл произведения искусства в зависимость от реакции аудитории. Посетитель музея, и ценитель искусства, и просто любознательный человек, оказывается в такой ситуации так же дезориентированным.

Изменения места и функций музея в современной культуре идут в основном по двум основным направлениям – трансформации презентации музея как культурного института (через поиск новых форм взаимодействия с другими культурными, социальными, коммерческими структурами), трансформации форм существования собственно музейного пространства (через выстраивание диалогического пространства внутри музея). Исторически в традиции классицизма, где формируется понятие «наследие», существует ценностная иерархия, позволяющая выделять «вершинные» достижения культуры и ее вторичные, несовершенные проявления. Романтическое мироощущение, опирающееся на категории архаики и героики, определяет трактовку предметов как памятников и реликвий. В рамках научного подхода вещи выступают как свидетельства, документы, источники. В традициях эстетики – как воплощение красо-

ты. По мере развития в европейской культуре историзма, музейные собрания интерпретируются как отражение исторического процесса. Во второй половине XIX в. на первый план в музеях выходит научное отношение к коллекциям, однако оно недолго сохраняется в чистом виде, а ассимилирует прочие, исторически более ранние типы отношения к вещам. Так возникает особый, эпический тип интерпретации собраний, характерными чертами которого являются повествовательность и объективизм. В XX в. он становится в музеях ведущим. В последние десятилетия в качестве альтернативы эпическому выдвигаются лирический и драматический модусы интерпретации собраний. Одновременно наблюдаются попытки возрождения исторически более ранних типов отношения к музейным коллекциям.

В традиционном музее экспозиционные залы, как правило, отделены от административно-хозяйственных, хранительских и торгово-рекреационных (буфет, столовая, бар, магазин, лавка и т. п.) помещений. Некоторое движение в сторону Форума (рынка) происходит в выставочных залах: здесь устраиваются выставки-продажи, обсуждения, презентации с «легкой закуской» и т. п. мероприятия, оживляющие мертвые памятники ушедшей или современной культуры, вводящие их в контекст непосредственной жизни, где «высокое» и «низкое» составляют единое Пространство.

В то же время в теории и практике зарубежного (а затем и отечественного) музейного дела появилось новое понятие — экомузей. В буквальном переводе это дом-музей, по содержанию — синтез Природы, Культуры и традиционной социально-экономической Жизни населения (народа, социальной группы и т. д.) конкретного региона (деревни, села, хутора и т. п.). Эко-музей выступает как возможность вживания в чужую культуру, не только созерцание, но и активное освоение другого способа понимания мира. Так же широкую известность сегодня получило рекреационно-прикладное освоение архитектурных объектов, имеющих историко-культурное значение: в бывших замках, дворцах, фортификационных сооружениях, в старинных домах, амбарах, мельницах и т. п. открываются торгово-ресторанные заведения, которые становятся известными благодаря своей «культурной» начинке. Однако в подобных заведениях, по сравнению с экомузеями, экзотическая среда является скорее декоративной, рекламной, чем культуротворческой. Реального синтеза «высокого» и «низкого» не происхо-

дит, поскольку торгово-экономическая функция обычно довлеет над историко-культурной («форум» поглощает «храм»). И все же, несмотря на явные издержки, данный путь можно считать ориентиром для создания новой модели «живого музея».¹ Удачным примером «живого музея» можно считать историко-культурные реконструкции регулярно проводимые в городе Выборге, где «вживание» в историю происходит не только у участников исторических реконструкций, но и посетителям праздника. Если в произведении С. Довлатова «Заповедник» приезжающие в музей оставались гостями-созерцателями, то здесь происходит не только сохранение памяти о прошлом, но и общение с историей, направленное на развитие личности.

Представление музейной экспозиции так же становится более демократичным, основанным на принципах интерактивности, диалогичности. Это связано и с изменениями в самой сфере художественного творчества. С 50х годов XX века более четко проявляются и развиваются факторы, стимулирующие развитие и существование взаимодействия различных сфер культуры, а усиление влияния научно-технического прогресса привело к изменению структуры арсенала предметных элементов творческого процесса, породило новую среду создания и существования искусства. Технический прогресс вводит в сферу художественного освоения много нового: от стали, алюминия до искусственных кристаллов, электроники, новых способов коммуникации и др. Происходит утверждение большого числа новых феноменов собственно художественных практик — развивается дизайн, художественный акционизм, медиаарт, виртуальное искусство. Искусство, растворяясь в нехудожественных сферах как вид особого творчества остается лишь в музее или выставочном пространстве (в том числе и в виртуальном виде, интернет галерее, или виртуальном музее). Искусство — это и традиционные виды и формы художественной деятельности (станковая живопись, театр, литература), многочисленные арт-практики, мастерство хирурга, кулинара и разнообразная теле-, видео-, компьютерная продукция; к сфере искусства относят любую творческую деятельность, на которой лежит печать личностного, креативного подхода.

¹ См. на данную тему *Поляков С.Т.* В поисках живого музея. // Музей и новые технологии // На пути к музею XXI века / Сост. и науч. ред. Н.А.Никишин. М.: Прогресс-Традиция, 1999. — С. 41

В этой ситуации все более часто на место понятия «художественная жизнь» в дискурсе ставится «мир искусства». Термин был введен А. Дэнто. Мир искусства был им описан как обоснование мысли — чтобы увидеть что-то как искусство, требуется нечто неподвластное критике глаза — атмосфера теории искусства, знание его истории. Впоследствии «миром искусства» стали называть совокупность галерей, диллеров, музеев, коллекционеров, критиков, аукционы, журналы, публика, самих художников — как систему, определяющую границы искусства. Б.М. Бернштейн считает, если принять мультикультуралистский принцип к исследованию проблем глобализации мира искусства, то процесс выглядит как экспансия западных культурных моделей и вытеснение всех других. Если же принять концепцию единства всемирно-исторического процесса (хотя бы в том виде, какой она получает в синергетической системе; см. работы М. Кагана), то поглощение понятием искусства культур, которые в этой схеме образуют боковые ветви универсального исторического древа, «тупики эволюции», выглядит как частный случай *глобализации прошлого*, т.е. как ретроспективная глобализация.

В современной ситуации искусство свободно использует достижения всей человеческой культуры, оказывается вовлеченным в другие сферы человеческой деятельности. Традиционно художники участвовали в создании зрелищных видов искусства, архитектурных проектов, книг, работали с археологами, географами, психиатрами, ездили в исследовательские экспедиции. Долгое время изобразительное искусство, было, пожалуй, единственным способом фиксации тех или иных исторических событий. Художественная ценность этих произведений была второстепенной по сравнению с практической, информационной значимостью (хотя многие из них занимают сегодня почетное место в музейных коллекциях и как предметы искусства, и как документы времени). Древний шумер или египтянин не мог и думать, что культовые постройки, погребальные предметы станут когда-либо рассматриваться иначе как сакральные вещи, найдут свое место в музее. Только новоявленная еврейская научная мысль вовлекла многие культурные феномены в модус культурных ценностей, и в музейные коллекции.

Перезаполнение современного культурного пространства разнообразной информацией, экспансия мировой унификации жизни, расцвет массовой культуры, делают вопрос об опреде-

лении места музея в современной культуре важным для выживания самого искусства и сохранения целостности культуры. Расширение границ художественного, благодаря научным открытиям, изменение рамок тезауруса феноменов и артефактов, относимых к достижениям культуры и современные творческие эксперименты делают музей не только заповедником, где сохраняется культурная память, но и особой формой жизни культуры.

Музей, художественная галерея сегодня часто становятся местом рождения художественных произведений, диалога автора, зрителя, критика. Современное искусство стремится к сотворчеству. Всеми силами оно пытается втянуть нас в свою орбиту. Компьютеры, предусматривающие «интерактивные» развлечения, грозят выжить самый популярный вид досуга — телевидение. Новые театры, выставки, книги, телепередачи навязывают нам все более активную роль так, например, феномен художественной акции, как легитимизированное пространство редукции себя и окружающего мира через использование взаимодействия искусств как метода познания и репрезентации окружающего мира и собственного «Я». Акция — действие, помещенное в пространство априорно атрибутированное как пространство художественного, дает с одной стороны маркирование происходящего как Искусства, а с другой предоставляет свободу средств вне классических представлений о его сущности, т. е. если следовать терминологии Б. Гройса — запись в «архив» еще до свершения творческого акта.

Художественные практики, проникая в зоны пограничного пространства искусства-неискусства, современности-прошлого, национального и глобального творят искусство, которое сегодня часто выходит за рамки художественного дискурса, что в России иногда приводит к неадекватной реакции публики. Так выставка в Общественном центре имени Сахарова «Осторожно религия» (январь 2003г., Москва) вызвала возмущение верующих, хотя сами художники заявили темой своих работ — протест против спекуляции любыми символами. Но как сказал Владислав Флерковский (новости телеканала культура) протест был вызван неадекватностью произведений, и скандал послужил рекламе выставки, вызвал общественный резонанс.

Если художник вырывается за рамки институализированного как «художественное», то дает право зрителю, общественности составлять свое мнение об увиденном, не оставаясь в

границах классического дискурса. Побочным элементом становится потеря защиты — вступая в другие игры, художник не может надеяться, что правила по отношению к нему самому останутся прежними — единственной защитой в таких условиях остается пространство маркированное вывеской как выставочный зал, музей или критикой, общественностью, как принадлежащее искусству. Кроме этого такое действие, чтобы считаться состоявшейся, нуждается в обосновании, рекламе, фото- и видео-фиксация, буклеты дискуссионное обсуждение компонентах. При этом сами видео и фото материалы, буклеты могут стать отдельным произведением искусства.

«Я сам» распадающийся на творца и творение, на виртуально сконструированный образ себя другого, созерцающий свое перевоплощение на вырванных из тела акции обрывках фотографий и видеопленки. Публичная деконструкция себя, выстраивание собственных границ своей же личности, освобождение от системы социальных, культурных маркеров, половой и расовой принадлежности и, естественно, создание новых границ, новых означающих, самолюбование как строительство и разрушение. Автор создает и подписывается, с одной стороны подставляя себя под стрелы, а с другой защищая себя и свое творение своим именем, защищая и «меня» как зрителя, соучастника, заговорщика, предоставляя мне право подписываться рядом или нападать.

Пространство музея, в такой ситуации, становится не только местом встречи единомышленников, но и пространством творчества, где представление о художественном произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется реальностью взаимодействия автора-зрителя в процессе художественного действия.

Другое направление развития современного музея — использование современных технологий, новые средства коммуникации предоставляют ранее неизвестные возможности для развития музейно-выставочного потенциала. Музеи, выставочные залы, отдельные авторы, создают собственные сайты, видеофильмы о своей деятельности. Художник может показывать свои произведения там, где есть компьютер. Конечно, можно долго говорить, о том, что ничто не заменит подлинник, но это актуально, скорее для больших музеев, больших городов — художнику сегодня необходимо и удобно иметь портфолио, а в

провинции возможность увидеть работы, как великих мастеров, так и современников, узнать о единомышленниках, получить информацию, заявить о собственном существовании, часто можно только в интернете.

Творец, а следовательно и зритель, оказывается включенными в аппарат сложных экономических отношений, сталкиваются с массой микро и макро посредников (микро — галереи, дилеры, коллекционеры, макро — музеи, журналы, аукционы, престижные выставки) — налицо эффект неравенства. В России на сегодняшний день сложилась клановая система, когда художнику очень сложно найти своего зрителя. Истоки этой ситуации лежат в 80-х, когда во времена перестроечного бума на Русское, когда вместо складывания системы мира искусства, по ряду причин не произошло, а мода прошла, последствия «эпохи перестроечного беспредела» мы пожинает и сегодня — потеряем целый пласт истории изобразительного искусства 60-80х, так как произведения оказались за рубежом. Сегодня мы вынуждены восстанавливать этот пробел, так Фонд Современного русского искусства, основанный Г. Н. Михайловым в Петербурге, выкупает работы наших художников, оказавшихся за границей.

CD, Internet, в этих условиях становятся самыми демократичными способами реализации отношения художник-зритель, восстановления пробелов нашей истории. Когда новые технологии вторгаются в жизнь, музей, не желающий оказаться в информационном вакууме, должен учитывать новые способы коммуникации: имеется в виду Интернет и сходные с ним коммуникационные компьютерные сети. Эта сеть, по сути, создает новое информационное пространство, в котором люди могут — обмениваться посланиями за секунды с тысячами людей одновременно получать доступ к базам данных отдаленного компьютера, и извлекать эти данные, подписаться на дискуссионный лист и участвовать в обсуждении различных вопросов, в том числе в интерактивном режиме, получать регулярные выпуски новостей, пресс-релизы по конкретной тематике.

Музей может иметь свою WWW - страничку в Интернете, периодически обновляя ее. Имея такую страничку, музей может информировать своих (компьютерных) пользователей с текущими и перспективными направлениями деятельности, с анонсом предстоящих мероприятий и т.д.; участвуя в телекон-

ференциях, музей поддерживает профессиональный имидж и рекламирует свои услуги.

С 90-х годов XX века начался активный процесс освоения интернета миром искусства, художественными институциями. Особенности Word Wide Web используют сегодня многие — от Русского музея, Эрмитажа, до отдельных художников. Большинство интересуют в основном графические и интерактивные возможности интернета, а страницы в интернете представляют собой развернутые каталоги, буклеты с достаточно стандартным набором рубрик. Интернет демократичен — показательно, что сайты отдельных художников часто более интересны и посещаемы, чем сайты больших музеев — например, на странице петербургского художника Игоря Голубенцева находится его книга. Сам автор так объясняет свой выбор: «Книга — это моя визитная карточка, через интернет ее могут увидеть большое количество людей, так же важна интерактивность, вообще я исходил из того, что мне самому скучно читать на сайтах просто биографии художников, хотелось сделать что-то интересное, используя все возможности Интернета». Сайт Валерия Хатина, художника, компьютерного аниматора, более полно характеризует творчество автора, но более стандартен по форме — имеет вид развернутого динамического каталога (www/Khatin/spb/ru).

Отдельную структуру представляют информационные ресурсы, например GIF.RU Марата Гельмана, посвященный художественной жизни России. Если М. Гельман создает виртуально-информационный ресурс посвященный в основном современному искусству, в целях интеграции художественной жизни различных регионов нашей страны, то сервер «Музеи России» является более традиционным и по структуре, и по содержанию. В отличие от Запада, в Советской России музейная сфера представляла собой жесткую и четкую централизованную структуру. Положительные черты этого «наследия» заложены в концептуальную структуру сервера «Музеи России». Данный сервер представляет собой консолидирующее начало в виртуальном музейном мире России. Здесь собрана и доступна масса музейной информации, представлены многие российские музеи, есть специальный раздел для музейщиков. Здесь же музеи размещают свои сайты (представительства). Вот некоторые из них: Музей-заповедник «Коломенское», Государственная Третьяковская галерея, Государственный Дарвиновский музей,

Государственный музей А.С.Пушкина, Музей-панорама «Бородинская Битва», Музей истории города Москвы, Государственный музей В.В.Маяковского и др. Вся представленная здесь информация бесплатна и открыта для всех пользователей сети.

Существуют Интернет-музеи имеющий только виртуальный вид, например, Музей Современного искусства Словении, он же музей провокативного искусства, P.A.R.A.S.T.e (www/Ljudmila/org.scca/parasite) — проект одного художника — Тадеуша Погачара.

Если в «реальной» жизни люди вынуждены объединяться в группы, творческие союзы, сотрудничая в которых художнику иногда трудно сохранять автономность и одновременно быть в центре событий, хотя проще выставляться и авторепрезентироваться, то виртуально он может одновременно «присутствовать» в нескольких союзах, участвовать в нескольких различных проектах.

В последнее время во всем мире набирает обороты процессы создания и обмена электронным виртуальным культурным наследием для воссоздания исторических мест и событий, воссоздания и моделирования утраченных культурных памятников. Так, например, уже существует Виртуальный Стоунхендж, идет большая работа по созданию виртуальных музеев и воссозданию по данным археологических раскопок Древнего Рима, Карфагена и др. исторических памятников. Возможно, в ближайшем будущем можно будет посетить большинство музеев мира и побывать в древних городах, попав в один из Центров виртуального культурного наследия.

С развитием массовых электронных коммуникаций, способных предоставить искомый псевдореальный мир каждому желающему, этот процесс получает свое законченное воплощение. Культурные ценности, транслируемые через каналы массовых коммуникаций, создают огромное поле потенциального удовлетворения самых разнообразных не реализованных в жизни культурных потребностей, становятся не только объединяющим фактором, но и маркером, позволяющим найти единомышленников. Естественно, хочется надеяться, что Интернет не заменит музей, а послужит музейному делу, и развитию культуры. Использование современных технических средств и форм презентации помогают музею (и культурным ценностям в целом) конкурировать с массовой культурой, что особенно важно в процессе воспитания молодежи. Ведь если

Петербург, Москва обладают богатыми музейными коллекциями, то для жителей других городов виртуальные Интернет-музеи становятся одним из важных источников информации, предоставляя возможность увидеть сокровища мировой культуры, помогают в образовании, межличностной и межкультурной коммуникации.

Сегодня часто исследователи рассматривают культурную коммуникацию как ведущую функцию современного музея; подчеркивают диалогическую природу коммуникации, в которой посетитель должен быть «полноправным субъектом», и критикуют с этой точки зрения традиционную «монологическую» концепцию «передачи научных знаний» (Y.Uldall); обсуждают возможности «языка вещей» как средства общения между культурами, между различными историческими и социальными общностями, этническими группами (R.Spruit), политическими и религиозными группировками (G.Thompson), подростками и взрослыми (B.Sturup), слепыми и зрячими (Д.Жироди) и т.д.

Соединение структурных представлений Шеннона и широкого гуманитарного взгляда Мак-Люэна привело к формированию коммуникационного подхода и его распространению в различных областях знания. В музееведении пионером разработки коммуникационных представлений стал Д.Камерон, предложивший рассматривать музей как особую коммуникационную систему. По его определению, музейная коммуникация представляет собой процесс общения посетителя с «реальными вещами», условиями которого является способность аудитории понимать «язык вещей» и способность создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов невербальные пространственные «высказывания». После появления работ Камерона в музееведении начинается интенсивная разработка коммуникационной проблематики. Прежде всего, это выражается в смещении фокуса музееведческих исследований на изучение музейной аудитории.

В 1970-е гг. в музеях получают распространение прикладные социологические и психологические исследования, нацеленные на обеспечение «обратной связи» в системах музейной коммуникации. Как показывают их результаты, восприятие посетителей часто не соответствует прогнозам и ожиданиям музейных работников (G.Hein). Это заставляет, расширяя границы коммуникационного подхода, по-новому интерпретировать

проблемы музейной деятельности. Можно добавить, что в таком случае идет не только процесс презентации уже сложившихся ценностей, но и процесс инкультурации личности.

Такой подход ведет к переосмыслению фундаментальных музееведческих понятий «музейного предмета» и «музейной экспозиции». Критикуя эти понятия, В. Глузинский предлагает рассматривать музей как знаковую систему, наделяющую материальные вещи ценностными значениями (концепция «чистого музея»), и показывает, что в нем происходит перманентное конструирование «языка вещей», выражающего отношение человека к действительности. В работах З.А. Бонами, Е.К. Дмитриевой, В.Ю. Дукельского, Т.П. Калугиной, Е.Е. Кузьминой, Н.Г. Макаровой, Т.П.Полякова и др. коммуникационные представления выступают одновременно как теоретическая «рамка» и как исследовательский инструмент, позволяющий по-новому ставить и решать проблемы, традиционно относящиеся к области экспозиционной и образовательно-воспитательной работы музеев.

То, что эта рамка может быть расширена до границ предмета музееведения в целом, показано в работе Н.А. Никишина (1989), где сквозь призму коммуникационного подхода рассматривается также фондовая работа и комплектование. Многообразие посетительских позиций в этом диалоге задано не только делением аудитории по традиционным социально-демографическим признакам, но и тем спектром ролей, которые предлагает музей (ролевая структура аудитории). Коммуникационный подход позволяет сформулировать концепцию «понимающего музееведения». Ее отличительной особенностью является исходная уравновешенность позиций всех участников музейной коммуникации, равное внимание к их точкам зрения. Посетители, профессионалы, а также люди, которые стоят «по ту сторону» музейных предметов (те, кто их создавал или имел отношение к их бытованию), - все они обладают особым взглядом на вещи, и на пересечении этих взглядов рождается многоликое, нагруженное смыслами музейное собрание.

В наиболее общем виде коммуникационный подход в музееведении характеризуется рядом принципов (постулатов), задающих особый взгляд на музейную действительность. Это *гуманитарный*, антропоцентристский подход, который ставит во главу угла человека. Логика коммуникационного анализа предполагает движение «от субъекта», а не «от вещи», и потому

не допускает априорной объективации музейного предмета (или собрания, или экспозиции). Это *культурологический* подход, предполагающий, что используемые в процессе коммуникации знаки и символы, независимо от их материальных носителей, существуют в определенном поле культурных значений. Поэтому субъекты, включенные в музейную коммуникацию, выступают как представители культурных позиций, а музейные предметно-пространственные «послания» - как культурные (или метакультурные) тексты. *Диалогический* подход, рассматривающий структуры с участием как минимум двух субъектов, разнящихся по своей культурной позиции. Поэтому конституирующим элементом любой ситуации музейной коммуникации является “разность культурных потенциалов” или культурно-историческая дистанция, имеющая синхронное и диахронное измерения. *Аксиологический* подход, который исходит из представления, что межкультурное общение является в своей основе ценностным. Поэтому ценностный аспект музейной коммуникации рассматривается как ведущий, а иные ее аспекты (обучение, передача информации, знаний и т.д.) - как подчиненные.

Именно установки «понимающего музееведения» объединяют сегодня исследователей, которые рассматривают в терминах коммуникации такие, казалось бы, далекие друг от друга вопросы, как применение в музеях методов «гуманистической педагогики», принципы деятельности «экомузеев» или проблемы демократизации музейного дела. Включение в число участников музейной коммуникации людей, которые жили в прошлом или живут сегодня, но отделены от посетителя географическим или культурным барьером, позволяет рассматривать музейную коммуникацию как ритуал, происходящий в особом, отграниченном от повседневности пространстве, обладающий собственным кодом пространственно-временных соответствий (музейный хронотоп) и дающий возможность «конвертировать» разнообразное культурно-историческое содержание.

В ситуации культурного кризиса, экспансии массовой культуры музеи должны играть роль культурно-образовательных центров, пропагандировать культурные и духовные ценности. За последние десятилетия статичный и консервативный российский музейный мир существенно изменился. Музей вошел в рыночное пространство, стал органичной частью социокультурной, экономической и политической жизни общества. Не-

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

смотря на все сложности переходного периода, которые переживает наша страна, количество отечественных музеев продолжает увеличиваться. Отношение к музею не как к закрытой территории заповедника, а как к пространству жизни, сохранения культуры в данном контексте видится перспективной формой развития музейного дела. Петербургские музеи (и крупные как Эрмитаж, Русский музей, и небольшие, как музей Хлеба, музей игрушки) сегодня ведут активную работу по формированию новых музейных традиций, способов диалога со зрителями, не очеркивая предыдущий опыт, но представляя музей именно как особую форму жизни культуры, пространство сотворчества.¹

¹ См.: *Коропов А.Е.* Музееведение. 2-е изд. испр. и доп. М., 2000; Человек в мире искусства: Информационные аспекты: Междунар. науч. конф./ Краснодар. гос. акад. Культуры. Краснодар. 1994; Проблемы функционирования музеев. М., 1999; Музейная деятельность на современном этапе/Сб.науч.тр. СПб гос. Ун-та. СПб, 1996; Музей и новые технологии // На пути к музею XXI века / Сост. и науч. ред. Н.А.Никишин. М., 1999.