



Федоров. Набросок
Л.О. Пастернака

ИДЕИ НИКОЛАЯ ФЕДОРОВА в современном мире

Мария Каулен

Невозможно отыскать в истории момент, когда первый посетитель вошел под своды первого музея. Однако уже много столетий музей остается для человечества в определенной мере загадкой, он порождает множество вопросов, на которые мы пытаемся найти ответы. Постепенно накапливаемые знания, наблюдения, мысли о музее и его сути сложились в единую стройную систему лишь во второй половине XX века: к этому времени относится становление музееведения как самостоятельной научной дисциплины.

Музееведение (музеология) было определено как «научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порожденный им феномен музея, исследующая процессы сохранения и передачи социальной информации посредством музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности»¹.

В 1980-х годах российские музеееды открыли для себя Николая Федорова и были потрясены созвучием его идей основным положениям своей молодой научной дисциплины. Прямого влияния федоровских идей на музееведение не было – основные положения науки оформились в СССР и странах народной демократии в 1960–1970-е годы и труды философа не были известны их авторам – однако провидение Н.Ф. Федоро-

вым практически всех основных «болевых точек» науки о музее конца XX века не вызывало сомнений. Работа Н.Ф. Федорова «Музей, его смысл и назначение»² в конце 1980-х годов была включена в программу для аспирантов (к этому времени музееведение обрело статус дисциплины, по которой защищали кандидатские и докторские диссертации), а затем, в качестве обязательной литературы – в вузовские учебные курсы музееведения, которые за последние годы XX – первые годы XXI века начали преподавать по всей стране.

К сожалению, в конце XX века очень немногие музейные работники имели специальное музееведческое образование (выпускники кафедр музееведения и по сей день не стремятся в музеи), а знакомство большинства практикующих музейных специалистов с идеями Н.Ф. Федорова, как правило, ограничивалось в лучшем случае вышеназванной статьей, а чаще – несколькими цитатами из нее, оторванными от контекста и нередко произвольно истолкованными. К 1990-м годам эту работу Н.Ф. Федорова буквально «растаскивали на цитаты», и на любой конференции, связанной с музейной проблематикой, в ряде докладов обязательно звучали (не всегда к месту) полюбившиеся высказывания философа о музее.

В предлагаемой вниманию читателей статье основной задачей является выявление тех сюжетов в современной музееведческой проблематике, толкование которых сегодня оказалось особенно созвучно мыслям о музее Николая Федорова.

Н.Ф. Федоров – единственный в мире философ, в учении которого столь важная роль отводится музею. Однако, рассматривая федоровскую концепцию музея, следует иметь в виду, что в отрыве от центральной идеи учения Н.Ф. Федорова – идеи патрофикации, воскрешения отцов, – не может быть правильно истолковано ни одно из положений его философии, в том числе и понятие «музей».

В центре грандиозной федоровской утопии – идея музея как основы будущего всеобщего воскрешения и бессмертия. Музей в учении Федорова – не только реально существующее учреждение, сохраняющее под видом вещей память о «душах ушедших», но место средоточия всех сил, способных преодолеть «небратское» состояние и объединить человечество для «общего дела».

К идее музея философ постоянно обращается на страницах «Философии общего дела»: отдельные высказывания, целые абзацы и страницы, посвященные

*Портрет
Н. Федорова работы
Л. Пастернака (1919).
Российская
государственная
библиотека*



Никто еще не сказал о музее столь пронзительных и высоких слов, как Николай Федоров: «Музей есть последний остаток культа предков; он – особый вид этого культа, который, изгоняемый из религии (как это видим у протестантов), восстанавливается в виде музеев. Выше ветоши, сохраняемой в музеях, только самый прах, самые останки умерших, как и выше музея – только могила...»

музею, разбросаны практически по всем главам этого труда. Специально музею посвящены статьи «Музей, его смысл и назначение», «Выставка 1889 года...»³, а также статьи, примыкающие к работе «Проект соединения церквей», в которых мыслитель разрабатывает проекты «храмов-музеев» и систему их символических росписей.

В целом, последовательном и своеобразном учении Н.Ф. Федорова о музее можно выделить три смысловых уровня: толкование происхождения, исторического развития, а также места и назначения музея в современном философу обществе; принципиально осуществимые, хотя никогда и не осуществленные проекты «идеальных» музеев; наконец, проект «музея» как важнейшая часть гигантского утопического проекта «патрификации». В настоящей работе в связи с заявленной темой нас будут интересовать первые два из обозначенных уровней.

В конце XX – начале XXI века исследователи задаются вопросом – *сохранится ли в будущем музей* в своем современном виде, или в связи с происходящими в обществе изменениями как хранилище овековеченной памяти он станет не нужен, его место займут иные культурные формы? Этот же вопрос задавал сто лет назад Н.Ф. Федоров: «...Сохранится ли это уважение к памятникам прошедшего при дальнейшем прогрессе, при увеличении искусственных потребностей... при усиливающейся заботе только о настоящем?»⁴, и отвечает на него: «Уничтожить музей нельзя: как тень, он сопровождает жизнь, как могила, стоит за всем живущим»⁵. К подобному выводу, выраженному только иными словами, приходит и большинство современных исследователей, констатирующих возрастание роли музея как общественного института и прогнозирующих сохранение этой тенденции в будущем.

С этим признанием связаны характерные для последних десятилетий поиски «миссии музея» (чем-то напоминающие наши поиски «национальной идеи») – некоего высшего предназначения, сверхзадачи музея по отношению к социуму, которая придает самому существованию музея в человеческом обществе высокий вневременной смысл. Нестабильность общественной жизни толкает человека на поиски островков стабильности, и хочется верить в их спасительную силу, а также в их неизменность, в их непреложное и вечное су-

ществование рядом со смертным, мятущимся и ошибающимся человеком.

Но никто еще не сказал о музее столь пронзительных и высоких слов, как Николай Федоров: «Музей есть последний остаток культа предков; он – особый вид этого культа, который, изгоняемый из религии (как это видим у протестантов), восстанавливается в виде музеев. Выше ветоши, сохраняемой в музеях, только самый прах, самые останки умерших, как и выше музея – только могила...»⁶. Смысл и назначение (что аналогично нашей *миссии*) музея у Н.Ф. Федорова прежде всего нравственное: «Музеи служат оправданием XIX веку; существование их в этот железный век доказывает, что совесть еще не совершенно исчезла. Иначе и понять нельзя хранения в нынешнем всепродажном, грубо-утилитарном веке, как нельзя постигнуть и высокой непродажной ценности вещей негодных, вышедших из употребления. Сохраняя вещи вопреки своим эксплуататорским наклонностям, наш век, хотя и в противоречии с собою, еще служит неведомому Богу»⁷. Музей Н.Ф. Федорова – выражение памяти об «утрате лиц», об ушедших предках – памяти, общей для всех людей и объединяющей их.

На Генеральной конференции Международного совета музеев в Барселоне в 2001 году известный социолог М. Капельс в своем докладе выдвинул тезис о роли музея в современном обществе как «коммуникационного протокола»⁸. Ученый увидел в музее надежду на преодоление прогнозируемого в XXI веке коммуникационного кризиса: в ситуации утраты общих культурных кодов и прогрессирующего в этой связи непонимания между индивидуумами, социальными группами, народами, конфессиями должны сохраниться островки стабильности, хранилища общепонятных и проверенных временем культурных кодов. Одним из наиболее важных «коммуникационных протоколов» может стать музей.

Весьма интересно сравнить этот тезис с позициями Федоровской концепции музея. Музей как «последний остаток культа предков» превращается в учении Федорова в реальный островок нравственности, которая не может существовать вне вопроса памяти об отцах, более того – память об отцах и стремление к их воскрешению выступает в качестве критерия нравственности. «Болезнью века» полагает мыслитель стремление уйти, отречься от прошлого, лишаящее жизнь смысла и цели; музей – лекарство от этой болезни, способное вернуть человеку гармонию с миром и самим собою. «Мы не преувеличим, конечно, если скажем, что музей, как выражение всей души, возвратит нам мир душевный, лад внутренний, даст нам радость, которую чувствует отец при возвращении блудного сына. Болезнь века и заключается именно в отрешении от прошлого, от общего дела всех поколений...»⁹.

Таким образом, мысль М. Кастельса о столь высоком предназначении музея, способного в определенной степени стать «спасителем» человечества, оказывается созвучна взгляду Н.Ф. Федорова на музей. Способность к хранению бесполезного, идущую из самых глубин человеческой сущности, рассматривал философ как залог возможного духовного возрождения человечества.

Одна из ключевых проблем, рассматриваемых теоретическим музееведением – *генезис музея*, причины и условия его возникновения; от ответа на эти вопросы зависит само определение музея как исторически обусловленного института общественной памяти. Среди теорий возникновения музея выделяется биологическая, объясняющая появление музейных коллекций инстинктом собирательства, восходящим к инстинктам животных; филологическая, акцентирующая внимание на происхождение слова «музей» от античного храма муз – музеума – и считающая музеи подражаниями этим древним храмам; чешским

музеологом З. Странским была выдвинута гипотеза о возникновении на раннем этапе человеческой истории «общественной музейной потребности», выражающейся в стремлении человека сохранять и передавать потомкам объекты реальной действительности, являющиеся овеществленной памятью и представляющие для общества ценность, не связанную с утилитарными потребностями.

Эти теории формулировались музеологами разных стран независимо друг от друга и в разное время. Однако, обратившись к текстам Н.Ф. Федорова, мы с удивлением обнаружим высказывания, предвосхищающие все эти теории, которые появятся спустя более полувека. «Всякий человек носит в себе музей, носит его, даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызения совести; ибо хранение – закон коренной, предшествовавший человеку, действовавший еще до него»¹⁰, – так определяет Н. Федоров изначально, с его точки зрения, присущее человеку стремление к сохранению, музеефикации. Эта потребность сохранять рассматривается мыслителем не только как врожденное свойство человека, но и как всеобщее свойство природы: «Хранение есть свойство не только органической, но и неорганической природы, а в особенности природы человеческой»¹¹. «от памяти, т.е. от всего человека, родились музы и музей; иначе сказать: как лингвистические, так и психологические исследования убеждают нас, что муза и музей современны самому человеку; они родились вместе с его сознанием»¹². Таким образом, само появление музея приобретает в философии Н. Федорова характер неизбежного, обязательного проявления всеобщей закономерности.



Федоров. Набросок
Л.О. Пастернака

Представления Н.Ф. Федорова о воспитательной и образовательной роли музея на десятилетия опережают уровень развития музейного дела своего времени. Соединение школы с музеем и исследовательской обсерваторией – одна из ключевых позиций федоровского «идеального» музея.

В музееведческой литературе с конца XX века настойчиво проводится мысль о *противоречивости современного музея*. Что есть музей – храм или форум? Как сочетать необходимость сохранить, уберечь от нежелательных воздействий музейные объекты с требованием максимальной открытости музея и доступности для общества любой части хранимого им наследия? Как сформировать в сознании прагматического общества XXI века представление о высоком статусе музея, разрушить пренебрежительное отношение к нему как к чему-то устаревшему, бесполезному, запыленному, не отходя при этом от изначального предназначения музея?

Противоречивость музея волновала и Н.Ф. Федорова. Он отмечал присущие современному ему музею противоречия, и первое из них – сочетание в обществе почтения к музею и презрения к нему, выраженное в самом понятии «сдать в музей», «сдать в архив». Это – презрение «века прогресса», ценящего только сиюминутное, к «старью», «ветоши». Второе противоречие заключалось в том, что век, ценящий лишь полезное, собирает и хранит бесполезное (много ли изменилось за истекшие сто с лишним лет?).

Среди современного «действительного ада», каким представляется философу прогресс, понимаемый как производство «мертвых вещей», вытесняющих «живых людей», музей видится «проективным раем». Однако противоречия музея, по мнению мыслителя, не могут быть разрешены, пока современный ему несовершенный музей не станет «музеем действия».

Отметим, что сегодня мы постоянно слышим призывы к музею занять активную общественную позицию, участвовать в решении наболевших проблем, оказывать воздействие на жизнь социума. Призыв к музею «вернуться лицом к общественным проблемам» стал главной темой форума международной музейной общественности в 2001 году в Барселоне, где прошла XIX Генеральная конференция Международного совета музеев (ИКОМ). Это движение в сторону музея «действующего», «живого», «полезного» рассматривается современными музеологами как обязательное условие сохранения музеем своих позиций в будущем.

Безусловно, «действие» в философии Н.Ф. Федорова имеет иной смысл, чем вкладывают в него современные музеееды и культурологи – для Федорова это действие реального воскрешения; однако совпадение «вектора» желаемого развития музея в сторону «музея действия» – несомненная точка совпадения современных музеологических идей и учения Н.Ф. Федорова.

В музееведении 1960–1980-х годов были сформулированы основные *социальные функции музея*. Несмотря на некоторые разногласия в формулировании определения этих функций, большинство музееведов выделяют функции документирования, хранительскую, исследовательскую и образовательно-воспитательную.

Одна из важнейших социальных функций музея, подчеркиваемая музееведами, – *документирование* процессов, происходящих в природе и обществе – реализуется через *комплектацию* – поиск и изъятие объектов музейного значения из среды бытования и перемещение их в музейную среду для хранения и передачи будущим поколениям. Значимость этого направления музейной деятельности не вызывает сомнения. Однако критерии отбора предметов из реальной действительности до сих пор составляют один из самых спорных вопросов музейного дела.

Та же проблема отбора предметов для вечного хранения и ответственности музея за то, какие именно объекты будут переданы в «инстанцию вечности», а какие – бесследно исчезнут, волновала Н.Ф. Федорова, и так же более 100 лет назад философ не находил однозначного ответа на этот вопрос. Трагическим представлялось мыслителю неразрешимое противоречие между необходимостью сохранить в музее все – и невозможностью такой тотальной музеефикации хотя бы потому, что музей не может вместить всего: «Музей, оставаясь хранилищем, не только не может достигнуть идеальной полноты, но и тем менее будет соответствовать идеальному о нем представлению, чем жизнь будет более развиваться. И это понятно! Чем более человек будет подвигаться по пути нынешнего промышленного прогресса, чем более будет сдавать в музей вещей, тем более будет требоваться места, сил и средств для хранения, и в то же время тем менее, сравнительно, будет попадать их в музей<...>».

Не принимать же, уничтожать что-либо, хотя бы то были даже вывески, объявления, рекламы <...>, значит отказаться от самого существенного свойства музея, – быть выразителем духа времени, не говоря уже о том, что принимать лишь одно достопримечательное, значит присваивать себе право судьи и привилегию знания истины и, по своему произволу, одним давать бессмертие, а других лишать его»¹³.

В рассуждениях Николая Федорова важное место отводится исследовательской функции музея: «Музей... не может быть только хранилищем; он должен быть и исследованием: это – собор всех ученых обществ. С другой стороны, музей не может быть ни читальнею, ни зрелищем; он не должен служить для пониженного, так называемого «популярного» образования. Таким образом, музей становится между учеными, производящими постоянную, систематическую работу исследования, и всеми учебными заведениями; посредством их он собирает всех неученых и все младшее поколение, чтобы ввести их в область исследования, производимого учеными. Иначе сказать, музей есть исследование, производимое младшим поколением под руководством старшего»¹⁴.

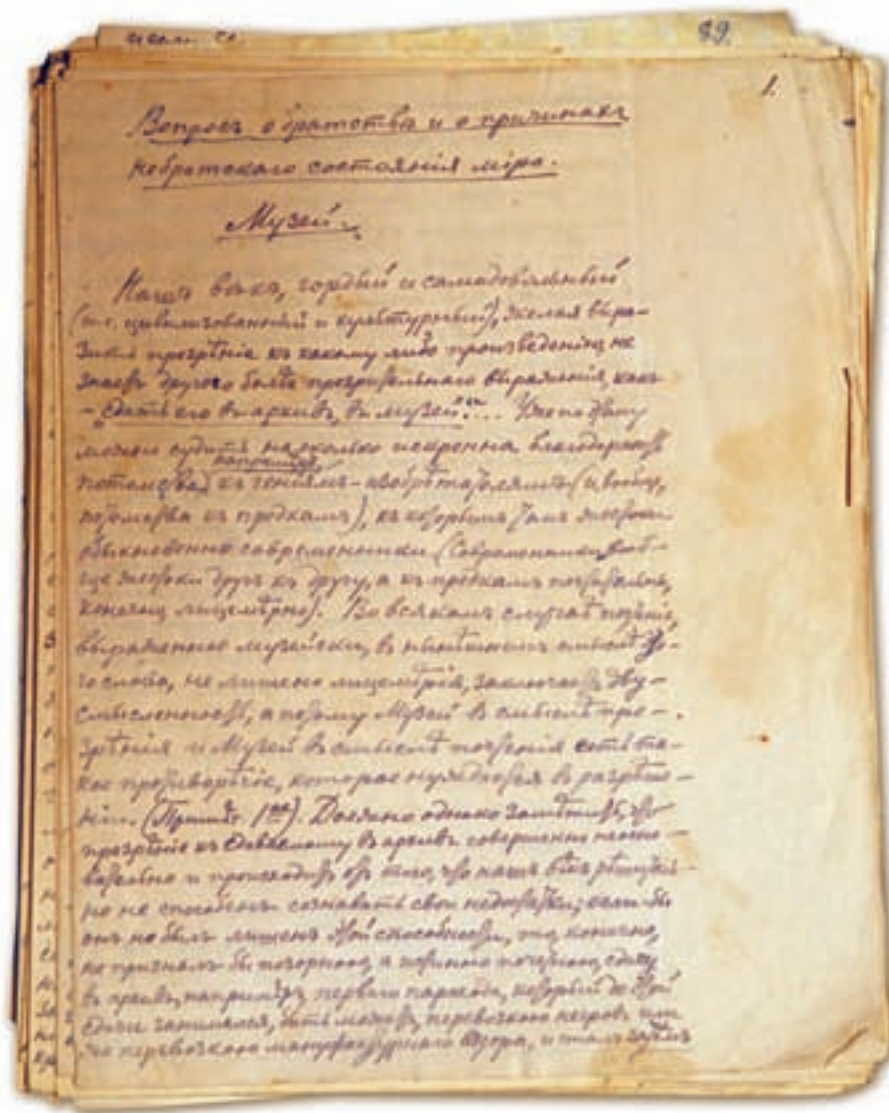
Как видим, исследовательская функция в рассуждениях Н.Ф. Федорова неразрывно связана с образовательно-воспитательной функцией. Лишь в конце XIX – начале XX веков общество начинает в полной мере осознавать значение музея в процессах просвещения, образования и воспитания. И вновь представления Н.Ф. Федорова о воспитательной и образовательной роли музея на десятилетия опережают уровень развития музейного дела своего времени. Соединение школы с музеем и исследовательской обсерваторией – одна из ключевых позиций федоровского «идеального» музея. Музей Николая Федорова должен «соединить в себе все учебные и ученые заведения и общества»¹⁵. «Музей будет дей-

ствовать душеобразовательно, делая всех и каждого существом музееобразным»¹⁶. Сколь созвучны эти слова современной теории «образования культурой», «музейного всеобуча»!

В конце 1960-х годов складываются, а на протяжении 1970–1980-х годов распространяются и занимают прочное положение в музееведении представления о музее как о *коммуникационной системе*. Согласно коммуникационным представлениям, в музее происходит общение человека через музейные предметы с иной эпохой, культурой, личностью, стоящими за каждой вещью. Возможность адекватного восприятия аккумулированной музейными предметами информации зависит как от усилий музейных специалистов, отбирающих, реставрирующих, исследующих и интерпретирующих экспонаты, так и от социальной, конфессиональной, культурной, эмоциональной и других характеристик посетителя.

За много десятилетий до возникновения коммуникационного подхода в музееведении Николай Федоров написал, что музей «есть собрание под видом старых вещей (ветоши) душ отошедших, умерших. Но эти души открываются лишь для имеющих душу»¹⁷. Эта мысль

Музей, его смысл и назначение. Статья Федорова, переписанная Н. Петерсоном



чрезвычайно дорога философу, он повторяет ее снова и снова: «Музей есть не собирание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями»¹⁸.

Современный музей занимается, вполне по Федорову, восстановлением по сохранившимся вещам людей, создававших эти вещи, хранивших их, пользовавшихся ими, восстановлением «всеми средствами наук и искусств» (а современная экспозиция есть не что иное, как произведение искусства) их жизни (добавим – культуры, эпохи).

В конце XX столетия все большее распространение во всем мире получают учреждения музейного типа, соединяющие с музейными функциями функции иных учреждений. Это музейно-культурные центры, музей-школы, музей-мастерские, музей-библиотеки, музеи – исследовательские центры. И эта тенденция развития музейного мира была предсказана Н.Ф. Федоровым, предлагавшим объединить музей со школой, библиотекой, обсерваторией, храмом.

Можно продолжить анализ высказанных Н.Ф. Федоровым мыслей о музее, находя немало удивительных параллелей в современной музееведческой теории. Однако помимо теоретических рассуждений особый интерес представляют музейные проекты Николая Федорова.

Среди них – удивительные проекты храмов-музеев.

Этим проектам предшествует цельная и стройная концепция храма-музея, разработанная философом. Согласно учению Федорова, в своем изначальном смысле и назначении храм и музей близки, почти тождественны: музей некогда «был храмом, то есть силою, регулирующею, поддерживающею жизнь предков (по крайней мере в представлении людей)»¹⁹; цели того и другого совпадали, храм и музей, по мысли философа, были «первыми изображениями мира». По мысли Н.Ф. Федорова, в процессе развития цивилизации храм перестал быть храмом предков, и тогда культ предков, «изгоняемый из религии», восстанавливается в виде музеев. Религия закрепляет рознь и «небратское состояние» человечества, для преодоления этой розни храм должен быть снова соединен с музеем. В перспективе это – вселенский храм-музей, через который совершается сначала постепенное «вспоминание», мысленное восстановление и собирание во вселенной праха, то есть «синодик

всех живших поколений», а затем их реальное воскрешение и «собор». Путь к этому вселенскому собору лежит через создание храмов-музеев, где место обычного иконостаса должен занять «лицевой синодик» – изображения всех «местных умерших отцов» с их деяниями, представленными символически, собранные под общий крест-Голгофу. Нижний этаж музея-храма Н.Ф. Федорова занимает «краниологический или остеологический синодик с надписями, вещами и изображениями, перенесенными из разного рода могил; средний этаж – лицевой синодик или галерея портретов с живого лица на одной стороне и с мертвого – на другой... в общей рамке подножия креста, выходящего в верхний этаж, который есть самый храм, где приносится бескровная жертва»²⁰. Во входной части храма должна быть изображена «апокалиптическая притча», то есть Страшный суд; это изображение должно показывать грядущую судьбу человечества в том случае, если оно не преодолеет розни и не обратит силы на «общее дело» преодоления смерти и воскрешения отцов; в другой части музея-храма должно быть помещено изображение прошлого «как оно было», то есть «история как факт», и будущее, которое ждет человечество в случае осуществления федоровской идеи объединения и воскрешения всех отошедших поколений («история как проект»). По убеждению мыслителя, не должно быть безбожных музеев без храмов, так же как и «безмузейных», и поэтому «бесчеловечных» храмов, где никогда не раздавался плач над умершими.

Проекты Н.Ф. Федорова, предложенные в статьях «Роспись наружных стен храма во имя двух ревностных читателей Живоначальной Троицы – греческого и русского – при которых находится музей или библиотека»²¹ и «Внутренняя роспись храма. Памятник Александру III миротворцу – «князю мира» по выражению Стэда»²² представляют неканоническую

В конце XX столетия во всем мире получают распространение музейно-культурные центры, музей-школы, музей-мастерские, музей-библиотеки, музеи – исследовательские центры. И эта тенденция развития музейного мира была предсказана Н.Ф. Федоровым, предлагавшим объединить музей со школой, библиотекой, обсерваторией, храмом.

роспись храма как образец, «великое зеркало» для объединения людей, указание на то, что должны делать все люди не в одиночку, а в совокупности как «один сын человеческий». Федоров разворачивает проект сложной, перегруженной символами и философскими, «федоровскими» аллегориями росписи, где на западной стене помещена картина-икона с изображением объединенных «всех племен и языков», идущих к храму, символизирующему объединенный и преодолевший разрыв мир, для участия в «общем деле». На фронтоне книга в лучезарном сиянии как апофеоз истинного просвещения, огненные языки от нее нисходят на апостолов, готовых разойтись по странам «для поражения розни и для воссоединения». Входят в систему этой колоссальной росписи «земной город в виде фабрики и магазина и Град небесный с соединенными Университетом и Музеем как символ перехода человечества от служения машине к служению отцам». Сцены крещения, «художественного воскресения», крестового братства», «лингвистической пятидесятницы» обретают особый символический смысл в системе учения Федорова. «Синодик» всех живших на месте иконостаса и объединение храма со школой и кладбищем как местами поминовения отцов и воспитания в их духе детей дополняет символическую картину, где используются все привычные архитектурные элементы православного храма, но каждая из них наделяется смыслом, отличным от изначального и приобретающим смысл и значение только в контексте конкретного замысла.

По сути федоровский храм-музей – это проект художественно-символического отображения всей философской системы мыслителя, его идеи активного христианства. Н.Ф. Федоров разрабатывает конкретные планы «храмов-музеев», «храмов-памятников» со сложной системой символических изображений: это своеобразные развернутые «тема-

Центральная идея учения Н.Ф. Федорова – идея «патрофикации», то есть сначала мысленного, а затем реального воскрешения всех отживших поколений – «отцов». Гуманный смысл музея в антигуманном обществе – вот главнейшее назначение этого института по мысли Николая Федорова. Не это ли волнует нас по сей день?

тические структуры» удивительных образных экспозиций, к изучению и использованию которых, безусловно, еще обратятся музеологи будущего.

Кажется, мало общего между этими поражающими размахом и глубиной символики проектами храмов-музеев Николая Федорова и музеефицированными церквями, коих не одна сотня появилась в XX веке в российских городах и весях. Однако и в этом случае возможны интересные сопоставления с экспозиционными проектами конца XX века.

Реальные музеи-храмы начали возникать по всей территории России после октября 1917 года. В условиях разворачивавшейся борьбы с религией музеефикация становилась нередко единственным шансом спасти памятники православной культуры от поругания и уничтожения. В первые послереволюционные годы процесс музеефикации церквей сводился нередко только к смене названия; интерьер сохранялся в неизменном виде, некоторое время в храмах-музеях даже продолжались богослужения. Однако к концу 1920 – началу 1930-х годов множество храмов-музеев было закрыто, в большинстве сохранившихся внутреннее убранство заменено музейными экспозициями, часто не имеющими отношения к самому храму или рассказывающими о нем исключительно как о памятнике истории, архитектуры и искусства.

В конце 1970-х – начале 1980-х годов музеям было передано значительное число отреставрированных культовых памятников, в течение нескольких десятилетий пребывавших в забвении и разрухе, использовавшихся под склады, спортзалы, цеха. Встал вопрос об их музеефикации. Одновременно все настойчивее звучали требования реэкспозиции старых, морально устаревших экспозиций в культовых зданиях. Произшедшие перемены в социокультурной ситуации, изменение отношения общества к религии и к православному искусству привели к тому, что проектирование экспозиций музеев-храмов принимает новые формы. В этих условиях возникает ряд инновационных проектов, предлагающих совершенно новые подходы и неожиданные, перспективные экспозиционные решения. Одно из направлений экспозиционной мысли в последней четверти XX века было связано со стремлением к использованию самой концептуализированной храмовой архитектуры и заложенных в ней смыслов. В экспозиционных проектах музеев-храмов все более нарастало образно-символическое начало, стремление выстроить экспозицию, исходя из «каркаса», структуры

православного храма с его символикой; таким образом экспозиционная тема получала как бы «освящение», ей придавалась особая значимость. Остановимся на двух наиболее выразительных проектах храмов-музеев, разработанных в последней четверти XX века.

В 1988 году по заказу Калининского объединенного историко-архитектурного и литературного музея была разработана научная концепция Музея-заповедника «Исток Волги» (авторы Т.П. Поляков и Н.А. Никишин, НИИ культуры)²³.

В основу концепции авторы положили народное представление о волжском истоке как об особого рода духовной ценности, ставшей одной из наиболее почитаемых в России, и идею о ритуальном посещении истока великой реки. В состав музея-заповедника входили два культовых памятника – деревянная церковь-часовня, построенная местными жителями в середине XIX века на месте бывшей монастырской церкви, и каменный Преображенский собор, сооруженный у истока Волги «по высочайшему повелению» и на средства 20 волжских губерний в 1902–1912 годах. По отношению к этим объектам проектировщики поставили задачу – найти в каждом «смысловую функцию по отношению к центру – Истоку Волги, и в соответствии с ней разработать внутреннюю образно-сюжетную структуру конкретного образа»²⁴.

Признавая за музейной экспозицией функции ритуального пространства (коим некогда был практически любой музей; эта ритуальность оказалась утраченной с превращением музея из «храма» в пропагандистское учреждение), авторы концепции задумали такую организацию этого пространства, которое обеспечило бы общение посетителей с музейными объектами как символами духовных ценностей. Приняв за основу традиционные концепции храма как образа мира и символического образа человека, авторы предполагали раскрыть музейный образ с помощью структуры самого храма, его «внутреннего потенциала», оставляя одновременно за собой право внесения в церковь новых для нее экспозиционных средств и новой символики, так как и церковь была построена в честь местной святыни – Волги, и ей же посвящен музей. В маленькой деревянной церкви-часовне темой экспозиции интерьера становились понятия «личности», «микрокосма», «малой Родины», которая развивалась в тройственном делении пространства по вертикали и горизонтали, что также соответствовало традиционной структуре храма. Развитие темы по вертикали («пространство») строилось путем замещения христианской символики и сюжетов ассоциативно соответствующими им сюжетными и символическими изображениями: ярус «небесной церкви» соответствовал символическому образу «Источка Волги», средний – «христологический» – наполнялся изображениями «местных героев» (вспомним «лицевой синодик» федоровских проектов), которые предлагалось переносить на плоскость стены при помощи проекционной техники, нижний («земная церковь») создавал экспозиционный образ земли у истока Волги и, в свою очередь, членился на три тематических раздела по горизонтали: «Освоение земли» (жизнь крестьян у Истока) и

«Расчистка истока» (трудовая деятельность) на основе этнографических материалов, «Торжество» (праздник, воспевание Истока) на основе материалов о местных ритуальных праздниках.

Экспозиция в каменном соборе должна была иметь аналогичное трехчастное деление по вертикали и горизонтали, раскрывая тему Истока и Родины в масштабе всей Волги и России: верхний ярус – символический образ Волги-России, средний – национальные «волжские» герои, нижний – земли и города Поволжья; по горизонтали создавались тематические комплексы, символизирующие «объединение», «защиту» (из реальных предметов-символов, присланных волжскими городами), «торжество» (образное отражение темы Волги в искусстве и литературе) (там же, с. 18–19). Таким образом, экспозиция в храмах была задумана как символическое выражение и – через традиционную символику храмового интерьера – освящение высоких понятий Родины, подвига, труда, духовности и др.

Если рассмотренные проекты остались нереализованными, то проект экспозиции в Троицком соборе города Соликамска «День Девятой Пятницы» был воплощен в жизнь.

Здание Троицкого собора было передано местному музею в 1989 году. Темой задуманной экспозиции (авторы Г.А. Бродинских, Н.М. Савенкова, художники В.И. Лемехов, С.И. Лемехов, Л.И. Лемехов и В.П. Целин) был выбран главный традиционный праздник старого Соликамска – день девятой пятницы после Пасхи. Авторы поставили себе целью через один день из жизни города показать целую историческую эпоху. В то же время «остановленное мгновение» традиционного городского праздника оказывалось связанным со всей историей города, так как празднование «дня девятой пятницы» уходило корнями в еще языческие традиции культа воды и плодородия, сам день стал отмечаться в свое

время в память о конкретном трагическом событии в жизни города (нападение нагайцев в 1547 году), в XIX веке превратился в своеобразный «день города» с крестным ходом, ярмаркой и гуляньем, а возрождение его в 1991 году было одобрено всем населением, в том числе духовенством.

Для реализации идеи объединения в одной экспозиции духовного и материального, образа церковного праздника и ярмарки авторы максимально использовали саму архитектуру собора, имеющего пять помещений (галерея, центральный куб, алтарь и 2 придела), достаточно изолированных друг от друга. Красная дорожка в виде креста организует маршрут движения посетителей и, по мысли проектировщиков, разделяет две «зоны» экспозиции – духовную и земную и подчеркивает приоритет духовного начала. На месте алтарной преграды было установлено панно, состоящее из отдельных прямоугольников и напоминающее внешние формы иконостаса; на прямоугольниках в технике карандашного рисунка изображены портреты известных исторических деятелей, связанных с Соликамском (и снова вспомним «лицевой синодик»), венчают же все сооружение герб города в окружении образов Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы – покровителей Соликамска. Два ряда горящих свечей, формирующих своеобразную «аллею», ведущую к алтарю, должны воплотить мысль о том, что событие проходит через всю историю города. Экспозиция возвеличивала роль всенародного праздника до события священного, символизирующего весь исторический путь Соликамска.

Таким образом, к концу 1980 – началу 1990-х годов в проектировании экспозиций храмовых интерьеров формируется новое направление. Авторы проектов максимально используют саму символическую структуру храмового пространства и входящих в него предметов, но церковные символы воспринима-

ются как повод для создания новых, самостоятельных экспозиционно-художественных образов. Рассмотренные проекты более чем какие-либо другие выступают преемниками и продолжателями идей, разработанных Н.Ф. Федоровым в начале XX века. Прием использования освященных христианской традицией форм для «освящения» новых музейных символов и аллегорий (будь то Исток Волги или местный праздник, объединяющие людей) лежит в основе рассмотренного нами направления экспозиционной мысли, которое можно охарактеризовать как *неосимволическое* направление в экспозиционном проектировании.

Сегодня музейную деятельность невозможно представить без ее проектной составляющей. Безусловно, организация любого музея всегда предполагала такую составляющую (музей сначала должен возникнуть в чьей-то голове в виде проекта); однако понятие «музейное проектирование» заняло прочное место в музейном деле в 1980-е годы.

Для российского музейного дела была характерна одна отличительная особенность: создание ярких, но оставшихся нереализованными музейных проектов, часто на многие десятилетия опережающих музейную практику. Вспомним бурную проектную деятельность 1-й половины XIX в., в которой особо выделяются проекты Национального музея Ф.П. Аделунга 1817 г.²⁵ и Б.-Г. Вихмана 1821 года²⁶. В этих проектах излагались основная идея и содержательное наполнение будущего музея; проектирование же экспозиционного построения, тем более его образной стороны, займет свое прочное, даже лидирующее место в музейном проектировании лишь во 2-й половине XX века. Тем более удивительным представляется фантастический по современности звучания проект Н.Ф. Федорова, изложенный в статье «Выставка

В РОССИИ

В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ-ЦЕНТРЕ ИМ. Н.К. РЕРИХА состоялась выставка-конкурс детских работ «Объединенные космосом», посвященная Дню космонавтики, Дню рождения Ю.А. Гагарина, а также 75-летию создания Пакта Рериха – документа, послужившего основой Международной Гаагской конвенции о защите художественных и культурных ценностей от уничтожения во время войн и вооруженных конфликтов. Тема космических путешествий, существования внеземной жизни увлекательна и неисчерпаема для детской фантазии. Она уносит зрителя в далекие миры, дарит встречи с причудливыми существами, невиданной красоты растениями, завораживает красками инопланетных закатов и восходов. На выставке были представлены работы юных художников Москвы, Московской области, Уфы, Волгограда, Нальчика, Тольятти и других городов Российской Федерации.



1889 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX?»²⁷.

Проект Музея третьего сословия начинается с четко сформулированного концептуального замысла: музей задуман философом «как сознательное воспроизведение отходящего времени, такое воспроизведение, из которого можно было бы понять, кому или чему служило третье сословие»²⁸. Столь же четко выражен идейный замысел: «Господство промышленности основано на отречении от града Божия, от будущей небесной жизни... ради земного благополучия... Энциклопедия, и вообще XVIII век, и была пропагандой этого отречения от небесного и замены его земным, пропагандой в популярной форме, завершением мысли предшествовавших трех веков»²⁹.

Столь гигантский по замыслу музей должен был располагаться в целой группе зданий, сама архитектура, расположение отделов, пространственные построения, оформление которых играли важнейшую роль в создании образа XIX века – века буржуазии.

Музей должен был стать изображением царства господства женщин, по мысли Н.Ф. Федорова, губительного для человечества. Поэтому центральным образом экспозиции становилось изображение ассамблеи, бала со всей обстановкою, демонстрирующее «всемирную промышленность в ее потреблении». Философ предлагал показать промышленность не в «виде склада», как это было принято на выставках XIX века, но показать вещи, исполняющие свое назначение; таким образом, намного опережая современную ему экспозиционную

мысль, Н.Ф. Федоров предлагал построение экспозиции на основе тематических ситуационных комплексов. Особый отдел музея должны были составить экипажи, так как на ассамблею не ходят пешком. Как базис, основа этого «цвета» промышленности, в нижнем этаже, под ассамблеей, размещалась экспозиция, изображающая фабрику и завод, а еще ниже, под землей, – рудник и шахту, то есть промышленность в «производстве и добывании», мир «четвертого сословия». Более того, проектируемая экспозиция должна была иметь символический смысл, показывая «господство вещей над людьми», вещей, которые «суть игрушки, но не для взрослых, как это говорят некоторые в осуждение, а именно для несовершеннолетних, как бы стари они ни были»³⁰, а также постоянную угрозу третьему сословию снизу, из фабрик и шахт: ассамблея – это пир над вулканом.

Отражая положение науки и образования в современном ему обществе, Н.Ф. Федоров располагал в своем мысленном музее академии и университеты ниже ассамблеи и сзади фабрики: в проекте само архитектурное пространство должно было способствовать образному выражению основной идеи. Экспозиции, посвященные прикладным наукам, располагались ближе к фабрике, а экспозиция, посвященная «чистой» науке, – в самой нижней и удаленной части музея. Среди экспозиций, посвященных искусствам, главенствующее положение отводилось опере и балету, а самое последнее – «на заднем дворе наук и искусств» – любимому детищу философа – музею.

Как придатки завода и фабрики, на нижнем этаже возникали образы трактира, символизирующего пьянство и разгул, и публичного дома (разврат). При выходе Н.Ф. Федоров располагал отделы, посвященные медицине и погребальному искусству, напоминающие о неизбежности болезни, старости, смерти, о неотвратимости ухода из этого мира.

ЗА РУБЕЖОМ

После реконструкции в Германии вновь открыт **МУЗЕЙ ВИКИНГОВ ХАЙТАБУ (WIKINGER MUSEUM HAITHABU) В ШЛЕЗВИГЕ**. В результате работ, которые продолжались полгода, музей был модернизирован в соответствии с требованиями времени. Экспонаты расположены как в помещениях, так и под открытым небом. Посетители могут увидеть исторические фильмы и осмотреть выставку в сопровождении экскурсовода. Фильмы и экскурсии доступны на нескольких языках. Кроме того, одетые в костюмы того времени сотрудники музея покажут гостям, как в древности изготавливались из глины и дерева различные предметы, как добывался мед, продемонстрируют другие навыки. Музей расположен в окружении лесов и полей, что позволяет посетителям погрузиться в атмосферу повседневной жизни викингов. К услугам гостей – ресторан, где представлены блюда региональной кухни, и магазин, в котором можно приобрести книги, открытки, украшения и прочую сувенирную продукцию. (По материалам Informador, перевод Travel.ru)



Фасад здания, символизирующего город, Н.Ф. Федоров мыслит в виде фасада торгового магазина с вывесками и рекламой, с его показной красотой. Другая группа зданий представляла казармы, полицейскую часть, суд, тюрьму; тема тюрьмы с ее орудиями наказаний возникала как выражение внутренней сути «города», «извне же город должен быть изображен крепостью, представляющею все усовершенствования в наступательных и оборонительных орудиях войны, это прогресс военный. Выставка и должна быть изображением, трех прогрессов – военного, юридического и экономическо-индустриального, т.е. изображением того, что есть, изображением действительности, или того, что не должно быть»³¹.

Завершая краткий пересказ этого удивительного проекта, подчеркнем еще раз, что как предложенный Н.Ф. Федоровым метод построения музея, чрезвычайно близкий появившемуся в самом конце XX века, самому современному и даже авангардному сюжетно-образному методу, так и форма изложения проекта, аналогичная по ей день не освоенной музейными специалистами и потому редко используемой форме сценария, поразительно, невероятно современны. Более того – никому еще не удалось спроектировать и реализовать замысел столь гигантского и цельного музея, в образной форме раскрывающей глубинную суть целого класса.

Итак, Николай Федоров – единственный философ, в учении которого столь важное место уделено концепции музея. Н.Ф. Федоров существенно расширил представление о значении и возможностях музея. Это было замечено современниками и оказалось очень созвучным нашим сегодняшним размышлениям о смысле музея, этим объясняется все возрастающий в последние годы интерес музееведов к учению философа.

Центральная идея философско-утопического учения

Н.Ф. Федорова – идея «патрофикации» – то есть сначала *мысленного*, а затем, на основе преодоления человечеством «небратского состояния» и овладения регуляцией всех космическими сил, – *реального* воскрешения всех отживших поколений – «отцов». Музей Федорова – не собрание вещей, но «собор лиц», институт, который, храня память об ушедших «отцах», тем самым когда-то должен сделать возможным их реальное воскрешение.

Исходя из этой будущей высшей цели, оценивает Н.Ф. Федоров и реальный музей. Гуманный смысл музея в антигуманном обществе – вот главнейшее назначение этого института по мысли Николая Федорова.

Не это ли волнует нас по сей день?

¹ Российская музейная энциклопедия, М., 2001, т.1, с. 386.

² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. // Федоров Н.Ф. Из философского наследия. (Музей и культура). – М., 1995. – С. 16–124. – Сб. Музейное дело, вып. 23.

³ Федоров Н.Ф. Выставка 1889 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? // Н.Ф. Федоров. Из философского наследия. (Музей и культура). – М., 1995 – С. 241–280. – Сб. Музейное дело, вып. 23.

⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение, с. 18.

⁵ Там же, с. 18–19.

⁶ Там же, с. 17.

⁷ Там же, с. 18.

⁸ Мануэль Кастильс. Музеи в эру информации: проводники культуры во времени и пространстве // Российский комитет Международного совета музеев (ИКОМ России). Информационный бюллетень. №4, 2001. – С. 2–10.

⁹ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение, с. 21.

¹⁰ Там же, с. 19.

¹¹ Там же, с. 19.

¹² Там же, с. 21.

¹³ Там же, с. 33–34.

¹⁴ Там же, с. 53.

¹⁵ Там же, с. 55.

¹⁶ Там же, с. 54.

¹⁷ Там же, с. 17.

¹⁸ Там же, с. 29.

¹⁹ Федоров Н.Ф. Философия общего дела. – Верный, 1913. – с. 579.

²⁰ Там же, с. 563–564.

²¹ Федоров Ф.Н. Роспись наружных стен храма во имя двух ревностных читателей Живоначалной Троицы – греческого и русского, – при котором находится музей или библиотека // Философия общего дела, т. 1. – Верный, 1906. – С. 599–616.

²² Федоров Н.Ф. Внутренняя роспись храма: Памятник Александру III, миротворцу, «Князю мира» по выражению Стэда // Философия общего дела, т. 1. – Верный, 1906. – С. 616–621.

²³ Поляков Т.П. и Никишин Н.А. Музей-заповедник «Исток Волги»: научная концепция и предложения по реализации. – М., 1988 (материал к обсуждению/НИИ культуры).

²⁴ Поляков Т.П. и Никишин Н.А. Указ. соч., с. 8.

²⁵ Аделунг Ф. Предложение об учреждении Русского национального музея // «Сын Отечества», 1817, №14.

²⁶ Вихман Б.-Г. Русский Отечественный музей // «Сын Отечества», 1821, ч. 71, №33.

²⁷ Федоров Н.Ф. Выставка 1889 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? // Федоров Н.Ф. Из философского наследия. (Музей и культура). – М., 1995. – С. 241–280. Сб. Музейное дело, вып. 23.

²⁸ Федоров Н.Ф. Выставка 1889 года. С. 242.

²⁹ Там же, с. 244–245.

³⁰ Там же, с. 247.

³¹ Там же, с. 252.