

ВОПРОСЫ МУЗЕОЛОГИИ

The Problems of Museology

2/2010

ISSN 2219-6269

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические основы музеологии		Общественно-редакционный совет М. Б. Пиотровский , д.и.н., проф., чл.-корр. РАН, академик РАН, директор Государственного Эрмитажа, зав. кафедрой музейного дела и охраны памятников С.-Петерб. гос. ун-та (Россия) (председатель), Г. В. Вилинбахов , д.и.н., Государственный герольдмейстер РФ, зам. директора Государственного Эрмитажа (Россия), Ян Долак , Ph.D., зав. кафедрой ЮНЕСКО по музеологии и мировому наследию ун-та Масарика, вице-президент Междунар. комитета по музеологии ИКОМ (Чехия), Линн Тизер , Ph.D., доц., ун-т Торонто, президент Междунар. комитета по подготовке музейного персонала ИКОМ (Канада), А. Н. Губанков , председатель Комитета по культуре администрации С.-Петербурга (Россия), Е. Я. Кальницкая , д. культ., засл. раб. к-ры РФ, директор ГМЗ «Петергоф» (Россия), Н. С. Третьяков , к.и.н., засл. раб. к-ры РФ, директор ГМЗ «Павловск» (Россия), Н. В. Буров , директор ГМП «Исаакиевский собор», председатель Общественного совета С.-Петербурга (Россия), И. И. Карлов , к. искусств., зам. директора Государственного Русского музея (Россия), М. А. Беспалая , д.и.н., проф., зав. кафедрой истории и музееведения Белорусского гос. ун-та культуры и искусств (Беларусь), Петер ван Мени , Ph.D., проф., Академия К. Рейнвардта (Нидерланды) Хильдегард Виерегг , Ph.D., проф., Мюнхенская школа философии (Германия), Т. П. Калугина , д. культ., Государственный Русский музей (Россия), Л. М. Шляхтина , к.пед.н., доц., С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусства (Россия).
<i>Наварро О.</i> История и память в современном музее: Несколько замечаний с точки зрения критической музеологии	3	
<i>Худякова Л. А.</i> Музей в эпоху постмодерна: Потери или возможности?	12	
<i>Лушикова А. В.</i> Роль музея в познании исторического смысла	22	
<i>Рындина О. М.</i> Музей и современная этническая культура	28	
История музеологии и музейного дела		
<i>Гафарова Г.</i> История музейного дела в Азербайджане: Прошлое, настоящее, будущее	33	
<i>Нагиева М. К.</i> К вопросу о возникновении и развитии музейного дела в Дагестане в конце XIX – первой половине XX вв.	41	
<i>Сосименко И. П.</i> Основоположники отечественного музееведения: Г.Л. Малицкий и его педагогическая деятельность	46	
<i>Кацариду И., Билиури К.</i> Образы Византии: Нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях	55	
<i>Майоров А. В.</i> Уникальная древнерусская икона из собрания Львовского национального музея	70	
Музейное образование и образование в музее		
<i>Дэвис Э.</i> Преподавание музееведения: Широта диапазона, гибкость и любознательность	76	
<i>Харлова М. Л.</i> Копирование живописи как метод исследования. На примере студенческой практики в Государственном историческом музее	82	
<i>Романчук А. В.</i> Подготовка менеджеров и экскурсоводов в рамках учебного курса «Музейный туризм»	89	
<i>Яценко-Байрд О. А.</i> Музей и посетитель: Мысли русского куратора о современной музейной педагогике в Великобритании	93	

Редакционная коллегия А. В. Майоров, д.и.н., проф. (председатель), А. А. Никонова, к.филос.н., доц., В. Г. Ананьев, к.и.н. (отв. секретарь), Е. А. Маковецкий, к.филос.н., доц., Л. А. Климов. Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, В.О., Менделеевская линия, д. 5, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра музеологии (ауд. 93). Телефон: (007-812) 323-52-06 Факс: (007-812) 323-52-06 e-mail: voprosy-spu@mail.ru URL: http://history.pu.ru/elbib/Russia/Voprosy_museologii.php <i>Мнение авторов не всегда совпадает с мнением общественно-редакционного совета и редколлегии</i> Научное издание Вопросы музеологии = The Problems of Museology 2010. № 2 Дизайн обложки: В. А. Войтекунас Корректор: В. Г. Ананьев Подписано в печать Формат: 70 x 100/16 Усл. печ. л. 12,1 Тираж 180 экз. Заказ Отпечатано с готового оригинал-макета на полиграфической базе Исторического факультета Санкт-Петербургского государственного Университета	Прикладная музеология	
	<i>Сапанжа О. С.</i> Турист в современном музее: Философия просвещения, технология развлечения	103
	<i>Алькальде Гурт Г., Руэда Торрес Ж. М.</i> Историческое развитие местных музеев Каталонии (1975 – 2010 гг.)	107
	<i>Рагимова Н. А.</i> Научно-исследовательская работа в музее на основе фондов	113
	<i>Никонова А. А.</i> Роль музея в формировании культурной идентичности	119
	История, теория и практика музейной экспозиции	
	<i>Сыченкова Л. А.</i> О способах представления истории в музейных экспозициях	124
	<i>Андреева И. В.</i> «Детский вопрос» или поэтика вещи в музейной экспозиции	136
	<i>Слепкова Н. В.</i> Развитие экспозиции Зоологического музея Академии наук в Санкт-Петербурге в XX в.	145
	<i>Аверкин М. Г.</i> Модификация форматов коммуникативного взаимодействия современного музея	157
	Критика и библиография	
	<i>Ананьев В. Г., Климов Л. А. Сапанжа О. С.</i> Методология теоретического музееведения: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 115 с. ISBN: 978-5-8064-1358-2	165
	Аннотации	170
	Summary	176
	Наши авторы	182
	Our authors	184

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕОЛОГИИ

Оскар Наварро

ИСТОРИЯ И ПАМЯТЬ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КРИТИЧЕСКОЙ МУЗЕОЛОГИИ

Музеология – это научная дисциплина, изучающая определенные отношения между человеком и окружающей его реальностью¹, которые способствуют выражению и закреплению различных форм идентичности; следовательно, она имеет важное социальное значение². Хотя музеология имеет дело, в том числе, и с внутренней музейной работой (исследованием, каталогизацией, регистрацией, экспонированием предметов), она не ограничена стенами музейного здания: она изучает место и функции музея в обществе, его социальные, политические и экономические корни, а также возможную роль в деле улучшения жизни общества.

Идея критической музеологии не нова, она начала озвучиваться еще в конце 1970-х гг. в голландской Академии им. К. Рейнвардта, однако, до сих пор не были сформулированы ее конкретные доктринальные принципы³. Согласно утверждению Марии дель Мар Флорес Креспо, «критическая музеология рождается из постоянного кризиса, в котором находится понимание музея как пространства взаимодействия между публикой и коллекциями»⁴. Это взаимодействие включает в себя использование истории и образования для (ре)конструкции, (ре)презентации и передачи сообщений, содержащих определенные представления об идентичности, культуре и нации, а также прогрессе и науке.

Идея критической музеологии, представленная в данной работе, основывается на принципах критической философии, разработанной Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером. Поэтому, когда я говорю о критической музеологии, я обращаюсь к теории, которая отстаивает представление о том, что традиционная музеология (также как и ее ключевой

¹ Эту идею на протяжении многих лет отстаивали такие ученые, как П. ван Менш, И. Мароевич и З. Странский, а так же многие другие члены ИКОФОМ, чьи усилия оказались весьма плодотворными во многих аспектах.

² *Maroevic I.* Museology as a discipline of information sciences // *Nordisk Museologi*. 1997. № 2. P. 77.

³ О спорах по этому поводу см.: *Lorente Lorente J. P.* Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica // *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. 2006. № 2. P. 24-33.

⁴ *Mar Flórez Crespo M. del.* La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo del museo de Castilla y León, MUSAC // *De arte: revista de historia del arte*. 2006. № 5. P. 231-243.

концепт – музеальность) являются продуктом того общества, в котором они были созданы, т.е. определяются тем социальным, политическим и экономическим контекстом, в котором находятся музеолог и музейные институции. Следовательно, наши теоретические рамки шире тех, что предлагают информационные дисциплины, и включают в себя историко-диалектический подход к проблеме изучения отношений между человеком и окружающей его реальностью.

Таким образом, критическая музеология предполагает, что знание, создаваемое и распространяемое в музеях, несет на себе черты культурной, политической и экономической ситуации, в которой оно было создано, и, следовательно, отражает конкретный момент истории данных обществ. Поэтому, если мы хотим понять музеи и успешно организовать их работу, нам следует знать их культурное, политическое и экономическое окружение.

Помимо этого, критическая музеология предполагает, что в самом музее мы можем обнаружить два типа процессов, связанных с предметами, становящимися музеалиями: это процессы музеализации и патримониализации. Музеализация протекает в ходе сбора, документации, регистрации и изучения предметов. На этой стадии предмет хранится в фондах музея и уже приобретает ту ауру, которая превращает его в «музейный предмет». Процесс отбора сам по себе ограничен конкретными культурными, экономическими и политическими условиями, этот первый шаг показывает сознательное решение со стороны того, кто отбирает предмет. Предмет становится частью наследия (или проходит процесс патримониализации), попадая на экспозицию и выступая в роли средства обучения. Следовательно, предмет становится музейным предметом тогда, когда достигает полной реализации своего потенциала как носитель информации и средство обучения; иными словами, процесс музеализации имеет дело с потенциалом предмета, а его экспонирование внутри определенного дискурса и определенной образовательной стратегии (т.е. патримониализация) актуализируют его как элемент наследия. В таком случае музеализация не сводится всего лишь к консервации отдельных составных частей предмета или группы предметов и анализу их пространственного размещения в стенах музея. Ее изучение смысла, значения предмета не ограничивается рассмотрением его сегодняшнего контекста, но предполагает обращение к социально-экономическим и политическим условиям его производства.

Хотя процесс музеализации и завершается деконтекстуализацией предметов и культур, призванной создать культурно-гомогенных, подчиненных административному управлению граждан, критическая музеология защищает идею музея как средства производства знания путем музеализации и патримониализации важных для общины предметов, а также института, который может способствовать улучшению условий жизни. Конечной целью музеологии оказывается развитие лучшего общества, осуществляемое с помощью анализа, изучения и коммуникации наследия и создавших его людей. В этом смысле, музеология предполагает обращение не только к музейным предметам, т.е. музеалиям, но и ко всему культурному и природному наследию, рассматриваемому в том социальном, историческом, политическом и экономическом контексте, в котором оно существует.

Критическая музеология, так, как она представлена в данной работе, предполагает, что нам не следует ограничиваться одними предметами и музеологическими функциями, но необходимо учитывать также музей как институцию и тот социальный, исторический, по-

литический и экономический контексты, в которых он существует. Только эти контексты способны дать средства для оправдания музейной институции. Не следует забывать, что акцент на предметы исключает важные аспекты, которые могли бы объяснить, почему некоторые экспозиции, несмотря на все усилия, потраченные на их создание, и все использованные технологии, просто «не работают».

Музеи как институты памяти имеют преимущество перед прочими агентами культуры, они обладают особым эмансипирующим измерением, т.е. могут способствовать улучшению жизни своих общин, становиться местами для оживленных дебатов, они порождают исполненные смысла визуальные и текстуальные (ре)конструкции, которые направлены на передачу определенных посланий, целью своей имеющих улучшение качества жизни общества.

Музей, история и память: Мы все живем в желтой подводной лодке

Как уже говорилось выше, музеи (а также и знание, которое они представляют) несут на себе черты конкретной культурной⁵ и политической ситуации. Презентация ими наследия народа оказывается частью процесса создания нации. В этом смысле они удовлетворяют потребности нации в определении ее политической позиции и ее образа, они могут оказывать политическое, экономическое и психологическое влияние на людей. Они могут становиться инструментами социального, экономического, культурного и политического развития нации или региона. Музеи на самом деле оказываются «инструментом, который может служить интересам национального строительства»⁶. Они принимают в себя историю и память различных людей, чтобы создать последовательный рассказ о происхождении и развитии нации, «обнаружить (и представить – О. Н.) некий смысл в хронологической последовательности событий <...>, создавая общий опыт». А этот общий опыт, в свою очередь, должен «пробуждать гордость, укреплять единство и чувство идентичности»⁷. Эта деятельность осуществляется в самих музеях дискурсами профильных дисциплин при помощи некоторых коммуникативных и образовательных стратегий.

Музей – феномен исторически детерминированный, поэтому можно увидеть столько различий между музеями Европы и США и музеями развивающегося мира. Происхождение музеев в Латинской Америке не имеет ничего общего с теми эпистемологическими и онтологическими причинами, которые стоят за появлением европейских кунсткамер и кабинетов редкостей. В случае с латиноамериканскими музеями (или даже – в случае с музеями всего развивающегося мира) можно сказать, что они являются продуктом не только колониального прошлого, но и колониального образа мысли.

Происхождение музеев Латинской Америки определяет их нынешнюю роль и те проблемы, которые стоят перед ними сейчас. Уже в момент своего создания являясь инсти-

⁵ Prösler M. Museums and Globalization // Theorizing Museums. Ed. by MacDonald Sh., Fyfe G. Cambridge, Mass., 1996. P. 21-45.

⁶ Karyl R. Museums and Nation Building: the Role of Museums in the National Development of Costa Rica. A Contribution to the Study of Culture and Development. Indiana University: PhD Dissertation, 1992. P. 63.

⁷ Ibid.

тутами скорее политическими, чем культурными, они и сейчас сталкиваются с теми проблемами, которые чужды большинству музеев Европы и США. В целом, можно сказать, что музеи играют множество ролей в жизни общества, но в первую очередь, они являются хранителями культурной и исторической памяти. Кроме того, они оказываются средством, с помощью которого человек может прикоснуться к аспектам реальности, находящимся вне его пространственно-временного континуума. Эти функции и создают основу для оправданности существования музеев: они защищают и документируют наше прошлое, нашу память, но, прежде всего, мы ожидаем обнаружить в них нашу идентичность, воплощенную в их дискурсах и предметах.

Необходимость утверждения государства и нации имела огромное значение для развития Латинской Америки. Национальные музеи появились здесь вместе с развитием молодых латиноамериканских государств в XIX в. Музеи были призваны создать идею идентичности и истории этих государств.

Политическая и идеологическая роль музеев заявила о себе вскоре после череды войн за независимость, прокатившейся по континенту. Новые музеи испытывали сильное влияние идей, представленных в ту пору в Европе. Эти идеи достигли Латинской Америки благодаря коммерческим интересам европейских держав и США, а также благодаря европейским иммигрантам. Музеи стали местами хвастливой демонстрации, «памятниками поминовения их основателей, прославления этих выдающихся личностей и подвигов, совершенных ими на благо общества». Они были также «символической инфраструктурой колониальной власти», реализуя эту функцию с помощью подражания европейским музеям в деле представления неевропейских культур. Развиваясь, они стали превращаться в институции, свидетельствующие о доминировании нескольких групп сильных над менее удачливыми сообществами (индейцами и черными рабами). Высшие классы Латинской Америки создавали историю и идентичность своих молодых государств, опираясь на научные принципы, почерпнутые из арсенала недавно созданной антропологии, а также споров о теории эволюции.

В дискурсах, созданных для того, чтобы стать основой новых республик, культурам доколумбовой Америки не нашлось места. Как и в европейских музеях того времени, эти культуры были представлены как нечто совершенно чуждое современному местному населению. Их история представлялась через их «искусство», биологический и/или этнографический дискурсы. Отцы-основатели латиноамериканских наций, – как и все представители колониальных властей, – пытались уничтожить достижения доколумбовых культур, начиная рассказ об истории лишь со времени войн за независимость. Независимость означала не только разрыв с испанским господством, но и с идеей аборигенного населения, участвовавшего в создании новых наций. Будучи завоеванными культурами, они оказались лишены истории.

Иное значение в этих музеях приобретали логики изучения, презентации, доминирования и присвоения⁸, они «свидетельствовали о подчинении различных регионов и наро-

⁸ Montpetit R. Museums and Knowledge: Sharing Awareness, Addressing Desire // Museums: Where Knowledge is Shared. Montreal, 1995. P. 37-58.

дов нескольким крупнейшим центрам власти»⁹. Музеи в Латинской Америке развивались из потребности в утверждении новых государств¹⁰ и были проявлением их «модернизации»¹¹. Музей, как знак вхождения этих стран в «цивилизованный западный мир», был проявлением специфического духа времени¹². В определенном смысле представленные в этих музеях дискурсы создавали стерильный вариант реальности, где такие понятия как «конфликт» или «уничтожение» объявлялись принадлежащими прошлому, которое было успешно преодолено на пути к обществу «белого среднего класса», жизнью в котором можно было сейчас наслаждаться. Одним словом не жизнь, а желтая подводная лодка, где капитан – нам ровня, а общество – пространство безопасности, защищающее от невзгод внешнего мира.

Такой способ презентации был чрезвычайно распространен на протяжении всего XX в., он неоднократно обсуждался на различных встречах, организованных ИКОМ, однако, ничего реального для его изменения так и не было предпринято. В начале XXI в. он все еще остается предметом дискуссий. Для теоретической (а также исторической) музеологии делом первостепенной важности становится необходимость проследить, как представляются в экспозициях национальных музеев Латинской Америки культуры доколумбовой эпохи, а также культуры других миноритарных групп. Такое исследование позволит выяснить: где источник такого подхода и почему некоторые музеологи поддерживали такой тип репрезентации. Для того чтобы сделать эти экспозиции более актуальными, следует проанализировать их и поступки их создателей с точки зрения этики.

В таких условиях, когда научные дискурсы различных профильных дисциплин оказались в пространстве музея на первом плане, музейная педагогика стала средством передачи не критического взгляда на историю общества и его противоречия. Музеи стали инструментом культурного доминирования. Следствием отсутствия у них настоящего понимания собственной образовательной и коммуникационной роли стало формальное отношение к своим образовательным функциям.

История часто ассоциируется с процессами памяти, и музеи являются лучшим примером подобной мнемонической машины, они представляют собой подлинный парадокс: место, где мы можем увидеть присутствие чего-то, чего больше не существует. В том смыс-

⁹ Ibid. P. 43.

¹⁰ Dujovne M. Entre musas y musarañas. Una visita al museo. Buenos Aires, 1995. P. 110.

¹¹ Ibid. P. 111.

¹² Любопытно отметить, что в Европе мы можем найти два примера развития национального нарратива, который стремился бы создать чувство нации, сходное с тем, что обнаруживается в Латинской Америке. Это примеры Греции и объединенной Германии. В случае с Грецией мы также не видим присутствия за кунсткамерами и кабинетами редкостей рационального начала, его замещает логика национального строительства, начинающаяся в XIX в. с пересмотра имеющихся теорий происхождения греческой и, следовательно, всей западной цивилизации. Случай Нового немецкого исторического музея – очень интересный пример исследования национальной идентичности и символических нарративов, стоящих за памятью о разделенной Германии и эпохе холодной войны. Цель такого исследования, как объясняет Ганс-Мартин Хинц, «помочь гражданам понять, кто они такие, как немцы и европейцы, как жители данного региона и члены мировой цивилизации». См.: Bernal M. The Image of Ancient Greece as a tool for Colonialism and European Hegemony // Social Construction of the Past. Representations of Power. Ed. by Bond G. C., Gillian A. London, 1994. P. 119-128; Hinz H.-M. Museology and the New National Museums of History and Culture // Museology – Field of Knowledge. Museology and History. P. 14-22. (ICOFOM Study Series ISS. 2006. Vol. 35).

ле музеи – материальное воплощение коллективной памяти, основанной на множестве индивидуальных памятей. Воплощение, старающееся создать у нас ощущение «Я там был». Музеи принимают в себя историю и память множества людей и создают последовательный дискурс происхождения и развития нации. В их залах выстраивается идея «Родины-матери», «Земли предков», – т.е. такого места, где живут и умирают герои и мученики, места, за которое они рады отдать собственные жизни. Следствием этого становится создание музеем серии событий, дающих иллюзию общего, разделяемого неким сообществом опыта.

Во многих случаях создание такого общего опыта ведет к развитию национальной гордости, утверждению консенсуса, принятию определенной системы социальных образов. Исторические и, особенно, национальные музеи, используя культуру, создают новые смыслы, а так же обращаются к формированию и переформированию отношений между людьми и окружающей их реальностью. Располагаясь в этом пространстве интерпретации (т.е. культуры), музеи могут передавать природному и социальному миру определенный смысл¹³. Следовательно, национальные и исторические музеи оказываются погруженными в постоянный процесс трансляции определенной картины мира.

Исторические и национальные музеи создают систему социальных образов¹⁴, т.е. символическую (ре)конструкцию этических, эстетических, когнитивных и культурных горизонтов повседневной жизни. Тем самым музеи обосновывают или санкционируют определенные способы жить, видеть, чувствовать, вести себя и конструируют определенную идентичность, которой придают специфическую память и историю. Не следует забывать, что за каждой коллекцией, поддерживающей идентичность, стоит процесс исключения, постоянно создающий «инаковость».

Из-за процессов глобализации, необходимости переутверждения идентичности, а также в целях привлечения нового финансирования, музеи стали плодотворной почвой для дискуссий о том, кто и как представляет различные культуры и меньшинства в пространстве экспозиций, как музеи могут стать социально важным фактором в рамках меняющегося общества. Сейчас, обращаясь к этим проблемам, музеи пересматривают свою образовательную деятельность и пытаются связать собственные коллекции с национальными программами. Эта ситуация требует все большего внимания к посетителям и использования в музее педагогики. Однако проблема заключается в том, что, делая все это, музеи не учитывают представленных в них дискурсов. В конечном счете, проблема социальной релевантности музея начинается с дискуссий о том, как используется при создании их экспозиций история.

Критическая музеология и социальная релевантность: Образование и история в музее

Экономические проблемы, всплеск интереса к изучению музейных посетителей, а также теоретические подходы, поставившие в центр внимания не музейный предмет, а все

¹³ Correia Lima D. Memória Social e a Insituição Museu: reflexões acerca da erença Cultural (re) interpretada // VI Encuentro regional ICOFOM-LAM Museos, Memoria y Patrimonio en América Latina y el Caribe. Ecuador (Cuenca), December 1997. P. 63.

¹⁴ Jiménez A. Este país donde nunca estuvimos // Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. 1997. Vol. XXXV. № 86, December. P. 161-168.

того же посетителя, изменили ситуацию лишь отчасти. Хотя образование рассматривается сейчас как одна из основных функций музея, участие специалистов в этой области в разработке и создании экспозиций в большинстве музеев Латинской Америки все еще очень редко.

Хотя дискуссии о профессионализации в музейной среде ведутся уже достаточно давно, как правило, они ограничиваются такими областями, как документация, выставочный дизайн, изучение посетителей, но не касаются профессионализации в смысле освобождения профессии от идеологических решений, подобных тем, что были упомянуты выше. Это определило одну из основных идей, стоящих за концепцией критической музеологии: большинство музеологов и музеев забыли о социальной важности музея и склонны путать ее с количеством посетителей, они концентрируют свое внимание на технике презентации, а не на том послании, которое должно быть передано с ее помощью.

Следствием этого стала сегодняшняя потребность переосмыслить ту роль, которую в музее играют история и образование, а также то, как они могут быть использованы в самом обосновании существования музея. Мы должны изменить и наше понимание различий, существующих в условиях сегодняшней глобализации между музеями Латинской Америки и развивающегося мира, с одной стороны, и музеями Европы и остального первого мира, с другой¹⁵.

Из-за особого исторического контекста музеи в Латинской Америке воспринимаются своими сообществами отнюдь не так, как воспринимаются музеи в Европе или США. Это объясняется той особой ролью, которую исторически музеи играют в Латинской Америке. Более того, будучи частью такого наследия, музеи, хотя и являются носителями идентичности людей, совершенно не воспринимаются политиками в связи с той ролью, которую они могут играть в деле развития нации, при том, что у музеев есть информация о том, «как» и «когда», которая может помочь пониманию исторических и экономических условий развития страны.

Музеи – это то место, в котором конструируется и приобретает знание¹⁶. Именно поэтому фундаментальное значение приобретают дискуссии о стратегиях и стратегемах, которые музеи используют для (ре)презентации своих идей. Если мы поймем ту историческую роль, которую музеи сыграли в создании гомогенного образа прошлого Латинской Америки, можно надеяться, что мы еще на один шаг приблизимся к превращению музеев в пространства образования и дискуссий.

Но каким должно быть предлагаемое музеем образование, чтобы этот музей стал социально релевантным? И как этот новый подход должен быть связан с историей, представленной на экспозиции? В статье «Как защитить науку от общества» Поль Фейерабенд критикует образование, которое не показывает реальных процессов производства научного

¹⁵ Следует помнить, что само понятие «глобализация» – не более чем обобщение конкретного взгляда на мир или культуру, в данном случае, – американскую культуру. Эти идеи развивают многие латиноамериканские философы и социологи. См., напр.: *Gallardo H. Producir un mundo. San Jose, 2006.* Более известный пример: *Jameson F. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Durham, NC, 1997.*

¹⁶ *Bartolomé O. El museo como espacio de legitimación social // Museology – Field of Knowledge. Museology and History. P. 130-138. (ICOFOM Study Series ISS. 2006. Vol. 35).*

знания; его критика основывается на идее о том, что существующий метод образования есть не что иное, как обучение мифам, – мифам, защищающим определенные взгляды на науку, знание в целом и их связь с реальностью¹⁷.

Музеи – это такие пространства знаний, из которых могут исходить социальные изменения, они должны фокусировать свое внимание на созидании общественного понимания современной ситуации в мире. К сожалению, наши музеи все еще не учат нас распознавать «архаические мифы», изначально в них представленные, мифы, связанные с тем, что А. Хупер-Гринхилл называет «хозяйским нарративом»¹⁸. Они не учат нас развивать критическое мышление. С их помощью мы можем научиться, разве что, видеть себя с чужой точки зрения¹⁹, что, в случае со странами, так называемого, развивающегося мира, ведет напрямую к развитию чувства собственной несостоятельности.

Для того чтобы стать социально релевантным, музей должен превратиться в пространство коммуникации, в котором посетитель не только сталкивается с проблемами современного общества, увиденными через призму истории и памяти, в перспективе этики, но и имеет возможность отвечать и реагировать на то, что перед ним экспонируется. Музеи должны смело смотреть в лицо противоречиям и делать их эксплицитными²⁰. В этом смысле музеям не следует ограничиваться превращением интерактивности в набор вопросов и избранных ответов, предлагаемых посетителям с помощью различных технологий, они должны с помощью экспозиций провоцировать и вовлекать посетителей в диалог. Следует стимулировать посетителей к фальсификации (в смысле К. Поппера) экспозиций. Быть социальными значит стать пространствами недовольства, а также местом общения посетителей и их общества, превратить музеи – социальный институт, – в медиатора. Таким образом музеи должны стать инструментом для изменений, стимулирующим участие членов того или иного сообщества в его политической, социальной и экономической жизни²¹.

С критической точки зрения музеи, прежде всего, должны выявлять в своих экспозициях существующие противоречия и извлекать на поверхность историю и коллективную память забытых групп; это значит, что музеи должны принимать во внимание сообщества, которым они служат.

Нельзя говорить о музеологии XXI в. до тех пор, пока не будет разрешена, например, проблема реституции истории доколумбовых культур, культур коренных народов в наших музеях. Историческая и теоретическая музеология, а также история, представляемая

¹⁷ Feyerabend P. K. *Cómo defender a la sociedad de la ciencia* // *Revoluciones científicas*. Ed. by Hacking I. México, 1985. S. 294-314.

¹⁸ Hooper-Greenhill A. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, 2003. P. 24.

¹⁹ Holguín M. C. La búsqueda de la identidad de los museos históricos a través de los objetos y del espacio // *Museology – Field of Knowledge. Museology and History*. P. 340-345. (ICOFOM Study Series ISS. 2006. Vol. 35).

²⁰ Эта проблема обсуждается П. ван Меншем в его выступлении «Конвергенция и дивергенция. Музеи науки и техники в исторической перспективе». Хотя автор и говорит лишь об одной профильной группе музеев, полагаю, все сказанное им может быть распространено и на музеи как таковые, вне зависимости от их профиля. См.: http://www.mus.ahk.nl/03_onderzoek_ontwikkeling/03_publicaties/pvm_bibliografie.jsp. (ссылка последний раз проверилась 8.06.1999 г.).

²¹ Sepúlveda T., et al. *Museologías Sociales en Chile: los casos de Curarrehue y San Pedro de Atacama* // *Museology – Field of Knowledge. Museology and History*. P. 454-461. (ICOFOM Study Series ISS. 2006. Vol. 35).

в наших музеологических институтах, должны быть проанализированы с точки зрения этики.

Критическая музеология утверждает, что все музеи должны стать такими местами, в которых, цитируя К. Маркса и Ф. Энгельса, «все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения». Следовательно и мы, музеологи, должны быть критичными по отношению к своим музеям, мы не должны допускать проникновения неэтичных практик в (ре)презентацию миноритарных групп. Мы не можем говорить о музеологии XXI в. до тех пор, пока не будут решены проблемы наследия чужих культур, выставляемого в музеях за пределами страны его создания. С помощью критического подхода становится возможным задавать этические вопросы историческим практикам музеев.

Перевод с английского Ананьева В. Г.

Л. А. Худякова

МУЗЕЙ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: ПОТЕРИ ИЛИ ВОЗМОЖНОСТИ?

Эпоха постмодернизма для музея оказывается периодом новых возможностей, искушений и потерь. Сама культура в эпоху постмодернизма в некотором смысле становится «музеем, гигантским, почти – и намеренно! – бессистемным хранилищем ценностей или даже того, что она как таковые не чтит. Необозримой свалкой накопленных за всю историю человечества артефактов, умений, отношений, образов, форм, стилей»¹. Но такая характеристика музеефикаторского типа культуры не может радовать музей, сравнение со свалкой никак не вписывается в его самосознание как храма науки. В современной культуре на первый план выходит, акцентируется такая функция музея, как коллекционирование и сохранение, но упраздняется, свойственная музею, как институции, окончательно сформировавшейся в своем классическом варианте в XIX в., системность, упорядоченность, иерархичность. В свою очередь, постмодернистская ментальность, мироощущение современного человека, как в лице художника, так и в лице посетителя музея, неизбежно изменяет музейную институцию, размывая ее прежние очертания, что ставит целый ряд теоретических и практических вопросов. В случае с музеем постмодернистскую ситуацию можно рассматривать и как угрожающую утратами, и как чреватую приобретениями новых функций и возможностей. В любом случае, изменения музейной институции в результате культурных трансформаций неизбежны, а результатом этих изменений становятся противоречия, которые фиксирует современная музеология.

Вопросу современного положения музейной институции посвятил свой доклад Чарльз Дженкс², автор одной из первых работ, посвященных проблеме постмодернизма «Язык архитектуры постмодернизма» (1977). Само название доклада фиксирует наиболее очевидный и болезненный симптом, тревожащий большинство представителей музейного сообщества, – «Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий». Автор задается вопросом о роли музея в современной культуре, где фиксируется постоянный рост числа новых музеев, в том числе специально построенных к наступлению 2000 года, что дает основание провести параллель со строительством христианских соборов к 1000 году. «Что это – эра нового ренессанса или же эпоха постхристианства, в которой культура займет место религии?»³. Наиболее ярко противоречия, характеризующие современную культуру и музей как значимый элемент этой культуры, проявляются в художественном

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 164.

² Доклад, открывавший XXXIV Конгресс Международной ассоциации художественных критиков (AICA) в Лондоне (сентябрь 2000).

³ Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 5.

музее, еще отчетливее, – в музее современного искусства. В музейной среде даже появился термин «бильбаоизм», отражающий феномен Музея Гуггенхайма в Бильбао – «зрелищный музей новой эпохи»⁴, предлагающий новую формулу «постройте и придут они» (коллекции, художники, мероприятия, публика). По мнению Ч. Дженкса, именно в концепции Бильбао сконцентрированы все вопросы и все противоречия музея как институции. Такого рода новая музейная архитектура, обладая духовными и экспрессивными возможностями, дает основание называть эти театрализованные пространства новыми храмами. Но вместе с тем, постмодернистский музей не хочет и не может брать на себя ответственность, свойственную храму, воплощающему иерархическую систему ценностей, что в корне противоречит позиции «нонселекции» и плюралистическому взгляду на искусство.

Одну из причин обострившихся в эпоху постмодерна противоречий внутри музейной институции Ч. Дженкс видит в том, что изначально «музей не является единым организмом, но объединяет в себе несколько противоположных по назначению институций, которые лишь по случайному стечению обстоятельств называются одним и тем же именем»⁵. В результате культурных трансформаций происходит дестабилизация классического равновесия внутри музейной институции, изменение иерархии функций, традиционно приписываемых музею. Ч. Дженкс называет восемь функций, каждая из которых стала составляющей нашего представления о музее.

Первые две функции унаследованы музеем от прошлого и до сих пор остаются главными, – это сохранение памятников культуры и увековечение памяти событий. Но даже эти консервативные функции музея в современной ситуации оказываются чреваты всепроникающей постмодернистской зрелищностью. Так, например, реконструкции греческих храмов, осуществленные архитекторами Школы изящных искусств, воссоздают многоцветность греческого искусства, что приводит к культурному шоку человека, воспитанного на благородстве и утонченной красоте монохромной архитектуры и скульптуры античного мира. Современная зрелищная эстетика обнаруживает неожиданного союзника – «некоторые реконструкции этих храмов приближают их к зрелищной эстетике Голливуда»⁶.

К XVIII в. музей принял на себя еще одну функцию – воспитания и утверждения ценностей. До недавнего времени эта функция не вызывала большого затруднения, в связи с наличием в культуре Истин, определяющих ту или иную систему ценностей, «... там, где была дана для всех обязательная одна ИСТИНА (теологическая, идеологическая), существовал также один общий язык, который должен был быть понятен всем»⁷. Музей выполнял высокую миссию – обучать на примере лучшего из созданного на протяжении веков, а лучшее вписывалось в систему ценностей и описывалось в понятиях классической эстетики. Постмодернистский перевод вертикали ценностей в горизонталь, в поле маленьких частных истин, претендующих на равноценность, ставит вопрос об образцовости классического ис-

⁴ Там же. С. 5.

⁵ Там же. С. 6.

⁶ Там же. С. 7.

⁷ Хюбнер Б. Искусство истины и/или эстетика очарования // Эстетика в XXI веке: вызов традиции? СПб., 2008. С. 27.

кусства. Сама воспитательная функция искусства «трансформировалась в провокацию диалога, искусство стало средством эпатажа»⁸.

Уже в середине XIX в. музей начинает брать на себя роль квази-религии, что фиксируется в характерном определении музея как «храма науки». XX в. привел к разочарованию в больших истинах, в идеях, сформулированных в рамках проекта Просвещения, обеспечивающих музей почти сакральной миссией – быть новым храмом новой общественной религии. Но, тем не менее, в век технической воспроизводимости произведений искусства⁹, виртуализации и симуляции, люди продолжают приходить в музей в поисках оригиналов, того, что уникально и обладает бытием, дает ощущение чего-то неизменного и укорененного. Для современного человека, живущего в мире копий и симулякров, «значение символов культуры как относительно твердых ориентиров среди всеобщей изменчивости не уменьшилось, а, наоборот, возросло»¹⁰. Таким образом, музей, как институт, представляющий оригиналы-подлинники, отвечает на духовный запрос дезориентированного субъекта. Сохраняется и внешнее сходство, характеризующее способ существования человека в пространстве храма и музея, – «в музеях принято создавать приглушенную атмосферу благоговения, где экспонаты не трогают, а почитают»¹¹. Ч. Дженкс настаивает на том, что вокруг современного музея все еще сохраняется легкий ореол религии. Зрители, «подобно паломникам, стекаются как к «старому» (Сезанн), так и к «новому» авангарду (Дэмиан Херст) как будто в ожидании духовного насыщения.»¹², а «музей – это место, где умеют «подать» медитацию и размышление. Даже если в большинстве своем произведения современного искусства носят недолговечный, намеренно рекламный характер, <...> это не должно отвлекать нас от той его части, что обращается к высшим сферам»¹³. Но эта квази-религиозная роль музея – светского храма, вступает в конфликт с другой функцией музея, которая возникла в 1960-е гг. – музея как места развлечения для всей семьи.

Новая функция музея вполне отвечает запросу массового общества в развлечении как первейшей потребности современного человека. «Происходящее сегодня слияние культуры с развлечением приводит не только к деградации культуры, но и в такой же мере к неизбежному одухотворению развлечения»¹⁴. Современные социологи радостно констатируют тот факт, что в США, Британии, Германии в музей ходит больше людей, чем на футбольные матчи. Функционируя в массовой культуре, современный музей, ориентируясь на массовое потребление, идет навстречу миллионам посетителей, что проявляет себя как в архитектурных решениях, инфраструктуре, так и в тематике выставок. Следствием необходимости предоставить развлечение для всей семьи является неизбежное изменение внутренней структуры музейного пространства с ориентацией на «архитектуру развлечений». В такой

⁸ Лернер Л. От редакции // Искусство. 2008. № 6. С. 9.

⁹ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.

¹⁰ Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. С. 8.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 15.

¹⁴ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 179.

ситуации есть вероятность превращения музея в «художественный Диснейленд для «вышешенного» развлечения»¹⁵.

Еще одна тенденция, характеризующая современное состояние музея, определяется Ч. Дженксом в понятиях массовой культуры – выставка-блокбастер, торговый центр и картина в миллион долларов. Эти новые коммерческие функции заявили о себе в супервыставках, демонстрирующих золото Тутанхамона, золото Китая, золото Мексики в Музее Метрополитен в Нью-Йорке и новых галереях Лувра. Индексы цен «Сотбис» на произведения искусства, публикуемые в прессе, выводят на первый план вопрос стоимости шедевра, вызывая вокруг покупки произведения искусства нездоровый ажиотаж. Такой экспонат, представленный в музее, обеспечивает толпы завороченных ценой посетителей. Все, «что тешит нашу страсть к зрелищу и богатству, – приносит с собой огромный наплыв посетителей, гигантские торговые площади и размах денежного оборота»¹⁶. Следующую тенденцию Ч. Дженкс тоже связывает с давлением коммерции на музейную институцию. Музей превращается в стройплощадку культурной индустрии, мини-университет, место работы для тысяч профессионалов, связанных с этой индустрией (критиков, историков, кураторов, журналистов, преподавателей). Музей становится активным участником культуриндустрии и одновременно с этим главным арбитром на этом поле. Выставка в прославленном музее гарантирует художнику известность и экономический статус. В результате музей «превращается в банк, биржу и университет в одном лице»¹⁷.

И последняя тенденция, оказывающая воздействие на музей, по мнению Ч. Дженкса, – «антимузейное» искусство для общества («public art»). Появление в 60-70-е годы прошлого столетия таких явлений в мире искусства, как перформанс, боди-арт, лэнд-арт, феминистское и уличное искусство по-новому ставит проблему взаимоотношения искусства и музейной институции. В рамках этой демократической традиции музейное пространство не нужно, но авангардный протест против музея, как репрессивного механизма культуры, через определенное время превращается в компромисс в виде музейных выставок-документаций разного рода арт-практик. Так же в Японии, Европе и Америке возникает множество музеев на открытом воздухе: компромиссных вариантов, когда местные жители выбирают арт-объекты, представленные на внемузейных выставках современного искусства (например, «Документа»), в качестве постоянных экспонатов-примет города.

Не меньший интерес представляет проблема экспонирования искусства в современном музее, способ существования и «потребления» произведения искусства в постмодернистской ситуации. Главное противоречие в представлении искусства сегодня удачно сформулировал директор галереи Тейт Николас Серота в своей книге «Чувственный опыт или интерпретация: Дилемма музеев современного искусства»¹⁸. По мнению автора, между чувственным восприятием искусства и его интерпретацией происходит постоянная борьба – своего рода «перетягивание каната» между художниками и музейными кураторами. Художни-

¹⁵ Гройс Б. Медиа-искусство в музее // Он же. Комментарии к искусству. М., 2003. С. 147.

¹⁶ Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. С. 9.

¹⁷ Там же. С. 11.

¹⁸ См.: Serota N. Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art. London, 1996.

ки стремятся показать свои работы как уникальные явления, апеллируя к чувственному опыту каждого произведения. Здесь сказывается стремление художников к независимости от власти критика и куратора, которые своими интерпретациями отнимают у художника абсолютную позицию автора, даже если авторство заключается в постмодернистской игре чужими цитатами и образами. За интерпретацию стоят кураторы, составляющие из произведений-кубиков свою собственную художественную конструкцию, «прибавочную ценность», по определению В. Мизиано¹⁹, в соответствии с той или иной идеей, концепцией. Как правило, каждый конкретный музей, находясь между двух этих тенденций, стремится к достижению компромисса. Вся история музейной институции демонстрирует чередование этих двух тенденций в экспонировании произведений искусства, но постмодернистский плюрализм «узаконил в правах» как чувственное восприятие, так и интерпретацию.

Обе вышеназванные позиции органично вписываются в постмодернистскую парадигму, метод двойного кодирования художественного текста дает возможность посетителю музейной экспозиции занять ту или иную позицию во взаимоотношениях с искусством. Сконструированность, цитатность, вторичность постмодернистского произведения, конечно, вызывает к эрудиции для опoznания цитат, ссылок и иронии автора, но оставляет за зрителем право воспринимать произведения и экспозицию в целом как зрелище, которое не ведет ни к чему другому, кроме самого себя²⁰. Постмодернистское искусство удовлетворяет потребность современного человека в очаровании, развлечении и соблазне. Б. Хюбнер определяет современную эстетику, как эстетику очарования, заимствуя термин у Ж. Ф. Лиотара: «там, где человека больше не очаровывают никакие ИСТИНЫ, единственной истиной для него является ОЧАРОВАНИЕ»²¹. Эту эстетику очарования можно определить как эстетику формы (вместо эстетики содержания), эстетику воздействия, эстетику переживания, вплоть до эстетики шока и террора. «Очарование» шоком и террором оказывается очень востребованной практикой современных художников, а для зрителя, привыкшего к интенсивному воздействию со стороны медиа-культуры, вполне приемлемым. Но есть и более изощренное обоснование поверхностно-чувственного восприятия произведения, актуализирующее его принципиальную незавершенность, а, следовательно, отсутствие смысла, как некой застывшей данности. «Требование эпохи, – на это обратил внимание Ж.-Л. Нанси, – состоит в развенчании или удержании под подозрением «производство смысла». Нужно иметь дело с проявлением «самой вещи»»²².

Но для организации экспозиционного пространства значительно интереснее опираться на смысл или смыслы, что дает возможность постмодернистской игры. Прежде всего, это оборачивается разрушением привычной иерархии в мире искусства и нарушением хронологии внутри XX в., а все чаще и всей истории искусства в целом. Возникает совершенно новый принцип показа искусства, демонстрируемый наиболее наглядно в галереи Тейт Модерн. В основу экспозиции положены тематическо-логические блоки, смешивающие време-

¹⁹ См.: Мизиано В. Экспозиционные стратегии: от модернизации к демодернизации // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 91.

²⁰ См.: Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000.

²¹ Хюбнер Б. Искусство истины и/или эстетика очарования. С. 21.

²² Грыкалов А. Эстетическое и субъективность // Эстетика в XXI веке: вызов традиции? СПб., 2008. С. 48.

на и страны. Так, экспозиция «Пейзаж/Материя/Окружающая среда» включает в себя работы – от пейзажей Клода Моне и Эмиля Нольде до классики лэнд-арта и работ Джексона Поллока, Марка Ротко и инсталляции Йозефа Бойса. Внутри блока не соблюдается хронология, работы сталкиваются, конфликтуют, соперничают между собой, оказывая тем самым значительно более сильное воздействие на зрителя, чем при традиционном «спокойном» показе. Другая экспозиция «История/Память/Общество» включает в себя манифесты всех главных направлений в искусстве XX в. и характерные работы Пабло Пикассо, дадаистов, Пита Мондриана, Энди Уорхола, объекты «Флюксуса» вплоть до видео Брюса Наумана. Названия других экспозиций подчеркивают интерес современности к проблеме телесности в различных ее аспектах – «Натюрморт/Объект/Реальность», «Ню/Действие/Тело».

Такая стратегия показа произведений искусства распространяется уже не только на искусство XX в., но и на классическое искусство, постепенно втягивающееся в постмодернистскую игру. В самых авторитетных музейных институциях проходят выставки, объединяющие старое и новое искусство, как например, выставка «Столкновения нового искусства со старым» (2000 г.) в Национальной галерее в Лондоне. Характерной особенностью такого рода экспозиций является то, что они размещаются не в выставочных помещениях, а по всему пространству музея. «В основу проекта были положены рефлексии 24-х широко признанных западных мастеров по поводу тех или иных шедевров галереи, с серьезными теоретическими эссе в сопровождавших экспозицию и каталог экспликациях»²³. Связь первоисточника и аллюзии в каждом случае обнаруживается при помощи нового кода: от видео Билла Виолы «Квинтет изумленных» и «Коронование терпением» Босха до объекта «Клетка XV (для Тернера)» Луиз Буржуа и, собственно, работы Тернера «Восход солнца сквозь дымку, или Рыбаки, чистящие и продающие рыбу». Именно крупные музеи с богатыми коллекциями могут в полной мере отвечать такой постмодернистской стратегии показа искусства, когда новые смыслы рождаются от непосредственного соприкосновения традиционного, классического искусства и искусства современного, актуального.

Такое внедрение современного, а подчас, и скандального, актуального искусства вызывает неодобрение и возмущение представителей музейного сообщества и общественности. Так, большие споры вызвало решение поместить «жесткие» работы современного бельгийского художника, режиссера, литератора, хореографа и дизайнера Яна Фабра в «святая святых» Лувра, в крыло Ришелье. Я. Фабр развернул арт-действие под названием «Ангел метаморфоз» именно в теле экспозиции старого искусства, наполнив традиционное музейное пространство сюрпризами, невысказанными для консервативно настроенной публики. «Фабр делает так, чтобы любитель искусства в момент эстетического экстаза вдруг наткнулся на вереницу жуков, ползущих между знаменитыми луврскими картинами по полю из белого шоколада, или наблюдал за «Цыганкой» Халса, которая своими игривыми глазками взирает на черепа с чучелами сусликов меж зубастых челюстей»²⁴. Подобный аттракцион в стенах храма искусств может вызывать как негодование, так и ироничное уmonoстроение, свойст-

²³ Толстой А. «То be or...» Лондонская осень 2000: современное искусство в музеях и галереях // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 99.

²⁴ Александрова С. Народ против Яна Фабра? // Новый Мир Искусства (НоМИ). 2008. № 3 (62). С. 26.

венное постмодерну. Современный художник, как и куратор выставок, уже не претендует на новое – этот удел авангарда. Б. Гройс выражает характерную для теоретической мысли позицию: «в настоящее время история искусства завершилась – ничего нового более не создается, так как репертуар художественных формотворческих возможностей исчерпан. Наше время – время поставангардистское, постисторическое, израсходовавшее все известные художественные методы – ничего оригинального более произвести не способно»²⁵. В такой ситуации современное искусство может рассчитывать только на ЭФФЕКТ. Эффект от самого произведения, как правило, шоковый (например, «Сам» Стива Маккуина на выставке «Сенсация» 1997 г. – голова автора, слепленная из его замороженной крови, в витрине-рефрижераторе) наиболее действенен, когда связан с чувствами страха и отвращения. Но эффекта можно добиться и, благодаря неожиданным комбинациям внутри экспозиции, с применением шоковых элементов или без них. В этом случае присутствует и зрелищная составляющая, и необходимая для преодоления первичного недоумения или изумления интерпретация. Знакомые для искушенного посетителя шедевры музейной коллекции неожиданно выступают в несвойственной им роли, ракурсе, функции, на время включаясь в постмодернистскую игру.

Игра может быть довольно изысканной, как игра в шахматы. Например, такой вариант представил известный французский теоретик искусства и философ Юбер Дамиш в своем кураторском проекте «Ходы. Правила игры» (1997 г.). Этот проект был осуществлен в рамках серии выставок-интерпретаций, основанных на собрании музея Бойманс-ван Бейнинген в Роттердаме. Историк и теоретик искусства предлагает сложную, но увлекательную концепцию экспозиции, сопроводив ее эссе-размышлением об институте музея и изменении экспозиционной стратегии. Ю. Дамиш, вслед за Марселем Дюшаном, рассматривает современный музей как лабораторию, место проведения эксперимента. «Целью нашей экспозиции стало тщательное исследование самого Музея как институции и музейной коллекции»²⁶. Сами условия контракта с куратором требовали выполнения ряда условий: концепция выставки должна проистекать из возможностей коллекции музея и должна быть выразительно «разыграна» в зрительном шоу посредством визуальных и сценографических высказываний. От Ю. Дамиша ждали выставку-размышление, которая должна была отразить и собственную историю музея Бойманс, а не только проблему Музея как такового. «Музей словно бы оглядывался на собственную историю и архитектуру – в выстроенной мной экспозиции этот взгляд зафиксирован в разделе, где планы, рисунки и документы иллюстрируют историю музея ...»²⁷. Как любой традиционный музей, музей Бойманс представляет собой систему, в которой коллекции расположены в соответствии с достаточно жестким и рациональным планом, в котором «хронологические и географические критерии – географические зоны, периоды и школы – чередуются с разделением по видам искусства: живопись, скульптура, рисунки и гравюры, прикладное и декоративное искусство и т.д.»²⁸. Посе-

²⁵ Гройс Б. О музее современного искусства // Он же. Комментарии к искусству. М., 2003. С. 136.

²⁶ Дамиш Ю. Ходы. Игра в шахматы и карты с музеем // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 26.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

титель обладает, таким образом, ограниченной свободой в выборе маршрута и доступа к коллекции в полном ее объеме. Игровая программа должна была «отразить двойной аспект музея – одновременно диахронный и синхронный, линейный и симультанный. Моделью, где возможно совмещение этих принципов, является игра в шахматы: во время шахматной партии расположение фигур на доске в каждый отдельный момент может рассматриваться либо как результат конкретной истории (последовательности ходов, приведших к данному результату), либо как «позиция» – другими словами, система, – которая содержит всю необходимую и достаточную информацию, чтобы игрок, чья очередь делать следующий ход, мог принять обдуманное решение»²⁹. По аналогии с шахматной доской, экспозиционное пространство включало в себя около 30 картин, скульптур и объектов – черного на белом и белого на черном в определенной позиции. Правила игры, следующие ходы, должны были разгаданы уже самим зрителем.

В идеальной ситуации игра должна бы была начинаться с двух картин Пита Мондриана: первая должна была изображать «древесную» структуру, намекая одновременно и на многовариантность ходов в шахматной комбинации, и на «древесный» план входа в музей, вторая должна была обозначать решетку, т. е. расчерченное пространство. Но коллекция конкретного музея не располагала необходимой для реализации идеи выставки работой, картиной из серии «Деревья». Идеальная конструкция вошла в противоречие с возможностями ее реального воплощения. Для спасения центрального звена экспозиции в недрах музея нашлась неожиданная замена «древесной» картине П. Мондриана – ассамбляж из вешалок Манн Рея «Препятствие». В результате, Манн Рей разместился рядом с работой П. Мондриана «Композиция с цветными планами № 2» из собраний музея, реализуя идею противоборства мотива решетки и древесной структуры. Важная для куратора «древесная» тема была поддержана серией картин («Лес, композиция № 6», написанной художницей круга П. Мондриана Якобой Ван Хемскерк, акварели Дюрера, Сезанна и Фрагонара). Далее, в центре экспозиции были расположены два произведения работы старых мастеров – «Вавилонская башня» Питера Брейгеля и «Три Марии у гроба Господня» братьев Ван Эйк, объединенные темой утраты, отсутствия. Ю. Дамиш включает в смысловую структуру композиции третье лицо – Франца Кафку, – запуская постмодернистский механизм цитирования и отсылки: «Таким образом, одновременно акцентируются разные оттенки одного понятия, иными словами, некое двойственное различие между идиомами и знаком нуля, промежутков или пустота, которые вносят в систему некий «допуск», «игру», особенно в том виде, в каком они встречаются в языке (по выражению Кафки, Вавилонская башня была не столько выстроена, сколько вырыта, так как ее сооружение сопровождалось возникновением карьеров и шахт, из которых добывали материалы для строительства)»³⁰. С двух сторон от центра экспозиции разместились работы, связанные с двумя традиционными и взаимосвязанными темами истории искусства: темой взгляда со стоны и темой нарциссического самосозерцания, что отсылает зрителя к мотиву взгляда, разработанного в работах Ж. Лакана. Связующим звеном между ними становится взгляд в рембрандтовском портрете сына художника,

²⁹ Там же. С. 26-27.

³⁰ Там же. С. 28.

Титуса. В рамках экспозиции возникают и дополнительные переключки с темой шахматной игры – на некоторых из картин зритель обнаруживает изображение клетчатого мозаичного пола, а работа В. Кандинского «Лирическое» акцентирует мотив свободного движения коня, как на картине, так и на шахматной доске. Одни работы в экспозиции занимают выигрышные позиции и сопоставимы с главными фигурами, другие экспонаты используются как комментарии к главным, как второстепенные фигуры.

Проект Ю. Дамиша – это философская рефлексия, делающая предметом своего анализа, как мир искусства, обнаруживая внутри него новые, нехоженые тропинки, переправы и мостки, так и музей как институт, определяющий те или иные стратегии понимания искусства и взаимоотношения с ним зрителя. Музей традиционно предлагал рассматривать великие произведения прошлого как образцы для последующей истории. Теперь, по мнению Ю. Дамиша, их надлежит рассматривать с прямо противоположной точки зрения, исходящей из перспективы настоящего. «Цель этого эксперимента – показать, как современные произведения могут по-новому осветить творения мастеров прошлого и сколь неожиданный эффект это может произвести»³¹. Но метафора шахматной игры, лежащая в основании данного проекта, дает возможность не только по-новому посмотреть на известные произведения искусства, но и предложить новую позицию зрителю, посетителю музея. Игра идет между частью коллекции, находящейся в поле зрения посетителя, и той, что станет ею в результате «следующего хода». Эта игра не подчиняется власти ни посетителя, ни куратора, отвечающего за экспозицию. «Именно в такую игру предлагала сыграть данная выставка. Эта игра позволила нарушить границы, проведенные музеологией между различными периодами и формами искусства, а также соединить на одном «поле» произведения, выставленные в постоянной экспозиции и хранящиеся в запаснике»³².

Не менее концептуальной является вторая часть выставки из произведений обширной графической коллекции музея Бойманс, подчиненная идее новой сдачи карт (место шахмат в экспозиции занимают карты). Любопытен переход от первой части выставки ко второй, он осуществляется посредством работы Балтуса «Игроки в карты», на которой дети играют в карты на столе, покрытом скатертью в черно-белую клетку. Во второй галерее экспозиция соотносится с комбинациями в пасьянсе. И здесь мы встречаем иной способ обращения с коллекцией, эксперимент, критическое осмысление системы, структуры музея, музейного пространства. Ю. Дамиш предлагает новую установку для музея, диктуемую постмодернистским умонастроением современности. Она заключается в том, что «нас не может более удовлетворять модель, которая и поныне слишком часто диктует принцип музейной экспозиции – модель великого повествования, сведенного к последовательности образов и претендующего на энциклопедичность и всеохватность (одного этого достаточно, чтобы отбить всякое желание вникать). Настало время быть скромнее и одновременно требовательней. Настало время обращать в свою пользу неизбежные ограничения, связанные с самой природой Музея, и, пристально вчитываясь в текст, делать пометки «на полях». Возможно, имен-

³¹ Там же. С. 29.

³² Там же.

но из этих «сносок», вынесенных на поля, и возникнет нечто новое, игнорируя любой заранее составленный план»³³.

Итак, музей в современной культуре занимает чрезвычайно важное место, где еще генерируется если не Смысл, то смыслы. Художник, куратор, зритель становятся равноправными участниками деятельности по производству смыслов, а музей, со своей коллекцией оказывается эффективной лабораторией для интеллектуальных упражнений. Конечно, одни авторы (современные художники и кураторы) задают глубину интерпретации (проект Ю. Дамиша, например), другие отдают ее на откуп зрителю, ограничиваясь зрелищной стороной. Но, и в том, и в другом случае, музей остается местом, где активизируются как чувственное восприятие посетителя, так и интеллектуальные способности зрителя. Современная музейная экспозиция – это то место, где профессионал и любитель может потренировать свои мыслительные способности, применить свою эрудицию и получить удовольствие от опознания постклассических концепций и понятий. Язык современной философии обретает свое телесное воплощение именно в музейном пространстве – в месте, обеспечивающем бесконечность цитат и аллюзий, ризомы, а не древа.

³³ Там же. С. 31.

А. В. Лушникова

РОЛЬ МУЗЕЯ В ПОЗНАНИИ ИСТОРИЧЕСКОГО СМЫСЛА

Культурологический потенциал современного общества настолько многомерен, что пришло постижение необходимости не простой энциклопедичности общества, а актуализации смысловой составляющей феномена прошлого и настоящего для ориентации в информационном море, наполненном как значимой, так и менее значимой информацией, ценностным и анти-ценностным содержанием¹. Особую роль в этом процессе играет музей, как институт, аккумулирующий ценности цивилизационного развития и имеющий возможность выработки инновационных методик передачи исторических ценностей.

Выбор методик постижения цивилизационной культуры, отраженной, сохраненной, интерпретированной в историческом процессе, зависит во многом от определения самого понятия «ценности истории» или «исторические ценности»².

Предложенные современными исследованиями сложные классификационные схемы ценностей не включают в свою структуру исторические ценности, хотя сам термин «исторические ценности» применяется, в том числе, в законодательной практике, гуманитарных курсах, пиар технологиях. Данная ситуация объясняется недостаточной определенностью термина, в какой-то мере даже сомнением в его правомочности. Но сам ход истории подтверждает наличие исторических ценностей. Четкое определение их возможно через выявление смысла исторического процесса, определение истории через призму философского, исторического, культурологического, социологического взгляда на цивилизационный процесс. Выделение категориальных, всеобщих, неотъемлемых исторических ценностей – процесс долгий и сложный. Но без прохождения начального этапа невозможно само решение проблемы.

Философы, социологи, культурологи, психологи, историки, выявляя подходы к пониманию истории, пытались найти принципы выявления исторических ценностей, но они касались разных сфер цивилизационной деятельности: этической, эстетической, научной, социокультурной, не рассматривая феномен истории, с точки зрения кумуляции синкретических праценностей, всемирно-исторических и национальных ценностей, ценностей различных сторон социокультурного пространства, ценности научного познания и т.д.³ Ценность истории не только в собирании, но и в самом процессе оценивания – историческое знание хранит процесс становления аксиосферы, напоминая, что ценности дедуцируются из системно-понимающей деятельности людей. Абстрактных ценностей не существует. Познава-

¹ См.: Гайсина Г. И. Культурологический подход в теории и практике педагогического образования. М., 2002.

² См.: Кроче Б. Теория истории и история историографии. М., 1998.

³ См.: Каган М. С. Философская теория ценностей. СПб., 1997.

тельно-расшифровочный характер исторического знания связан с акцентностью истории на сопоставлении прошлого и настоящего, то есть синкретно-синтетическим путем, направленным в будущее⁴.

Ценности сами по себе историчны: какие ценности прошлого, ценности какого социума или цивилизации будут нормами существования будущего зависит от настоящего, от умения выбрать, сориентироваться в уже существующих ценностях. История – это тот процесс, который не только формирует ценности, но и не позволяет исчезать невостребованным на сегодняшний день ценностям. Социология и культурология как науки об обществе делают акцент на ценностях фактически принятых сегодня. История позволяет существование невостребованных ценностей, оставляя их как праценности, фиксируя их в процессе накопления и расшифровки знаний о прошлом, передачи информационного, в том числе и аксиологического блока данных. Для истории нет ценностей важных и неважных, нет ценностей иерархических. История свидетельствует, что иерархическая схема ценностей может меняться, но это отнюдь не меняет аксиологическую сущность. История не просто фиксатор или дешифровщик ценностей, ее активная преобразующая роль в интегративной экзистенции, проявляет через умение истории, как обязательного элемента научного исторического познания, передавать факты. Ценности – это развивающаяся данность. Наряду с «вечными» ценностями, эпохальными ценностями могут существовать ценности, носящие конкретно-исторический характер. Иные могут быть не востребованными некоторое время, другие трансформируются, перерождаются, получают новое прочтение. Они меняют аксиосистему. Следует признать принцип преемственности ценностей, который оказывается основополагающим при рассмотрении системы исторических ценностей. Построение классификационной схемы исторических ценностей фактически соединяет ценности истории как науки и ценности интегративно-экзистенциальные.

На наш взгляд классификационную иерархию исторических ценностей следует заменить схемой аксиосферы, где история становится консолидирующим звеном как признаваемых во времени и в пространстве, так и фактически существующих ценностей. Предлагаемая нами схематическая классификация ценностей (см. рис. № 1) базируется на определении истории как способа организации и существования общества, процесса, где формируются, отбираются, кумулируются, признаются или не признаются фактически существующие ценности. Это ценности разноуровневые, но имеющие опосредованное отношение к человеческой личности и социуму, жизненно-необходимые как индивидууму, так и обществу. Схема, на наш взгляд, фиксирует развивающийся характер аксиологического процесса, так как речь идет не только об устоявшихся, принятых обществом ценностях, но и о процессе (историческом) дальнейшего накопления и оценивания происходящих изменений. Рамки схемы позволяют включать в выявленные на данный момент группы ценностей, как новые группы, так и виды ценностей, не регистрируемых сегодня наукой⁵. Сегодня интересующие человека ценности (зафиксированные наукой) распределены по группам:

⁴ См.: Гулыга А. В. Искусство истории. М., 1980.

⁵ См.: Душикова А. В. Исторические ценности. Челябинск, 2005.

- религиозные (закон мироздания, вера, спасение, ритуал, книги Священного писания, атрибутика церковного ритуала);
- эстетические (красота, стиль, гармония, самобытность, типичность, социальные институты, связанные с художественным творчеством);
- межличностные (социальное положение, трудолюбие, богатство, патриотизм, интернационализм, дисциплина, социальное равенство, личная независимость, ориентированность на будущее);
- личностно-коллективные (жизнь, здоровье, безопасность, качество жизни, потребление, семья, природная среда);
- правовые (законность, порядок, конституционные нормы);
- политические (свобода слова, гражданские свободы, гражданский мир);
- экономические (рыночные отношения, экономические регионы, свобода предпринимательства и т.п.);
- образовательные (социальные институты, востребованность знаний, высокий статус образованного человека);
- этические (добропорядочность, честность, отзывчивость к ближнему, благородство, самоотверженность, бескорыстие, преобладание ментальности цивилизации над ментальностью национальной);
- теоретические (знания о мироздании и формирование научного мировоззрения, познание неизведанного и уважение к существующему);
- эмоциональные (ценности удовольствия, индивидуальной и коллективной памяти).

Классификация исторических ценностей важна не сама по себе, а для выявления подходов и методов приобщения к ценностям. Всеохватывающий характер в вопросе приобщения к ценностям цивилизации имеет музей как общедоступный социальный институт. В дополнение к образовательной функции музей применяет культурологический подход. Речь идет о единстве следующих аспектов музейной и образовательной (учебной) сфер деятельности в:

- познавательном аспекте практического и теоретического знания, в основе которого лежит информация о предмете и сам реальный предмет;
- творческом аспекте, направленном на создание качественно нового, более высокого интеллектуального уровня предмета (деятельности), которое состоит из наблюдения прошлого, познания существа проблемы, создания и проверки идеи «озарения», реализации этой идеи;
- коммуникативном аспекте, который актуализируется через диалог личности с идеалами и вечными ценностями культуры (музейный предмет).

Эти базовые функции расшифровывают сущность педагогического и культурологического подходов в деятельности музея как социокультурного института (см. табл. № 1):

Таблица № 1.: Сравнительная таблица культурологического и педагогического подходов в рамках педагогического процесса в музейной среде

Культурологический подход включает:	Педагогический подход включает:
эвристическую сущность, связанную с овладением знаниями и умениями, ориентация в ценностях	образовательную сущность как присвоение личностью цивилизационных ценностей в форме знаний и умений
трансляционную сущность, подчиненную передаче подрастающему поколению ценностей культуры с помощью сложных знаковых систем	управленческую сущность как условие развития и реализации образовательной политики в процессе интеграционных процессов в научной сфере
аксиологическую сущность, проявляющуюся в создании системы ценностей и выработке норм ориентации в них	расширение образовательного пространства личности при включении в него ценностей философского, социологического, культурологического, психологического знания
регулятивную сущность, поддерживаемую обществом норму поведения	широкую научную базу в виде связей с другими науками, раскрывающими различные стороны человеческого бытия

Взаимообусловленность и взаимодополняемость педагогического и культурологического подхода в сфере музейной деятельности осуществляется через принципы: принцип доступности, принцип научности, принцип неразрывной связи теоретических положений с практическими доказательствами через наглядность и открытость деятельности, принцип последовательности предоставления знаний при соблюдении цельности, системности информации, принцип активизации сознательного приобщения к историческим ценностям⁶.

Ориентация на исторические ценности, включенная в педагогический процесс общества, получая сегодня свое теоретическое обоснование, требует и практического осуществления. Специфика музейной деятельности предлагает как традиционные, так и новые формы работы:

- Экскурсионно-лекционная форма музейной деятельности, включающая семантику собственно музейного предмета, эстетику языка музейного дизайна, языка театрализации музейного пространства (музыкально-драматические представления, реконструкции различных ритуалов, ретро-игры и игры-задачи), языка манипуляций (интерактивность через зоны контакта с реконструкциями, репликами, видео-аудио-компьютерные воспроизводящие средства, мастерские умельцев, ролевые игры). Необходимо включение вариативных приемов в экскурсионную форму для расширения экскурсионного метода, как в музейном пространстве, так и на других площадках.

- Игротека в музейном пространстве. Достаточно активно сегодня используется игровой метод как метод погружения в квазиисторическую обстановку. А. С. Макаренко писал: «Вся его жизнь – это игра. У ребенка есть страсть к игре, и ее надо удовлетворять.

⁶ См.: Лушикова А. В. Детский музей: социокультурные основы организации и функционирования. Челябинск, 2006.

Надо не только дать ему время поиграть, но надо пропитать этой игрой всю его жизнь». Следует больше внимания посвящать информационному значению игровой деятельности. Но игра не должна восприниматься как обуза, она должна естественным образом вплестаться в беседу, в действие.

- Праздничная культура. Музейный праздник как новый феномен музейной деятельности активно использоваться музеями нашей страны как форма музейной коммуникации. Главная задача праздничной культуры – создание эмоционально окрашенной, положительно-заряженной атмосферы для психологической разрядки личности на уровне смены формы деятельности. Поэтому познавательные функции здесь «спрятаны» в фейерверке, комплексном разнообразии действия. Информационно-воспитательный потенциал музейного праздника позволяет выполнять педагогический заказ социума: усвоение мировоззренческого и этического знания, эффективность формирования межличностных отношений, воспитания патриотизма и гражданственности, формирования установки на деятельность, становление духовной культуры в сочетании с восприятием материальных ценностей, семантически закрепляющих гуманистический потенциал общества.

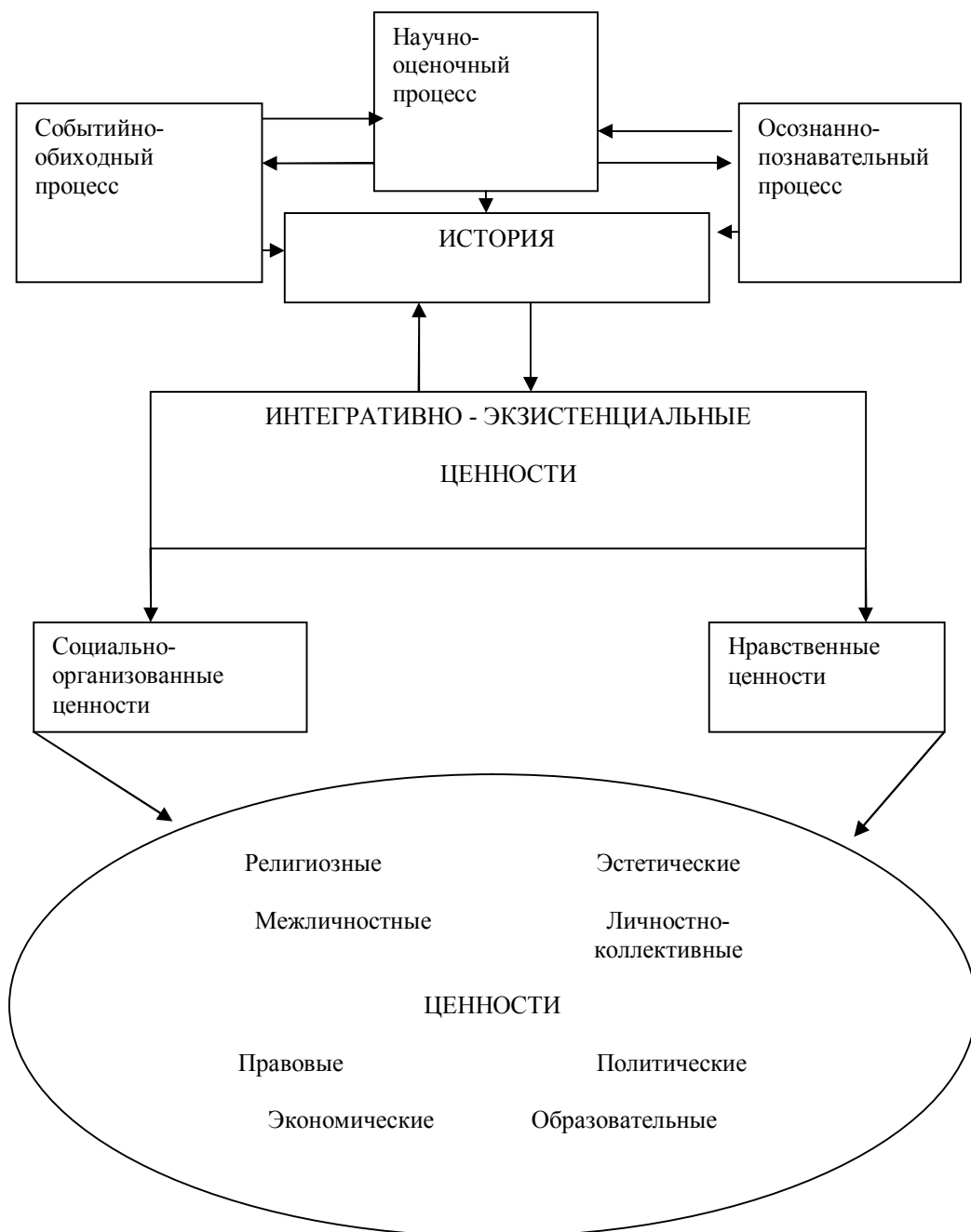


Рис. № 1. Классификационная схема ценностей, основанная на системно-историческом подходе.

О. М. Рындина

МУЗЕЙ И СОВРЕМЕННАЯ ЭТНИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Культура народа задает предметную область этнографии, или этнологии уже по определению дисциплины. При всем многообразии современных подходов к пониманию и сущности этноса, образующих широкий спектр мнений, от признания его объективной данностью до объявления психологическим конструктом, инвариантным остается следующее положение. Во все времена и во всех регионах мира существовали общности, сложившиеся на основе культуры. Осознание общности их членами позволяет придавать ей статус этнической¹. Таким образом, этнос и культура – понятия комплементарные.

В этнологии принято разграничивать понятия «культура этноса» и «этническая культура». В первом делается акцент на сочетании универсальных и специфических культурных элементов, во втором – на индивидуальных, своеобразных, присущих определенному этносу или группе этносов. Этническая культура включает в себя две сферы – материальную и духовную. Первая призвана преобразовывать биофизическую среду, в том числе и самого человека, вторая – воздействовать на его психику с целью регуляции поведения. Каждая из сфер, в свою очередь, членится на две подсистемы, в результате чего структура этнической культуры приобретает четырехчленность. Культура, включающая орудия труда, связана с созданием продукта, культура жизнеобеспечения – его потреблением, соционормативная культура – регулированием поведения, когнитивная – способами познания мира². Взаимопроникновение подсистем сообщает многоплановость отдельным элементам культуры, вещам и явлениям, а также их сложноорганизованным сочетаниям, образующим крупные области – хозяйство, семейный быт, верования, обряды, мифология, фольклор, декоративно-прикладное искусство и др.

Предложенная в отечественной науке структурная характеристика культуры в качестве методологии может быть применима при обращении к традиционным, доиндустриальным обществам. Этническая культура в них функционирует по определенным законам. Наиболее существенными из них представляются следующие. Во-первых, в механизм ее воспроизводства заложен принцип прецедента, т.е. повторения последующими поколениями норм, регулирующих жизнь изначально, извечно. Во-вторых, указанный принцип активно действует на уровне семейного быта, задавая общий ритм культуре повседневности. В-третьих, гарантом стабильности во многом выступает предметно-бытовая среда. Каждая культура вырабатывает присущую только ей «грамматику» предметного мира, в значительной мере

¹ Тишков В. А. Реквием по этносу: Исследования по социально-культурной антропологии. М., 2003. С. 96.

² Маркарян Э. С. К общей характеристике культуры и ее жизнеобеспечивающей функции // Культура жизнеобеспечения и этнос. Ереван, 1983. С. 36.

определяющую поведение людей. В-четвертых, узловые блоки коллективной памяти, на которых покоится картина мира, кодируются в ритуале и передаются с его помощью. Таким образом, инкультурация в традиционном обществе охватывает бытовую и обрядовую сферы. В качестве воспитателей выступают семья и коллектив сородичей. Этническая культура постигается разумом и чувствами, закрепляется в навыках.

Адаптируясь к условиям индустриального общества, этническая культура вырабатывает иные способы функционирования и формы выражения. Представляется, что одна из наиболее серьезных ее трансформаций связана с нивелированием этнической специфики на бытовом уровне, в подсистеме жизнеобеспечения, т.е. жилище, пища, утвари, одежде. Стремительно исчезает вещный мир этнической культуры, а вместе с ним и вся система отношений, регулируемая в культуре с помощью предметов-символов. Традиционные нормы «предметного поведения» человека сказываются лишь в избирательном подходе к использованию изделий массового производства и в особенностях их использования³. Предметы традиционно-бытовой сферы либо пребывают в невостребованном состоянии в кладовых, шкафах или сундуках, либо переходят в разряд «фольклоризмов» – вторичных форм этнической культуры, выполняющих эстетическую функцию⁴.

При исчезновении этнической специфики из предметной повседневности воссоздание смыслового поля культуры через вещи-символы происходит в музейных уголках. Показательно, что они создаются при школах, где ведется обучение на национальном языке, центрах национальной культуры, домах культуры в поселках, где компактно расселены этнические сообщества. Держатся такие уголки на энтузиазме создателей, но примечательно то внимание, которое им уделяют представители этнических диаспор, пополняя музейные коллекции семейными реликвиями, хранящими память об ушедших поколениях. Соприкосновение с этнической культурой на предметном уровне значительно усиливает эффект от знакомства с ней, поскольку подключает к нему чувственное восприятие, оживляет, точнее овеществляет фольклорные сюжеты и образы. Островки народного быта становятся центрами единения диаспоры, как правило, именно здесь собираются ее представители для проведения национальных и светских праздников. Важно и то обстоятельство, что в музейных уголках отражается локальный вариант этнической культуры, что превращает их в объект, особо притягательный для этнографического изучения.

Не только и не столько музейные уголки, сколько статусные музеи призваны сегодня служить средством трансляции этнической культуры молодым поколениям. Для этого существуют все условия.

Наиболее широко распространенная разновидность музеев – краеведческие. Их сеть в нашей стране создавалась в 1920-е гг. Как правило, в них рано оформилась этнографическая тематика. Например, один из первых директоров Томского краевого музея М. Б. Шатилов уделял этнографии и комплектованию этнографических фондов особое внимание. Научно-исследовательская деятельность, включающая в себя, прежде всего, полевые экспедицион-

³ Байбури А. К. Некоторые вопросы изучения объективированных форм культуры // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С. 14. (Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. 38).

⁴ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986. С. 52-53.

ные сборы, привела к концентрации в музейных фондах значительного объема вещественных источников по традиционно-бытовой сфере культуры различных народов. Благодаря хранительской деятельности музея выявленный в экспедициях и собранный материал тщательно бережется, что значительно увеличивает срок бытования предметов. Экспозиционно-выставочная деятельность презентует хранящиеся в фондах музейные предметы, возвращая их в нашу повседневность, но уже в преображенном виде. Если точно выверены научные реконструкции, то предлагаемые экспозиции и выставки несут не только мощный познавательный, но и экспрессивный заряд, воскрешая память о давно минувших днях и делах у одних поколений и срабатывая на уровне подсознательно-чувственного восприятия у других. «Если не будете ходить в музей, перестанете понимать русские сказки», – говорит своим молодым слушателям сотрудница Музея г. Северска, авторитетный исследователь русской культуры П. Е. Бардина. Фразу можно продолжить: «Если перестанете понимать русские сказки, перестанете быть русскими», поскольку именно в сфере ментальности, согласно научным разработкам, кристаллизуется этничность. Наконец, культурно-образовательная деятельность музея, предполагающая проведение массовых развлекательных зрелищ, что особенно актуально сегодня по причине явно недостаточного финансирования музейной отрасли, также способствует приобщению к традициям этнической культуры.

Сокращение до минимума этнической специфики в бытовой сфере культуры сместило акцент в пользу духовной. Эту тенденцию Ю. В. Бромлей отметил уже в 1970-е гг.⁵, а сегодня ее с полным правом можно охарактеризовать как трансформацию этнической культуры в условиях модернизации.

Современные формы выражения духовной культуры этноса различны, но одно из первых мест, безусловно, занимает фольклор. Выступления самодеятельных и профессиональных фольклорных коллективов сегодня презентуют этническую культуру наиболее зрелищно, образно, эмоционально. Правда, при этом следует иметь в виду весьма существенное изменение этнических традиций. Раньше они были сопряжены с локальной спецификой: жилище, одежда, пища, обряд, танец, песня, музыка, – все обладало своеобразными чертами применительно к определенной местности и варьировало за ее пределами. Понятие «этническая культура» было весьма собирательным и включало множество локальных вариантов. Современный фольклор, как правило, имеет дело с «обобщенными» формами традиции, т.е. общенациональными⁶. Они лишены местного колорита и превратились в символ всего народа, оттеняющий его своеобразие на фоне других этнических культур. Неслучайно многие зрелищно-массовые мероприятия в музее, особенно связанные с презентацией народной культуры, предполагают привлечение фольклорных коллективов. Их выступления в интерьере музейных экспозиций многократно усиливают эффект воздействия обеих форм трансляции информации.

⁵ Бромлей Ю. В. К вопросу об особенностях этнографического изучения современности // Советская этнография. 1977. № 1. С. 7.

⁶ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. С. 54.

Декоративно-прикладное искусство всегда служило мерилom ценностных ориентаций, свойственных этнической культуре, и зрелищной формой их воплощения. Сегодня оно представлено, прежде всего, народными художественными промыслами. Творчество народных мастеров основано на многовековых канонах эстетизации предметного мира и одновременно обогащает их новыми стилевыми признаками и содержанием. Изделия народных художественных промыслов презентуют народную традицию в осмыслении ее автором-создателем. Сбор коллекций по современному декоративно-прикладному искусству принадлежит к числу приоритетов в фондовой работе краеведческих и части профильных музеев. По этой причине музеи лучше всего отражают и этот срез современной этнической культуры.

Основополагающим элементом традиционной культуры был ритуал. По определению А. К. Байбурина, он хранил «ядерные фрагменты памяти» и гарантировал передачу информации в практически неизменном виде за счет сакрализации ритуального действия⁷. Специфика этнической культуры концентрировалась именно в ритуале в силу его синкретического характера: обряд вбирал в себя слово, действие, песню, музыку, танец, вещный мир в виде культовой атрибутики. В современных условиях функции ритуала в определенной мере перешли к воссозданным национальным праздникам, фестивалям, дням национальной культуры. Они практически лишены сакральности, но по-прежнему предполагают обращение к истокам этнической культуры. Сценарии подобных праздников, как правило, разрабатываются представителями учреждений культуры или национальной интеллигенцией. В основу праздника обычно кладется важный ритуальный сюжет культуры, в который вводятся как присущие ему традиционные элементы, так и инновационные формы их интерпретации. В зависимости от соразмерности традиции и новации праздник может быть отнесен к одной из следующих форм, выделенных К. В. Чистовым. Квазиподобной, если его сюжетная канва наполнена действиями и персонажами, слабо связанными или вовсе не связанными с традициями этнической культуры. Обобщенной, если праздник ориентирован на образцы, лишенные субэтнической окраски и универсальные для всего этноса или условно обобщенные замыслом режиссера. Регенерированной, если этнографически верно, с учетом локальной специфики, воссозданы ключевые моменты праздника⁸.

В любом случае, однако, праздник становится преемником ритуала. Подобно последнему, он выполняет когнитивную функцию, только речь в данном случае идет не столько о трансляции основополагающих блоков мироздания, сколько о приобретении знаний о своем народе и его культуре. Нередко именно эта информация становится определяющей в контексте этнической идентичности. Праздники, приобретающие статус этнического маркера, как и ритуал, выполняют функцию консолидации этнической общности. Наконец, народные праздники, восходящие к истокам традиционной культуры, становятся сегодня символом этнокультурной специфики и презентуют ее. Все сказанное можно с полным правом отнести и к музейным праздникам, воссоздающим обрядово-праздничную сферу этнической

⁷ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 11.

⁸ Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. С. 48-54.

культуры. Для их проведения задействованы инновационные технологии, к которым особенно восприимчива молодежь. Кроме того, музейный праздник, вовлекая посетителя в действо, превращает зрителя в участника и тем самым усиливает восприятие, подключая к нему мощный канал эмоциональных впечатлений, образность.

Как уже отмечалось выше, приобщение к этнической культуре в традиционном обществе осуществлялось на семейном уровне. Здесь усваивались язык, этика взаимоотношений, ценностные ориентации, эстетические нормы, трудовые навыки, свойственные этносу или субэтносу. При этом процесс инкультурации был основан в большей степени на навыке подражания, нежели на осмысленном воспроизведении увиденного или услышанного. В условиях модернизации данный механизм функционирования этнической культуры также претерпел существенные изменения. Приобщение к этнической культуре сегодня осуществляется не столько через семью, сколько через деятельность специализированных общественных организаций, и в первую очередь национально-культурных объединений разного уровня, а также курирующих их деятельность органов государственной власти и местного самоуправления. В роли трансляторов выступают национальные школы и классы, где ведется обучение родному языку, этнической истории и культуре. Хранилищем информации об этносе и особенно этнической диаспоре служат периодические издания, выпускаемые национально-культурными объединениями. Деятельность последних вбирает в себя многие направления по сохранению этнической культуры и занимает важное место в системе трансляции этнической культуры. К числу организаций, наделенных современностью особыми полномочиями в области сохранения и передачи этнической культуры, бесспорно, принадлежат и музеи.

Как видим, этническая культура сегодня во многом предстает в ином, нетрадиционном виде. Она динамична, подчас трудноуловима и трудноузнаваема. Смена традиций происходит на протяжении не столетий, а жизни одного поколения. В презентации и передаче узловых блоков культуры активно задействованы национальные праздники, основанные на обобщенных формах этнических традиций. Сферой культуры, концентрирующей в себе этническую специфику, стала духовная, наиболее представительной формой ее выражения – деятельность фольклорных коллективов. Целям сохранения и трансляции этнической культуры служат общественные и государственные организации. Механизм трансляции действует преимущественно на уровне осознания. Указанные направления трансформации этнической культуры наделяют музеи особым статусом в деле сохранения и трансляции культурного потенциала человечества, накопленного им в течение тысячелетий и этнически окрашенного.

ИСТОРИЯ МУЗЕОЛОГИИ И МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Г. Гафарова

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ

Произведения азербайджанских мастеров хранятся во многих крупных музеях мира. На территории нашей страны еще в XIX в. начали проводиться археологические раскопки. Инициаторами этих раскопок были иностранные ученые и любители археологии. Наиболее известные раскопки были проведены в Гядже швейцарским ученым-путешественником Дюбуа де Манпери (1830 г.), археолог В. Белк провел исследования в Дашкесане и Кедабеке. Ученые вывезли свои находки во Францию и Германию¹.

Во второй половине XIX в. наиболее значительные раскопки были проведены русскими учеными: И. Поляковым в Нахичевани (1879 г.) и Н. Селоса на территории древней Барды². Одновременно с ними на территории Талыша свои исследования проводил французский ученый Жак де Морган (1880 г.), который передал свои находки в парижский музей Сен Жермен³.

Упомянутые факты, конечно же, способствовали пропаганде культурного наследия Азербайджана и упрочению его положения на археологической карте Европы, но, в то же время, многие находки были вывезены из страны незаконным путем. Академик Р. Эфендиев в своей работе, посвященной коллекциям мировых музеев, писал, что по инициативе кавказского наместника князя Воронцова в Тифлис было вывезено определенное количество материальных ценностей Азербайджана, которые выставлялись в Кавказском музее⁴. Это было связано, в первую очередь, с отсутствием в Азербайджане грамотных специалистов в данной области и должных структур, в частности музеев. Попытка создания первого музея на территории Азербайджана была предпринята известным азербайджанским писателем и государственным деятелем Дж. Мамедгулизаде в 1890 г. Он организовал в школе села Нехрам (Нахичеванская АР) краеведческий музей, в котором были собраны материалы, рас-

¹ Bayramov A. Tarix. Yaddaş. İrs. Bakı, 2007. S. 7.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Эфендиев Р. Художественные ремесла Азербайджана в музеях мира. Баку, 1980. С. 8

сказывающие об истории Азербайджана. За свою пропагандистскую деятельность Дж. Мамедгулизаде получил благодарность от руководства Народных школ⁵.

Архивные документы свидетельствуют о том, что в начале XX в. в Баку, при дирекции народных училищ, имелся педагогический музей, созданный педагогом А. С. Тхоржевским. Данный музей служил для учебных целей, создавал и демонстрировал методические и наглядные пособия. Он был закрыт в 1920 г., после создания музеев при Наркомпросе. В архивах были обнаружены и документы, в которых говорится, что Всероссийское Техническое Общество при своем Бакинском отделении имело небольшой музей. Он состоял из 1500 экспонатов, разделенных по 13 отделам⁶.

Второй раз попытка создания в Азербайджане музея была предпринята во времена Азербайджанской Демократической Республики (АДР). Музей «Истиглал» («Независимость») был создан 7 декабря 1919 г. В его создании большую роль сыграли Г. Мирзаджамалов и И. М. Агаоглы⁷. В нем были собраны археологические находки, произведения художников, экземпляры редких книг, предметы нумизматики, ювелирные украшения и т.д. Музей располагался в здании парламента (ныне – здание Института рукописей Национальной Академии Наук Азербайджана). Именно тогда впервые была предпринята и попытка создания правового документа по организации и хранению музейных предметов. К сожалению, данный музей просуществовал всего один год и не смог осуществить всех задуманных планов. Он был ликвидирован в 1920 г., когда в Азербайджане была установлена Советская власть⁸. Собранные в нем материалы стали основой для фондов «Музэкскурс» и Азгосмузея.

Именно музей «Истиглал» стал примером для дальнейшей организации музейного дела в стране. После установления советской власти на базе Комиссариата Народного Просвещения был организован подотдел под названием «Музэкскурс» (музейно-экскурсионный отдел). Этому событию предшествовало подписание Совнаркомом России 24 сентября 1918 г. декрета «О сохранении культурных ценностей и запрете на их вывоз». Разрешение на вывоз теперь могла выдавать только Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины.

«Музэкскурс» был создан 15 июня 1920 г. Его первым руководителем был назначен педагог Е. Станевич, организовавший краеведческо-педагогический кружок. Кружок занимался подготовкой экскурсий, музейных и лабораторных материалов.

Помимо крупных музеев в республике были созданы профильные музеи, которые должны были освещать достижения той или иной области науки, например, музеи социальной гигиены (1920 г.) и сельского хозяйства (1923 г.).

Благодаря распоряжению Азревкома о запрете вывоза произведений старины, подписанному председателем Н. Наримановым и Наркомпросом Д. Буниатзаде, фонды музеев на территории Азербайджана значительно пополнились⁹. Музеи создавались не

⁵ Bayramov A. Tarix. Yaddaş. İrs. S. 7.

⁶ Каталог музея Бакинского Отделения Императорского Русского Технического Общества. Баку, 1912. С. 16.

⁷ Бахшиева А. Из истории музейного дела в Азербайджане. Баку, 2005. С. 10.

⁸ Там же. С. 11.

⁹ Там же. С. 24.

только в Баку, но и в других крупных городах Азербайджана. Подобные музеи были созданы в Шеки, Нахичевани, Гяндже, Ленкорани, Ханларе. По типу они были историко-краеведческими. Наиболее интенсивный период создания музеев такого типа относится к 1920 – 1928 гг.

В этот же период была создана комиссия по охране памятников старины и искусства, которая функционировала на базе «Музэкскурса». Ее председателем стал известный ученый Е. Пахомов. Комиссия выезжала в районы и вела учет имевшихся там памятников культуры.

В создании бакинских и региональных музеев в тот период принимали участие видные общественные деятели и ученые. Следует отметить имена С. Савельева, Е. Пахомова, М. Меликова, Д. Шарифзаде, А. Челабизаде, А. Эфенди, М. Алиева, И. Асадуллаева, Ю. Джалилова и других¹⁰.

На базе «Музэкскурса» в 1920 г. был создан Азербайджанский Государственный музей (Далее – Азгосмузей). Это было уже самостоятельное учреждение с научно-исследовательской и учебно-просветительской базой. Музей организовывал не только учет и хранение произведений искусства, но старался ознакомить с собранным материалом народные массы. Просвещение народных масс в этот период являлось важнейшей задачей музеев. В этом музее стали формироваться первые фонды: историко-этнографический, геолого-минералогический, зоолого-биологический. Окончательно он сформировался к 1924 г.

В сентябре 1924 г. в Баку был проведен Первый Всеазербайджанский Краеведческий съезд, который способствовал дальнейшему развитию музейного дела в республике. В 1925 г. Коллегия Наркомпроса приняла решение обратиться в Совнарком с просьбой о возвращении Азгосмузею культурных ценностей. Обращение было направлено в Россию и Грузию. Просьба частично была удовлетворена.

3 мая 1925 г. было принято «Положение о Азгосмузее», которое определило краеведческий характер его деятельности. Здесь были также зафиксированы и основные требования, предъявляемые при назначении на руководящую должность в указанном учреждении. В первую очередь кандидат должен был иметь высшее образование и владеть тюркским языком, во-вторых, должен был иметь научные труды, связанные с изучением Азербайджана. Также согласно данному документу музей имел право организовывать экспедиции в разные регионы республики с научно-исследовательской целью, что способствовало пополнению музейных фондов. Подобные экспедиции проводились студентом С. Л. Барцелиус-Налчагаровым (Гянджа), ленинградским профессором И. Н. Мещаниновым (Ходжалы, Нахичевань), Е. Пахомовым (Баку) и другими исследователями.

Согласно еще одному пункту положения музеи должны были быть организованы и в регионах. Подобные музеи были созданы в Шеки, Нахичевани, Гяндже, Ленкорани, Ханларе. По типу они также были историко-краеведческими.

В 1925 г. в Азгосмузее был создан отдельный фонд произведений искусства, куда вошли творения европейских и русских художников, а также народных мастеров. Материа-

¹⁰ Там же. С. 12.

лы данного фонда способствовали открытию в 1927 г. картинной галереи западного искусства.

1 октября 1928 г. Азгосмузей был закрыт на реорганизацию и вновь открылся лишь в мае 1931 г. В результате данной реорганизации многие сотрудники были уволены по причине классовой непригодности. Их обвиняли в том, что они не достаточно хорошо и полно представляют историю молодой республики. Среди ученых, не соответствовавших требованиям новой власти, оказались профессор В. С. Елпатьев, А. Р. Зифельд-Симуняга, В. М. Зуммер¹¹. После кадровых реформ в музее из старого состава осталось всего лишь 7 человек: Е. А. Пахомов, Р. Джафаров, М. Фабри, М. Кулиева, И. Джафарзаде, В. Оболенский, А. Шарифов. Позднее привлечение местных кадров было возобновлено и в музей были приглашены И. Меджидова и С. Ашурбейли, ставшие впоследствии известными историками. Работы по реорганизации Азгосмузея велись еще продолжительное время, в результате чего появился музей узкого профиля – Исторический¹².

В этот же период Азгосмузей был включен в список наиболее значимых музеев страны, которые наладили контакты с Американской Ассоциацией музеев (Вашингтон). Они должны были способствовать профессиональному росту сотрудников музея, но, к сожалению, во второй половине 1930-х гг. эти связи были прерваны.

В эти годы Наркомпрос РСФСР издал распоряжение, по которому в коллекцию Азгосмузея должны были быть переданы определенные произведения из крупных музеев Москвы и Ленинграда, но данное распоряжение было выполнено не полностью. Материальные ценности Азербайджана, вывезенные в царское время, не были возвращены, к ним относятся материалы по археологии и этнографии. Подобная же ситуация сложилась и с Грузинским музеем.

1 – 5 декабря 1930 г. в Москве был проведен Всероссийский музейный съезд. С этого времени музеи стали не только пропагандировать и демонстрировать экспонаты, но и заниматься научно-исследовательской работой, привлекать в свои ряды квалифицированных специалистов и ученых. Музеи стали проводить республиканские и всесоюзные выставки, издавать каталоги и буклеты, организовывались лекции и семинары, встречи с деятелями культуры и искусства. Все эти нововведения способствовали профессиональному росту музея и его сотрудников, а так же увеличили поток посетителей в музеи.

В 1930-е гг. рост фондов и преобразования в музейной сфере способствовали созданию на базе Азгосмузея нескольких самостоятельных музеев. Именно они на сегодняшний день составляют основу современной музейной сети страны. В 1934 г. был создан Азербайджанский Государственный музей театра, в 1936 г. Азербайджанский Государственный природно-исторический музей, в 1936 г. Азербайджанский Государственный музей искусств, а Азгосмузей стал именоваться Азербайджанским историческим музеем. В 1936 – 1939 гг. в Баку и Гяндже были открыты музеи по истории религии и атеизма. К юбилею великого азербайджанского поэта и мыслителя Низами в 1939 г. было также решено от-

¹¹ Там же. С. 9.

¹² Там же. С. 17

крыть музей, но начало Великой Отечественной войны помешало этим планам. Музей открыли уже после победы в 1945 г.

Из числа музеев, созданных в 1930-е гг., на сегодняшний день два носят статус национальных и находятся непосредственно под патронажем президента Азербайджанской республики: это Национальный Музей истории Азербайджанской Республики и Азербайджанский Национальный Музей языка и литературы. Здания этих музеев были полностью отреставрированы, экспозиции организованы в соответствии с современными требованиями, а научно-техническая база соответствует современным стандартам.

В 1960-х гг. в республике появился музей нового типа – Художественный салон галерея, который позднее был переименован в Азербайджанскую Государственную Картинную галерею.

Именно, в эти годы в Баку впервые стали открываться дома-музеи и квартиры-музеи. Флагманом в этой области стал музей-квартира народного художника Азербайджана Азима Азимзаде, открытый в 1965 г.

Еще в 1940-е гг. в Шеки был открыт мемориальный музей М. Ф. Ахундова. Музеи подобного типа были организованы также в Шуше, Казахе, Ордубаде, Ленкорани. Среди них следует упомянуть мемориальные музеи Н. Нариманова (Баку), Уз. Гаджибекова, Бюль-Бюля (Шуша), М. П. Вагифа и М. В. Видади (Казах), А. Асланова (Ленкорань), М. С. Ордубади, Ю. Мамедалиева, Б. Кенгерли (Ордубад). Развитие культурного наследия в регионах способствовало приезду в эти края туристов и жителей других регионов Азербайджана. Там проводились различные мероприятия, конференции и семинары.

Декоративно-прикладное искусство нашей страны имеет глубокие корни и всегда привлекало внимание не только исследователей, но и купцов из разных стран. Его лучшие образцы запечатлены на картинах Питера Анредта «Шесть регентов и хозяин приюта для бездомных бедняков» (Исторический музей, Амстердам) и Михеля Ван Мустера «Томас Хис со своими племянниками и слугой-негром» (Музей Рикс, Амстердам), Караваджо «Ужин в Эммаусе», Питера Пауля Рубенса «Римский триумф», а так же хранятся в лучших музеях мира¹³.

Для организации систематического сбора, хранения и изучения истории азербайджанских ковров и ковровых изделий в 1967 г. было принято решение о создании Государственного Музея ковра и декоративно-прикладного искусства. Одним из инициаторов создания подобного музея был народный художник Азербайджана Л. Керимов. Он провел огромную исследовательскую работу в области изучения и пропаганды азербайджанских ковров. Благодаря его усилиям было издано трехтомное исследование «Азербайджанский ковер»¹⁴. В стенах музея проводились международные конференции, посвященные коврам и ковровым изделиям, выездные выставки организовывались не только на территории бывшего СССР, но и далеко за его пределами¹⁵.

¹³ Алиева К. Тебризская ковровая школа XVI – XVII вв. Баку, 1999. С. 16-17.

¹⁴ Там же. С. 6.

¹⁵ Там же.

Последние 20 лет данный музей возглавляет доктор искусствоведения, профессор Р. Тагиева, которая долгие годы проработала в музее. Указом президента Азербайджанской республики музею было выделен участок в Национальном парке (бывший Бакинский бульвар), где для музея строится новое здание. Оно будет иметь форму разворачивающегося ковра и будет оснащен современным техническим оборудованием.

Как мы уже отмечали, произведения национальных мастеров украшают коллекции и экспозиции многих музеев, но атрибуция данных произведений не всегда проведена правильно. Произведения азербайджанских мастеров декоративно-прикладного искусства нередко приписываются иранским, кавказским и армянским мастерам, но при этом указываются географические территории, которые и сегодня принадлежат Азербайджанской республике¹⁶. Например: Куба, Ширван, Казах, Карабах и т.д.

Последние годы усилия председателя Азербайджанского национального Совета музеев, директора Государственного музея Азербайджанского ковра и декоративно-прикладного искусства Р. Тагиевой направлены на разрешение этой проблемы. В качестве примера можно привести переговоры, связанные с атрибуцией азербайджанских ковров, хранящихся в Лувре.

В 1970 – 1980-х гг. было принято решение об организации ряда мемориальных музеев в Баку, так как многие видные государственные деятели, мастера культуры, исторические личности большую часть своей жизни прожили именно в этом городе. Их дома-музеи представляли большой интерес для гостей нашего города и его жителей. Помимо этого во многих музеях подобного типа имелись прекрасные личные архивы, которые становились незаменимым источником при исследовании деятельности и творчества того или иного деятеля. Примером могут служить музеи-квартиры Уз. Гаджибекова, С. Вургуна, Дж. Джабарлы, Бюля-Бюля, Г. Джавида.

Помимо музеев в этот период в Баку и регионах открывались художественные галереи, что способствовало выявлению на местах талантливой молодежи. Примером могут служить галереи в Шеки, Ордубаде, Гяндже. Следует отметить, что они функционируют и сегодня.

Наравне с развитием музейного сектора развивалась и административно-управленческая система музеев. Руководство Азербайджанской республики в январе 1980 г. приняло решение о создании при Министерстве культуры Управления музеями, так же был создан Научно-методический отдел по работе музеев. Этот отдел был призван развивать и контролировать музейную сеть республики. В связи с увеличением количества музеев, что привело к естественному увеличению музейных предметов, которым время от времени требовалась реставрация, было принято решение о создании Научно-Реставрационного центра. Долгие годы одним из самых известных художников-реставраторов республики был Ф. Гаджиев, возглавлявший центр в 1981 – 1987 гг. Ф. Гаджиев воспитал целое поколение современных азербайджанских реставраторов – Г. Гаджиеву, Н. Сафарова, А. Алиева, Р. Алиеву и других.

¹⁶ Там же.

Организация сотрудничала со всеми музеями, галереями, и художественными салонами. Следует отметить, что Управление музеями, Научно-методический отдел и Реставрационный центр функционируют до сих пор. Они принимают активное участие в развитии музейного дела в Азербайджане.

Тогда же возрос и интерес к историко-краеведческим музеям, которые некоторое время оставались как бы в тени. Им были выделены новые помещения, созданы новые экспозиции. Естественно, что такой культурный рост в регионах привел к новым рабочим местам и росту интереса к истории своего региона. Примером могут служить историко-краеведческие музеи в Ширване (Али Байрамлы), Шуше, Агдаме, Зангелане, Габале, Гахе, Исмаили, Джалалабаде, Гяндже, Казахе и т.д.

С 1982 г. в республике стали вручать звание «заслуженного деятеля культуры». Почетное звание было вручено многим сотрудникам музеев и деятелям культуры. Среди них можно назвать имена Т. Джавида, Р. Тагиевой, Г. Агаевой. С. Дадашова и других. В это же время Министерство культуры приняло решение о создании на базе крупных республиканских музеев экспертной комиссии, которая бы занималась оценкой музейных ценностей и их экспертизой. Подобная комиссия функционировала при крупных российских и зарубежных музеях. Экспертные комиссии были созданы на базе Азербайджанского Государственного музея искусств имени Р. Мустафаева, Азербайджанского Музея ковра и коврового искусства, Музея музыкальной культуры Азербайджана, последние годы к уже существующим экспертным комиссиям добавилась еще одна – при Национальной Библиотеке Азербайджана, которая занимается оценкой старинных книг и рукописей. Деятельность указанных комиссий способствовала обогащению музейных коллекций и предотвратила незаконный вывоз многих культурных ценностей за пределы страны.

В 1990-х гг. в Азербайджане стали проводиться определенные изменения в музейной системе, некоторые из учреждений были ликвидированы или включены в состав других музеев, близких им по профилю. Примерами могут служить музей В. И. Ленина и музей атеизма. В эти же годы был организован Музейный центр, в котором разместились четыре музея – Азербайджанский Музей ковра и коврового искусства, Азербайджанский Музей театра, музей Истиглал и Музей истории религии. Сегодня Музейный центр принимает активное участие в организации республиканских и международных выставок, семинаров, конференций. Центр применяет все новые технологические и профессиональные методы для привлечения посетителей и специалистов.

Музеи нашей республики в основном находятся в подчинении Министерства Культуры и Туризма, но следует отметить, что существует ряд музеев, которые находятся на балансе Национальной Академии Наук Азербайджанской Республики (бывшая Академия Наук Азербайджанской Республики). К этой группе музеев относятся Национальный Музей истории Азербайджана, Национальный Музей литературы и языка, дом-музей Г. Джавида и Музей истории природы имени Г. Зардаби.

В эти же годы была проведена республиканская конференция по вопросам развития музеев Азербайджана, и обсуждался вопрос о вхождении в состав ИКОМ. Результатом, стало создание национального комитета ИКОМ, в который вошли директора всех крупных музеев республики.

С приобретением Азербайджаном независимости количество музеев в стране увеличилось, были открыты музеи Дж. Мамедкулизаде, основателя журнала «Молла Насреддина», Гусейна Джавида, драматурга, репрессированного в 1937 г., Ниязи, известного дирижера и композитора, В. Мустафаева, всемирного известного джазмена, М. Л. Ростроповича.

В Нахичеванской Автономной Республике также был открыт ряд музеев, которые отражают историю данного края и его известных представителей. Это Азербайджанский Музей ковра, мемориальные музеи Г. Алиева, Дж. Мамедкулизаде, Ю. Мамедалиева, Б. Кенгерли.

Известные на весь мир Ичери шехер и Гобустан получили статус национальных заповедников, став музеями под открытым небом. Дворец Ширваншахов был полностью отреставрирован, реконструирован Храм Огнепоклонников в селении Сураханы.

В последние годы в Азербайджане появился новый тип музея – этнографический. Примером может служить открытый в 2008 г. этнографический музей под открытым небом в селении Гала. Здесь собраны артефакты археологических раскопок, восстановлены история и быт села, помимо этого составлен маршрут по самым известным памятникам данного района.

В марте 2000 г. был принят Закон о музеях, который являлся составной частью Закона о культуре. Позднее он был дополнен, но сам факт принятия данного закона способствовал развитию музейного сектора. Особое внимание в нем было уделено правовой и экономической сторонам жизни музеев.

В 2009 г. в Баку был открыт Музей современного искусства, в котором нашло свое отражение творчество среднего и молодого поколений азербайджанских художников и скульпторов. Открытие подобного музея вызвало большой интерес у населения.

Помимо, мемориальных и художественных музеев в стране создаются музеи при различных организациях: при Медицинском Университете, при Военном Министерстве и т.д. Во всех крупных организациях и районах Азербайджана открываются музеи Г. Алиева, которые отражают жизнь и деятельность видного главы государства. Примером может служить музей, созданный при Фонде им. Г. Алиева.

С развитием туристического сектора и, в частности, экотуризма Министерство культуры и туризма стало уделять особое внимание регионам, где можно было бы одновременно развивать и туризм и музеи. Примером могут служить Шеки, Лахыч, Исмаилы, Куба, Габала. В связи с этим в Барде был открыт Этнографический музей края, где выставлены интересные экспонаты, отражающие историю культуры одного из старейших городов Азербайджана.

Указом Президента республики И. Алиева в Азербайджане был основан Национальный Этнографический музей, для которого будет построено новое здание.

В заключении хотелось бы отметить, что развитие музейной инфраструктуры в стране ведется на основании государственной программы «Целенаправленное развитие музейного дела», реализацию которой планируется завершить к 2011 г. Руководителем данной программы является Министр культуры и туризма Азербайджанской республики А. Караев.

М. К. Нагиева

К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В ДАГЕСТАНЕ В КОНЦЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВВ.

Возникновение первого музея в Дагестане относится к концу XIX в. В 1891 г. штаб-лекарь И. С. Костемеровский завещал «на поддержку кустарных производств в Дагестане, посредством образования музея» 2779 руб. Вскоре сумма была увеличена до 5564 руб.¹ Военным губернатором Дагестанской области генералом С. В. Вольским 29 октября 1910 г. был поставлен вопрос о необходимости приступить к организации музея. С этой целью был образован особый Комитет под председательством самого С. В. Вольского.

Население области к созданию музея отнеслось положительно. Из округов поступило значительное количество различных изделий, пожертвованных местными жителями. Много экспонатов было подарено администрацией округов и отдельных селений. Несколько предметов поступило с Первой сельскохозяйственной выставки, проходившей незадолго до этого в Темир-Хан-Шуре. Дагестанский областной статистический комитет часть своего материала также передал музею.

В результате проведенных мероприятий без особых материальных затрат и за небольшой срок удалось собрать разнообразные и наиболее характерные образцы местных кустарных производств, всего около 300 предметов. Среди представленных материалов были пряжи, шали, материи, станки, ковровые изделия, бурки, обувь, сафьян, деревянные, гончарные, металлические, ювелирные изделия, оружие, вышивки, предметы старины, фотографические снимки, рисунки и т.д.² В результате проделанной работы 6 мая 1913 г. в Темир-Хан-Шуре был открыт «Дагестанский кустарный музей имени И. С. Костемеровского», ставший первым музеем Дагестана. Заведующим музеем был назначен Ю. А. Роменский.

Параллельно с созданием и ростом этого музея в Темир-Хан-Шуре активно проходил сбор музейной коллекции при Дагестанском областном статистическом управлении, в котором работал талантливый и разносторонний краевед Е. И. Козубский, сыгравший большую роль в создании краеведческой организации.

Период Гражданской войны для «Дагестанского кустарного музея» оказался очень сложным. Губернаторский дом, в котором находился музей, переходил из рук в руки и не мог обеспечить ему надежной охраны. В этот период большая часть музейных экспонатов была утрачена. После установления советской власти оставшиеся музейные ценности переместили в новое помещение и на их основе в июле 1920 г. был создан «Дагестанский на-

¹ Павлов Д. М. Схема организации Дагестанского музея. Махачкала, 1924. С. 3.

² Там же. С. 5.

родный музей». Для заведования музеем был приглашен художник С. А. Полтарацкий³. За короткий срок была собрана ценная коллекция экспонатов, в том числе редких предметов искусства Дагестана и народов Востока. Однако вскоре «Народный музей» также был закрыт.

В первые годы советской власти большое внимание уделялось охране памятников истории и самобытной культуры дагестанцев. В июне 1920 г. при Подотделе искусств Отдела просвещения Ревкома была учреждена специальная секция, в обязанности которой входила охрана памятников искусства и старины. Секция обратилась к населению республики с воззванием, в котором призывала бережно хранить все существующие в пределах Дагестана памятники искусства и глубокой старины, не допускать разрушения и расхищения остатков зданий, мечетей, дворцов и других памятников, имеющих художественно-историческое и научное значение⁴.

В 1923 г. Дагнаркомпросом, при участии Северокавказского института краеведения, был поставлен вопрос об открытии в республике музея. Для размещения музея в Махачкале было выделено специально отремонтированное двухэтажное национализированное здание по улице Инженерная (в будущем Комсомольская).

1 апреля 1924 г. в Махачкале состоялось открытие республиканского краеведческого музея, который проводил большую работу по сбору, систематизации и популяризации материалов, характеризующих природные богатства, растительный и животный мир территории, историческое прошлое, материальную и духовную культуру дагестанских народов. Фонд музея быстро пополнялся экспонатами, собираемыми научными экспедициями, а также приобретаемыми музеем за пределами республики⁵.

Наиболее многочисленной оказалась художественная коллекция музея, она была определена в художественный отдел: здесь экспонировались картины западноевропейских мастеров, в отдельном зале размещались образцы русского искусства: картины, бронза, мрамор. В числе картин – произведения И. Айвазовского, М. Киселева, К. Маковского, В. Перова, В. Васнецова. В отдел входила и гравюрная комната, где преобладали офорты⁶.

В Московском музейном фонде сохранилась огромная коллекция князя Барятинского, в которой имелось большое количество художественных ценностей и важных для истории Дагестана реликвий. В музее имелись превосходные картины Горжельна, Сверчкова и других крупных мастеров кисти, которые были переданы в Дагестанский музей.

Много экспонатов имеющих отношение к истории Дагестана можно было встретить в музеях различных городов страны. Так, в Пятигорском музее находились превосходные картины маслом известного художника-любителя, не уступавшего по мастерству крупным профессиональным художникам, капитана Занковского, бывшего адъютантом при князе Барятинском. В этом же музее находился один из лучших портретов Шамиля, ранее принадлежавший армянскому миллионеру Зубаилову. Эти и другие ценности были выписаны в

³ Там же. С. 7.

⁴ Каймарзов Г. Ш. Россия и прогресс культуры народов Дагестана (конец XIX – 30-е годы XX в.). Махачкала, 2008. С. 189.

⁵ Дагестанский музей. Бюллетень. 1926, январь. № 2. С. 43.

⁶ Мирзабеков М. Я., Ананьева Е. С., Юнаева В. Д. Культура дагестанского города XX в. Махачкала, 2007. С. 31.

1922 г. Северокавказским краевым музейным комитетом для распределения по музеям Северного Кавказа. После открытия музея в Махачкале они были переданы в Дагестанский музей⁷.

В 1925 г. музей получил от Тбилисского военно-исторического музея ценную коллекцию, состоявшую более чем из 100 предметов, в число которых входили подлинные полотна Ф. А. Рубо («Взятие Гуниба», «Пленение Шамиля», «Штурм аула Гимры», «Взятие Ахульго», портрет Шамиля, портреты участников Кавказской войны), а также исторические реликвии: знамена Гази-Мухаммеда, Шамиля, Хаджи-Мурата и др.⁸

В 1926 г. в Дагестанский музей поступили из Музейного фонда Москвы и музеев Ленинграда 182 картины – И. И. Левитана, В. А. Серова, И. И. Шишкина, В. Перова, Свято-славского, Бронникова, Виноградова и многих других русских художников. Получены были также три картины художников-футуристов: Лентулова, Захарова, Удальцова⁹.

Параллельно с работой по выявлению и возвращению в республику дагестанских экспонатов, хранившихся за пределами республики, Дагестанский музейный комитет проводил сбор экспонатов и в самом Дагестане. Активно использовались экспедиционные изыскания и индивидуальные поиски и покупки. Широко была поставлена экспедиционная работа. Целый ряд экспедиций, объездивших значительную территорию республики, обнаружили много ценных предметов, имевших историческое значение.

Участниками этнографической экспедиции Геодезического института М. М. Измайловой и Н. Н. Бурыкиной в 1924 г. музею было передано свыше 100 этнографических зарисовок, планов, чертежей. В результате работ художественной экспедиции по Нагорному Дагестану в этом же году в музей поступило 37 рисунков и 5 этюдов масляными красками. Художественно-музыкальная экспедиция, ездившая в 1925 г. в Южный Дагестан, передала музею граммофонные записи песен, 4 альбома рисунков¹⁰.

От академика Г. Е. Лансере в музей поступили рисунки и этюды. Художником Я. Ф. Кочетковым были подарены гравюры на дереве и картины с видами и типами Дагестана. В. Голубятников передал в музей коллекцию образцов горных пород, которая была собрана им в окрестностях завода «Дагогни». Доктором Клычевым была пожертвована ценная шашка – «волчок» в ножнах с серебряной инкрустацией. Кавказским горным обществом по случаю открытия музея была передана старая карта Дагестанской области¹¹. Управление Землеустройства и Госимущества наркома ДАССР передало в Дагестанский музей очень ценный историко-картографический материал, включавший 114 карт, плакатов, маршрутов и пр. Редакция газеты «Красный Дагестан» подарила собрание махачкалинских стенных газет. От Государственного книжного фонда поступило свыше 500 фотографий и 18 старинных гравюр с видами Дагестана, Кавказа и Крыма. Центральным кустарным музеем при ВСНХ кустарному отделу была передана в дар коллекция различных русских кустарных изделий, включавшая более 150 предметов.

⁷ Там же.

⁸ Каймарзов Г. Ш. Образование и наука в Дагестане в XX веке. Махачкала, 2007. С. 185.

⁹ Дагестанский музей. Бюллетень. 1926, январь. № 2. С. 47.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 48-49.

Председатель Дагсовнаркома Д. Коркмасов подарил 10 страниц подлинных писем Шамиля и старинный кремниевый пистолет, а от А. А. Тахо-Годи в музей поступило ценное издание Корана и представляющие большой исторический интерес подлинные документы шамилевского времени. Государственный Эрмитаж помогал музею в составлении списка (с описанием и фотографированием) хранящихся в Эрмитаже предметов искусства и старины, имеющих отношение к Дагестану¹².

В июне 1926 г. правительство Дагестана опубликовало специальное постановление об охране памятников старины. В нем говорилось, что все памятники старины должны быть взяты на учет местными исполкомами при помощи работников просвещения и описаны согласно инструкции, а весь «описательно-регистрационный материал» передан на хранение в местные органы власти, один экземпляр должен поступить в Дагестанский музейный комитет в Махачкале¹³.

Президиум Дагестанского ЦИКа, основываясь на решении III сессии ЦИК ДАССР 6-го созыва от 5 мая 1928 г., признал необходимым «принять под особую охрану все памятники старины г. Дербента, как то: цитадель, стену на всем протяжении, кладбище Кырхляр в полном объеме, выдающиеся памятники на других кладбищах, землянку Петра Великого, дом, где жил поэт А. Бестужев-Марлинский и др.»¹⁴

Несмотря на то, что посещение Дагестанского музея было платным, он пользовался большой популярностью среди местного населения. Льготным посещением пользовались экскурсанты и дети. В первые дни работы музея его посетили свыше 2000 человек. Всего за первое полугодие посещаемость достигла 6914 человек, в музее побывало 57 экскурсий со школьниками. Приезжали экскурсии из Грозного, Владикавказа и Астрахани¹⁵. В числе посетивших музей в первый год его работы была группа иностранных ученых, возвращавшихся с международной конференции лимнологов, с экспонатами музея знакомились К. Цеткин и Ф. Нансен. Последний оставил в книге отзывов такую запись: «Для меня целое событие мой визит в эту прекрасную и интересную страну и получение благоприятного случая изучить его народ, его великие достижения, развитие, также как и замечательную историю его войн за демократическую свободу»¹⁶.

Открытие Дагестанского музея получило освещение в газетах «Новый Восток», «Правда» и «Красный Дагестан». М. Павлович в своей заметке «Современный Дагестан», опубликованной в «Новом Востоке», писал: «В этом Музее выставлены реликвии необычной ценности <...> Открытие Музея – большое событие в жизни Дагестана. Это ценный подарок не только Дагестанской республике, но и всему Союзу». В 1928 – 1929 гг. музей посетило 16192 человека¹⁷. В эти годы в его фондах насчитывалось 8196 предметов¹⁸.

¹² Там же.

¹³ Каймарзов Г. Ш. Образование и наука в Дагестане в XX веке. С. 175.

¹⁴ Там же. С. 175-176.

¹⁵ Дагестанский музей. Бюллетень. 1926, январь. № 2. С. 47.

¹⁶ Мирзабеков М. Я., Ананьева Е. С., Юнаева В. Д. Культура дагестанского города XX в. С. 31.

¹⁷ Бюллетень Института Дагестанской культуры. Махачкала, 1930. № 1. С. 13.

¹⁸ Абилов А. А. Очерки советской культуры народов Дагестана. Махачкала, 1959. С. 104.

Открытие музея в Махачкале послужило толчком к развитию музейного дела во всей республике. В апреле 1929 г. Наркомпросом ДАССР в Дербент был командирован в целях организации музея Аскар Сарыджа, под музей были отведены помещения, переизбрано правление общества Изучения и обследования Южного Дагестана. В Буйнакске с 1924 г. существовало общество изучения Нагорного Дагестана, однако не имея материальной поддержки, общество работало лишь эпизодически¹⁹.

К 1940 г. в республике насчитывалось 5 музеев: Республиканский краеведческий музей в Махачкале, Историко-революционный музей им. И. В. Сталина в Буйнакске, Краеведческий музей в Дербенте, Литературный музей им. С. Стальского на родине поэта в с. Ашага-Стал и Краеведческий музей в с. Ахты²⁰. К этому времени в одном только республиканском краеведческом музее было сосредоточено свыше 27 тыс. предметов²¹.

Из года в год фонды музеев обогащались новыми ценностями, памятниками искусства и старины. Они занимались не только сбором и обобщением исторического, археологического, этнографического и других материалов, но и организовывали выставки, лекции, вели другую культурно-просветительную работу среди населения. Музеи объединяли вокруг себя актив краеведов-любителей, оказывали организационную и методическую помощь созданным в районах и городах республики отделениям Общества по изучению Дагестана, а также краеведческим кружкам²².

Показательна в этом отношении деятельность Ахтынского районного музея. Он возник на базе краеведческого кружка Ахтынской образцовой школы первой ступени. В 1930-е гг. Ахтынский районный музей сосредоточил у себя всю работу районного отделения Общества по изучению Дагестана, объединявшего до 30 краеведческих кружков и 6790 краеведов²³. Краеведческой работой в Ахтынском районе занимались многие учителя, специалисты сельского хозяйства. Активно вовлекались в эту работу школьники, которые занимались в 29 кружках краеведения²⁴.

Следует отметить и работу Кизлярского краеведческого общества. Оно начало свою деятельность в 1926 г., в музейном фонде здесь были собраны археологические находки, старинные монеты, оружие, отпускные грамоты крепостных и т.д. При музее работала библиотека, фонд которой составляли 3000 книг²⁵.

За короткий период времени дагестанские музеи стали очагами массовой культурно-просветительной работы среди населения.

¹⁹ Мирзабеков М. Я., Ананьева Е. С., Юнаева В. Д. Культура дагестанского города XX в. С. 32.

²⁰ Даниялов Г. Д. Социалистические преобразования в Дагестане (1920 – 1941 гг.). Махачкала, 1960. С. 520.

²¹ Каймарзов Г. Ш. Россия и прогресс культуры народов Дагестана (конец XIX – 30-е годы XX в.). С. 269.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Дагестанская правда. 1937. 21 июля.

²⁵ Мирзабеков М. Я., Ананьева Е. С., Юнаева В. Д. Культура дагестанского города XX в. С. 32.

И. П. Сосименко

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЕЕВЕДЕНИЯ: Г. Л. МАЛИЦКИЙ И ЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В центре данной работы – творческая судьба Георгия Леонидовича Малицкого (1886 – 1953), выдающегося отечественного теоретика и практика музейного дела, человека, который одним из первых начал преподавать музееведение в высших учебных заведениях страны, и имя которого было незаслуженно забыто в период «исторической амнезии» советского времени наряду с именами многих других деятелей культуры¹.

Изучение педагогической деятельности музееведа невозможно без связи с изучением всего его творческого наследия. При работе нами были изучены материалы различных архивохранилищ Москвы. Среди них, в первую очередь, Отдел письменных источников и Научно-ведомственный архив Государственного исторического музея (далее – ОПИ ГИМ и НВА ГИМ), где хранится личный фонд Г. Л. Малицкого (Ф. 416), и где, главным образом, сосредоточено основное количество черновиков и материалов, связанных с педагогической деятельностью ученого. Изучение творческой биографии ученого осложнялось незначительным количеством сохранившихся материалов личного характера².

Г. Л. Малицкий получил прекрасное образование еще до революции, обучаясь последовательно сначала в 3-й Московской мужской гимназии, а потом в Императорском Московском Университете. Его музейная деятельность началась в 1911 г., когда после блестящего окончания Университета, будучи оставленным на кафедре русского языка и словесности историко-филологического факультета для получения профессорского звания³, он был приглашен работать в Исторический музей им. Императора Александра III помощником по описанию рукописей. В те годы возглавлял музей знаменитый историк И. Е. Забелин. Наряду с ним в музее трудились и многие другие известные деятели науки и культуры, среди

¹ О нем см.: Сосименко И. П.: 1) Деятельность одного из основоположников российского музееведения Г. Л. Малицкого в ГИМ // Материалы конференции «Основатели исторических музеев: продолжение традиций в XX в. и инновации XXI в. Памяти историка и основателя Российского исторического музея И. Е. Забелина», 10 ноября 2009 г. (В печати); 2) Малицкий Г. Л. // Российская музейная энциклопедия: В 2 т. М., 2001 (Далее – РМЭ). Т. 1. С. 345; 3) Музеевед Г. Л. Малицкий. Опыт творческой биографии: Дипломная работа. М.: РГГУ, 1994. С. 80-91 // Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Ф. 27. Опись «С». Д. 45. (на правах рукописи); 4) Об участии Г. Л. Малицкого в создании сборника «Государственная Оружейная палата Московского Кремля» // Материалы и исследования /Федеральное гос. Учреждение культуры «Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2010. Вып. XX. С. 323-338.

² Среди причин можно отметить уничтожение самим Г. Л. Малицким части своего личного архива (что, по нашему мнению, было вызвано преследованиями, которым он подвергся в 1931 г.), а также кражу у него различных документов во время Великой Отечественной войны, о чем упоминается в справке от 16 ноября 1943 г. См.: ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 111.

³ Центральный исторический архив Москвы. Ф. 418. Оп. 476. Д. 38. Л. 93 об., 95.

них можно назвать В. А. Городцова, А. В. Орешникова, М. Н. Сперанского и многих других. Атмосфера искренней увлеченности любимым делом и высокого служения в этом музее, в которую попал молодой ученый, повлияла на всю его дальнейшую судьбу: он до конца своих дней оставался предан ему. К своей работе Г. Л. Малицкий относился с присущими ему внимательностью, аккуратностью и отчасти педантичностью, чертой характера, перешедшей к нему, очевидно, от отца-нотариуса.

Параллельно с музейной он занимается и научной деятельностью в университете⁴. В те годы, как позже писал сам Г. Л. Малицкий, «в области истории культуры мною был проработан ряд проблем по взаимодействию словесного творчества (русского фольклора, древнерусской литературы, старинного театра) с изобразительным искусством (народное бытовое искусство, древнерусская живопись, миниатюра) в виде статей и научных докладов в Славянской комиссии Московского Археологического общества, Обществе истории литературы, Обществе Друзей Исторического музея и др.»⁵. Вскоре этот опыт пригодится ему в преподавании.

Преподавать он начинает еще в годы Первой мировой войны (в 1914 – 1916 гг.) на Московских Высших Женских, где читает курс по истории русской литературы. Однако в 1916 г. в связи с призывом на военную службу (после прекращения отсрочки)⁶ почти на два года прерывается его педагогическая и музейная деятельность. После демобилизации в мае 1918 г. Г. Л. Малицкий вновь возвращается в Исторический музей, возглавив совершенно новую музейную структуру – Отдел теоретического музееведения. Как он сам писал в автобиографии, составленной в 1929 г.: «Предыдущие мои научные занятия в области литературы по музейному делу и потребность Исторического музея в создании консультационного органа по вопросам музееведения вместе с развитием советского музейного строительства, открыли возможность организации отделения музееведения (теории и практики музейного дела) и с 1918 г. по настоящее время я состою хранителем этого отделения в Историческом музее»⁷.

С октября 1918 г. он снова преподает, на это раз уже на Вторых пулеметных курсах комсостава РККА, а затем в Военной школе имени ВЦИК. Эта его деятельность продолжается вплоть до июня 1922 г., т.е. до момента полной демобилизации.

⁴ Там же.

⁵ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 5. Среди них, напр., см.: Малицкий Г. Л.: 1) Отражение иконографии в духовных стихах, колядках, заговорах // Древности. Труды Славянской комиссии Императорского Московского Археологического общества. М., 1911. С. 45-68 (протоколы № 91 – 117); 2) Язык Домостроя по списку Общества Истории Древностей Российских (по изданию И. Е. Забелина) (до 1911 г.) // ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 200. Л. 59-116; 3) Церковное искусство и средневековый театр (до 1911 г.) // ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 200. Л. 11-184; 4) Игумен Даниил и современные западные паломники (до 1911 г.) // ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 200. Л. 185-362.

⁶ В мае 1916 г. Г. Л. Малицкий был призван на военную службу в 1-й Запасной Телеграфный батальон рядовым, в феврале 1917 г. был произведен в прапорщики и служил младшим офицером там же в Москве, а с сентября 1917 г. – в Действующей Армии в 4-м Сибирском Инженерном полку младшим офицером. См.: ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 39.

⁷ Там же. О работе в отделе (отделении) теоретического музееведения см.: Сосименко И. П. Деятельность одного из основоположников российского музееведения Г. Л. Малицкого в ГИМ.

В 1919 – 1921 гг. Г. Л. Малицкий уже читает лекции по музейной библиографии на курсах по музееведению при Отделе по делам музеев Народного Комиссариата Просвещения РСФСР и с этого времени преподавание теории и практики музейного дела становится приоритетным направлением его преподавательской деятельности.

О сложностях, с которыми сталкивались организаторы курсов в то время, рассказывают архивные материалы. Вот, например, строки из письма в музейный отдел Наркомпроса о невозможности приехать на курсы сотрудников Псковского губернского отдела народного образования: «Все сотрудники застряли в захваченном белыми Пскове»⁸, или о невозможности обеспечить нормальным питанием: «... нормы, по коим возможно в данное время получать из Продовольственного отдела продукты, не обеспечивают минимума питания», и некоторые слушатели курсов вынуждены голодать. Из-за сокращения штатов местных музеев в связи с призывом в действующую армию иногда просто некого было направить на такие курсы⁹. И, тем не менее, курсы состоялись. Примечательно, что на них же преподавали такие известные в будущем специалисты, как Б. Р. Виппер, Н. М. Щекотов, Н. Г. Машковцев, А. М. Эфрос, Н. И. Романов и многие другие, а историю музейного дела читал профессор Б. Ф. Адлер. Через много лет, вероятно, именно знакомство и совместная работа с ним станут причиной ареста Г. Л. Малицкого¹⁰.

В 1922 г. навсегда покидает страну ближайший друг Г. Л. Малицкого, известный поэт Владислав Ходасевич. Общность судеб и любовь к писательству и сочинительству, проявленная еще в школьные годы стала залогом многолетней искренней дружбы двух молодых людей вплоть до отъезда В. Ходасевича за границу¹¹. Тогда же Г. Л. Малицкий начинает читать курс лекций и проводить семинарские занятия, как он сам называл, «по предмету теоретического музееведения» в Московском университете и, одновременно, в Высшем Литературно-художественном институте им. В. Я. Брюсова, а в 1923 г. женится на Ксении Михайловне Алексеевой (в девичестве Костроминой), работавшей тогда в Музее Изящных искусств и ставшей впоследствии одним из самых крупных в СССР специалистов по истории испанского искусства¹². Вскоре в молодой семье появляется единственный ребенок, дочь Ирина.

В 1924 г., в связи с назначением на должность Ученого секретаря Научной музейно-библиотечной секции Государственного Ученого Совета, Г. Л. Малицкий вынужден оставить преподавательскую работу. В то время вопрос охраны и учета музейных предметов

⁸ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 424. Л. 92.

⁹ Там же. Л. 95, 20, 49.

¹⁰ По нашему мнению, арест и обвинения, предъявленные Г. Л. Малицкому в 1931 г., стали отголоском так называемого «Адлеровского дела». См.: *Сосименко И. П.* Деятельность одного из основоположников российского музееведения Г. Л. Малицкого в ГИМ.

¹¹ См.: Там же.

¹² О ней см.: *Кузнецова И., Никитюк О.* Ксения Михайловна Малицкая // Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина – 100 лет. 1898 – 1998. М., 1998. С. 154; *Сосименко И. П.* Ксения Михайловна Малицкая и ее роль в создании библиотеки ГМИИ им. А. С. Пушкина // Доклад на научно-практическом семинаре Музеев Московского Кремля «Музейные библиотеки в современном обществе: сохранение традиций и проектная деятельность», 13 – 15 апреля 2009 г. (Готовится к печати).

стоял очень остро. Много сил было отдано работе по составлению инструкции по научно-охранному учету музейных предметов¹³.

Став со временем одним из самых известных в стране специалистов по музейному делу, осенью 1928 г. он отправляется в двухмесячную заграничную командировку для изучения состояния музеев за рубежом. Из дневников известного историка и нумизмата, одного из старейших сотрудников Исторического музея А. В. Орешникова, ведшего почти ежедневную хронику происходивших событий, мы узнаем подробности этих событий: «14 (1) [сентября 1928 г.] <...> Распростился с Г. Л. Малицким, уезжающим за границу. 23 (10) [января 1929 г.] <...> В Музее с 12 ½ до 3-х шло заседание [с докладом] Г. Л. Малицкого о его поездке по музеям Швеции, Дании, Финляндии и Германии. Говорил он слишком скоро и невнятно, многого я уловить не мог, но доклад насыщен фактами»¹⁴. Многолетнее изучение зарубежной музейной литературы и составление уникальной музееведческой библиографии, прекрасное дореволюционное университетское образование, собственная эрудиция и знание иностранных языков позволили ему максимально полно в сжатые сроки оценить ситуацию в музейной жизни за рубежом. Знакомство со знаменитыми музеями европейских стран и их историей сыграли неоценимую роль в становлении музееведа, а полученные в ходе поездки опыт и знания использовались и в музейной и в педагогической практике. О его личных качествах многое говорит такой эпизод из воспоминаний старшей сотрудницы Исторического музея А. Б. Закс: «Однажды (В дни войны) он сказал мне: «Вчера есть было совершенно нечего, но я взял Гомера. Это витамин, витамин!» и глаза его загорелись голубым сиянием»¹⁵. И далее она пишет: «Малицкий был единственным в те годы знатоком мировой музееведческой литературы. Им была собрана прекрасная библиотека (часть которой позднее попала в Институт музееведения) и уникальная библиография по музееведению (она также была передана в Институт музееведения, но после преобразования его в Институт культуры оказалась никому не нужной и, кажется, до сих пор замурована в каком-то незаметном углу)»¹⁶.

В конце декабря 1930 г. проходил Первый всероссийский музейный съезд, на котором состоялось «разоблачение» «врага народа» Б. Ф. Адлера, а уже в апреле 1931 г. был арестован и Г. Л. Малицкий. Как писал в дневнике А. В. Орешников: «7 апреля (25 [марта]) 1931 г. – Благовещение. Узнал в Музее о заключении Г. Л. Малицкого, С. П. Григорова, П. И. Юкина и, говорят, предстоят аресты других музейных работников». Через пять месяцев Г. Л. Малицкого выпускают, но из музея отчислят и долгие пять лет он будет вынужден работать в других музеях. Преподавать, однако, он продолжает.

¹³ О его работе в научно-библиотечной секции Государственного ученого Совета см.: *Сосименко И. П.* Деятельность одного из основоположников российского музееведения Г. Л. Малицкого в ГИМ.

¹⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 136. Оп. 2. Д. 14-16. Дневники А. В. Орешникова готовятся к публикации. Искренне благодарю сотрудника ГИМ Алексея Германовича Юшко за предоставленную информацию.

¹⁵ *Закс А. Б.* Эта долгая, долгая жизнь: Воспоминания в двух книгах. М., 2000. Кн. 2. С.14-15.

¹⁶ Там же. Поиск материалов, собранных Г. Л. Малицким и хранившихся в Институте, пока не увенчался успехом. Во всяком случае, единственный фонд НИИ культуры, переданный на хранение в Государственный архив Российской Федерации (Ф. 10010), таких материалов не содержит. Вероятно, по воспоминаниям сотрудников института, они были выброшены за ненадобностью в последующие годы.

В 1931 – 1936 гг. он был доцентом Института аспирантуры Музея Революции СССР, где читал курс и вел семинар «Музейное дело в СССР и за границей», с ноября 1934 г. преподавал историю музейного дела на заочном, а с февраля 1936 по декабрь 1938 гг. и на очном отделениях Высших Музейных курсов Наркомпроса РСФСР. Он подготовил к печати подробную «Программу-конспект по истории музейного дела»¹⁷ с систематизацией библиографии предмета, которая явилась квинтэссенцией всей его предыдущей лекционной работы, а материалы лекций были использованы им при написании статьи «Основные вопросы истории музейного дела в России до 1917 года»¹⁸.

В ОПИ ГИМ сохранилось несколько вариантов этой программы. Интересно познакомиться с темами лекций одной из них, например, подготовленной на 1937 – 1938 учебный год:¹⁹

1. История музейного дела.
2. Вопрос о происхождении музея и предшественники музеев в древнем мире.
3. Основные типы хранилищ и источники собирательства в Западной Европе средних веков.
4. Коллекционирование и первые мероприятия по охране памятников с начала эпохи Возрождения и до начала XVIII века в западноевропейских странах.
5. Отношение к древностям и хранилищам старины в России до конца XVII века.
6. Музейное дело в Западной Европе XVIII века.
7. Музейное дело в России XVIII века.
8. Первая Французская буржуазная революция и начало буржуазного периода в развитии музейного дела.
9. Музейное дело в Западной Европе в первой половине и середине XIX века.
10. Музейное дело в России с начала XIX века и до реформ 1860-х годов.
11. Музейно-выставочное дело в Западной Европе и США во второй половине XIX и начале XX вв. Изменения в области типологии музеев и выставок, собирательская работа и экспозиция музеев.
12. (Продолжение). Популяризационные начинания в музейном строительстве передовых капиталистических стран в последней четверти XIX и нач. XX вв.
13. Центральные музеи и частные коллекции в Петербурге и Москве в 1850 – 1870-х годах.
14. Центральные музеи и частные коллекции в Петербурге и Москве в 1880 – 1910 годах.
15. Провинциальное музейное строительство в России во второй половине XIX – начале XX вв.
16. Музейное дело на Западе в годы империалистической войны и в послевоенный период.
17. Музейное строительство в СССР в годы гражданской войны и восстановительного периода.

¹⁷ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 57; Д. 106-108.

¹⁸ См.: Малицкий Г. Л. Основные вопросы истории музейного дела в России (до 1917 года). Доклад на расширенной сессии Ученого Совета Института в ноябре 1948 г. // Очередные задачи перестройки работы краеведческих музеев. М., 1950. С. 156-172. Несколько редакций статьи и тезисы см.: ОПИ ГИМ. 416. Д. 22. Л. 1-170 (варианты), 171-175 (тезисы).

¹⁹ В самой же программе каждая тема подробно раскрывается.

18. Музейное дело в СССР с начала реконструктивного периода²⁰.

Программа, составленная в эти годы, сохраняла свою жизнеспособность и на протяжении многих последующих лет, что говорит о ее изначальной хорошей подготовленности и продуманности. К тому моменту, когда Г. Л. Малицкий начал читать в Московском университете подобный курс лекций, вел семинарские занятия, а также руководил дипломными работами, он в основном сохранил ее без изменений, лишь немного подкорректировав названия, объединив некоторые темы в одну лекцию²¹, или немного расширив тематику, что, очевидно, диктовалось сеткой академических часов курса²². Так, например, интересно отметить, что тема первой лекции «История музейного дела» изменилась. Она стала более глубокой – «Значение изучения истории музейного дела и ее основные проблемы»²³. Как позже писал сам ученый в своей автобиографии, в Московском университете он начал работать с начала 1940 г., «со дня организации Музейно-краеведческой кафедры при Истфаке, Биофаке и Геофаке» старшим преподавателем данной кафедры, читая курс истории музейного дела и руководя дипломными работами²⁴. И далее: «В настоящее время подготовил к печати материал названного курса в расширенном виде». Материал этот, однако, так и не был опубликован. Рукопись его хранится в ОПИ ГИМ²⁵.

В лекционных программах Г. Л. Малицкого нельзя не отметить глобальность подхода к теме, где история музейного дела России рассматривается одновременно с мировой. В настоящее время это само собой разумеющиеся вещи, а в то время это было новаторством. Только человек, обладавший обширными знаниями в этой области, смог бы охватить весь материал. Однако, ситуация складывалась для ученого не слишком просто. В 1942 г. он подал документы в Высшую Аттестационную Комиссию Всесоюзного Комитета по делам Высшей школы при СНК СССР для рассмотрения вопроса о присвоении ему ученого звания профессора²⁶. Из его автобиографии мы узнаем, что в 1935 г., когда работала квалификационная комиссия Наркомпроса РСФСР²⁷, он состоял в штате Московского Коммунального музея, а тот, в свою очередь, не входил в систему Наркомпроса. Поэтому Г. Л. Малицкий не смог пройти аттестацию на получение ученого звания²⁸.

Среди поданных в 1942 г. документов были и ходатайства от Государственного Исторического музея²⁹, Московского Государственного университета³⁰, отзывы о его научной

²⁰ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 107. Л. 10-19.

²¹ Так, напр., п. 13 и 14 были объединены в один с формулировкой «Центральные музеи и частные коллекции в Петербурге и Москве в период развития капитализма в России». См.: Там же.

²² Тема п. 15 «Провинциальное музейное строительство в России ...» получила продолжение – «и общее состояние музейного дела с начала империалистической войны и до Великой Октябрьской социалистической революции». См.: Там же.

²³ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 107. Л. 41.

²⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 57.

²⁵ История музейного дела. Программа-конспект курса на Высших заочных музейных курсах. 1936 – 1937 // ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 107. Л. 1-177; Д. 108. Л. 1-78.

²⁶ НВА ГИМ. Оп. 1 л. Д. 115. Л. 97.

²⁷ До 1938 г. профессорские звания присуждали Главные ученые советы соответствующих народных комиссариатов, с 1938 г. – Высшая Аттестационная комиссия Всесоюзного комитета по делам высшей школы при СНК СССР. См.: Профессора Московского Университета. 1755 – 2004. Биографический словарь. М., 2005. Т. I. А – Л.

²⁸ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. Л. 49.

²⁹ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 17.

³⁰ Там же. Л. 2-4.

деятельности, написанные академиком А. С. Орловым³¹ и профессором С. В. Бахрушиным³². Но комиссия отклонила ходатайства, сочтя Г. Л. Малицкого, «крупнейшего специалиста по музееведению с 31-летним стажем работы, перу которого принадлежат свыше 25 печатных работ и 8 вполне законченных и подготовленных к печати (в том числе курс по истории музейного дела на Западе и в СССР ...)»³³, не заслужившим права на получение звания профессора. Он был утвержден лишь в звании старшего научного сотрудника по специальности «музееведение»³⁴. А ведь еще в 1911 г. после успешного окончания Московского университета он был оставлен там для получения профессорского звания.

Как известно, после отмены в 1918 г. всех старых званий в Московском университете были установлены две преподавательские должности – профессор и преподаватель. Причем, профессором считался преподаватель, который читал самостоятельный курс³⁵. Подтверждением мысли, что Г. Л. Малицкий был вполне достоин получения звания профессора, является, например, письмо из Московского Университета, сохранившееся в ОПИ ГИМ. Позволим себе привести его полностью: «Георгий Леонидович Малицкий положил начало преподаванию музееведческих предметов в Московском университете своим курсом общего музееведения и семинаром по методике и технике музейного дела в 1923 – 1924 годах. С момента организации в том же Университете межфакультетской кафедры по музейно-краеведческому делу, тов. Малицкий был приглашен в штат кафедры для преподавания истории музейного дела – одного из предметов учебного плана кафедры и читал этот курс в течение 1940 – 1941 годов ежегодно. Одновременно с чтением названного курса тов. Малицкий руководил выполнением дипломных работ по экспозиционно-тематическим планам группы студентов-историков с музейно-краеведческим уклоном.

Читаемый Г. Л. Малицким курс стоит на должной научной высоте, причем, основательному проведению этого курса способствует в значительной мере широкая осведомленность тов. Малицкого в так называемой исторической музеографии – исключительное знание музейной сети СССР и знакомство (по литературе, а частью – и путем личных посещений) с музеями ряда западно-европейских стран. Весь материал этого курса при чрезвычайной скудости существующих печатных ... (слово написано неразборчиво, возможно, «трудов» – И. С.) развития музейного дела как в целом, так и по отдельным типам музеев – проработан лектором исследовательски и по первоисточникам. Также в руководстве дипломными работами тов. Малицкий опирается на свой обширный методический опыт в области научно-экспозиционной работы, закрепленный им в целом ряде печатных работ музейно-теоретического порядка.

Музейно-краеведческая кафедра отмечает вместе с тем большую работу научно-консультационного и программно-методического порядка, проведенную тов. Малицким Г. Л. по специальным заданиям кафедры»³⁶.

³¹ Там же. Л. 27.

³² Там же. Л. 28.

³³ Там же. Л. 17.

³⁴ Приказ ВКВШ № 26 от 19 декабря 1942 г. См.: НВА ГИМ. Оп. 1 л. Д. 76 «Б-Я». Л. 87.

³⁵ См.: Профессора ...

³⁶ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 2-2 об.

Нам пока неизвестно, до какого времени точно Г. Л. Малицкий продолжал читать курс лекций в Московском университете. Этот вопрос требует дальнейшего исследования. Зато известно, что в 1945 г. его пригласили в Институт усовершенствования политпросвет-работников³⁷, а 10 марта 1945 г. ему была объявлена благодарность по Управлению музеев Наркомпроса РСФСР за образцовую лекционную работу на курсах директоров музеев³⁸.

В музейных кругах Г. Л. Малицкого уважали и любили, правда, сам по себе он часто, особенно после ареста, производил впечатление человека нелюдимого и подозрительно-го. Таким он был не всегда. Как вспоминала А. Б. Закс: «Это был невысокий худощавый человек, так сказать, «неопределенной масти». Первое впечатление производил «сероватое». Лицо с испуганными маленькими, будто выцветшими глазами. Но это было лишь первое впечатление. Арестованный в конце 20-х гг., как и многие другие «дореволюционные» гуманитарии (он был, кажется, филолог), он раз навсегда испугался и ко всем незнакомым людям относился с недоверием и предосторожностью. Боялся публикации своих трудов. Позднее, когда я уже стала своим человеком в ГИМе, мы познакомились ближе и подружились»³⁹. И еще одно свидетельство дружбы и уважения. Из письма выдающегося отечественного историка Н. М. Дружинина от 28 января 1951 г.: «Дорогой Георгий Леонидович! Хочется хотя бы несколькими строками поблагодарить Вас за Ваше выступление 18 января. Я никогда не забуду, что я был не только Вашим товарищем по работе, но и Вашим внимательным учеником в вопросах музейной теории. Я всегда высоко ценил Ваши огромные знания в области музееведения. От всего сердца желаю Вам долгих лет творческого труда, вооружающего новые поколения советских музееведов. Глубоко уважающий Вас Н. Дружинин»⁴⁰.

Примечательно, но сам Г. Л. Малицкий, всегда требовательно относящийся к своим работам, считал себя специалистом лишь по дореволюционной истории музейного дела. В марте 1951 г. в ответном письме на просьбу написать статью «Развитие архивного и музейного дела в СССР (1918 – 1951)» он пишет, что «взять на себя написание статьи <...> к сожалению, не могу, т.к. историей музейного дела в нашей стране я занимался в основном лишь в рамках конца XIX века»⁴¹. И, тем не менее, именно к нему обращались за советами и помощью в редактировании различных статей по музееведению независимо от рассматриваемого периода⁴². Несмотря на большую загруженность, он все-таки находил время и для

³⁷ Там же. Л. 62 об.; НВА ГИМ. Оп. 1 л. Д. 76 «Б-Я». Л. 87.

³⁸ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 1. Л. 7.

³⁹ Закс А. Б. Эта долгая, долгая жизнь. Кн. 2. С. 146.

⁴⁰ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 2. Л. 24.

⁴¹ И тут же советует к кому из известных специалистов можно обратиться по этому вопросу. См.: ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 2. Л. 36.

⁴² Среди них, напр., такие организации, как Госкультпросветиздат (Из письма главного редактора Н. Яковлева от 14 ноября 1950 г.: «Уважаемый Георгий Леонидович! Госкультпросветиздат направляет Вам рукопись Салтыкова «Русская керамика XVIII – XIX веков» и дать на нее рецензию не позднее 24/XI». См.: Там же. Л. 3), НИИ художественной промышленности (письмо от декабря 1949 г. с просьбой написать отзыв на работу Н. С. Большакова «Пути развития современных промыслов художественной росписи по дереву». См.: Там же. Л. 19), Ленинградский государственный университет (Отзыв на работу С. Д. Балахутовой «М. Горький о Нижегородской выставке 1896 года». См.: Там же. Л. 29).

этой работы. Прочитируем письмо Г. Л. Малицкого в НИИКМР⁴³: «Уважаемая Павла Ивановна! С присланными мне материалами по истории музейного дела за советский период (тт. Кононова и Равикович) я ознакомился и в течение ближайшей декады пришлю свои письменные замечания. То же по мере сил буду делать и впредь, если институт этого пожелает. Непосредственного же участия в редактировании этих и последующих статей <...> я, к сожалению, принять не смогу в силу огромной трудоемкости такой работы и отсутствия у меня достаточных времени и сил, которые полностью уходят на Исторический музей»⁴⁴. И это была истинная правда. В последние годы жизни он работал ученым секретарем музея, принимая участие в различных музейных начинаниях, о чем свидетельствуют, например, протоколы заседаний ученого совета музея⁴⁵. Да и со здоровьем ученому уже приходилось считаться, прошлое напоминало о себе болями в сердце⁴⁶.

Вскоре в результате инсульта он стал практически неподвижен и потерял речь. Долгие месяцы борьбы за полноценную жизнь и здоровье после непродолжительного улучшения, когда ему пришлось учиться говорить и ходить заново, в конечном итоге не вернули его к любимой работе. В ночь с 23 на 24 января 1953 г. ученый скончался.

Он ушел из жизни, так и не дождавшись выхода в свет одной из наиболее значительных своих работ, посвященной истории Оружейной палаты Московского Кремля – первого музея Москвы⁴⁷. Благодаря ей, многие поколения музейщиков имели возможность знакомиться с историей уникального музея-сокровищницы. Это было первое за послереволюционное время фундаментальное издание трудов музея, значительный вклад в создание которого внес и Г. Л. Малицкий.

Подводя итоги всему вышесказанному, следует отметить, плодотворность преподавательской деятельности Г. Л. Малицкого. Ему первому удалось поставить изучение истории и теории музейного дела на должный уровень. Он первым создал программу лекционного курса, которая до сих пор поражает своим размахом и глубиной. Несомненно и то, что педагогическое наследие Георгия Леонидовича Малицкого велико и требует дальнейшего изучения.

⁴³ Научно-исследовательский институт музейно-краеведческой работы.

⁴⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 2. Л. 23.

⁴⁵ НВА ГИМ. Оп. 1. Д. 971, 1007.

⁴⁶ Из письма Е. И. Солодовниковой Г. Л. Малицкому: «... как ваше сердце. Вы все жаловались». См.: ОПИ ГИМ. Ф. 416. Д. 2. Л. 38.

⁴⁷ Малицкий Г. Л. К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сборник научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты. М., 1954. С. 507-560.

Иро Кацариду, Катерина Билиури

ОБРАЗЫ ВИЗАНТИИ: НАРРАТИВЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ПРОШЛОГО В ГРЕЧЕСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЕЯХ

Введение: Мифы в греческой национальной идеологии

Греческие археологические музеи, будучи департаментами министерства культуры Греции, являются государственными музеями. Заботясь о сохранении и популяризации национального культурного наследия, они приобретают и пускают в ход определенное социальное влияние, предлагая те или иные стратегии интерпретации для своих коллекций, нарративы, включенные в коммуникационные процессы в тех социальных рамках, в которых эти музеи функционируют.

Дискурс, находящий выражение в рамках национальных музеев, определяет управление самим культурным наследием, так как именно он конструирует репрезентацию прошлого, способствует развитию тех или иных областей знания и порождает те интерпретации, которые являются подходящими для социального согласия, сообразно доминирующей в данный момент идеологии. Идеология пронизывает структуру, методы и цели музейных дисциплин. Как показали представители Франкфуртской школы, любая научная дисциплина может превратиться в идеологию; будучи же идеологически «заряженной» научная дисциплина начинает влиять и на дальнейшее развитие своих институций, навязывая им свои заранее заданные предпочтения и ориентиры¹. Создавая, репродуцируя и упрощая собственные модели, научные дисциплины, будучи идеологически «заряженными», подталкивают институции осуществлять собственные заранее предопределенные выбор и предпочтения того или иного набора представлений.

За предшествующие две сотни лет такие идеологические течения, как Просвещение, модернизация, либерализм, позитивизм, национализм и социализм, а равно и их идиосинкразическая рецепция в Греции сформировали особый дискурс, связанный с греческими национальными музеями. Непосредственное влияние на него оказали процесс образования национального государства и подъем национализма (во всем многообразии его форм) как доминирующей идеологии. Национальный Археологический музей в Афинах, будучи первым греческим национальным музеем, созданным в середине XIX в., первым предложил и национальный нарратив, позволявший управлять прошлым и представлять его таким образом, чтобы это отвечало текущим потребностям нации.

¹ См.: *Habermas J. Technology and Science as Ideology*, trans. Jeremy J. Shapiro. Boston, 1970. Русский перевод см.: *Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология»*. М., 2007.

В данной работе мы рассмотрим два момента из истории представления византийского прошлого в греческих национальных музеях: первый охватывает несколько десятилетий до и после основания Христианского и Византийского музея в Афинах (1914 г.); второй – связан с созданием Музея Византийской культуры в Салониках. Оба этих события самым тесным образом связаны с дискуссиями о сущности греческой нации, протекавшими в то время. Используя теоретическую схему, предложенную искусствоведом Евгениосом Матсиопулосом², мы попытаемся изучить нарративы, предлагаемые этими двумя музеями, с точки зрения трех основных мифов, господствующих в национальной идеологии: идеологических мифов «возрождения» и «непрерывной преемственности» греческой цивилизации, которые доминировали с момента создания нового греческого государства вплоть до первых десятилетий XX в.; а также мифа «европеизма», развившегося в непростые 1940-е гг. и приведшего к вхождению Греции в Европейский союз³.

Здесь, вероятно, следует оговориться, что использование термина «миф» может показаться несколько рискованным, – и из-за слишком частого его употребления, и из-за различных значений, которыми его в разное время наделяли. Дабы избежать слишком широкой его интерпретации, уточним, что в данном случае под «мифом» мы будем понимать то, каким образом в определенные моменты времени формулируется национальный нарратив, придающий прошлому некое символическое значение⁴.

Открытие Византии

Вторая и третья четверти XIX в. были для Греции трудным временем формирования нового эллинистического государства. В условиях неопределенности, нестабильности и тревоги⁵, когда в 1830-е гг. баварская королевская фамилия была выбрана великими державами для управления страной, когда широкое распространение получило общее чувство разочарования⁶ из-за сокращения территории нового государства, грекам предстояло не

² *Matthiopoulos E. I istoria tis tehnis sta oria tou ethnous // I Istoria tis Tehnis stin Ellada. Ed. by E. Matthiopoulos, N. Hadjinikolaou. Irakleio, 2003.* Пользуясь случаем, мы бы хотели поблагодарить Панайотиса Бикаса, указавшего на текст Е. Матсиопулоса и предоставившего материалы из своей неопубликованной докторской диссертации, а также Арети Адамопулу, чьи полезные советы и работы по послевоенному греческому искусству значительно обогатили наше понимание «европеизма».

³ Анализ взаимоотношений между мифом и идеологией, предлагаемый Е. Матсиопулосом, основывается на идеях Джона Пламенатца, см.: *Plamenatz J. Ideology. New York, 1970.*

⁴ В данном контексте мы будем использовать понятие «миф» в его феноменологическом значении, т.е. не стараясь понять: «подлинный» ли это миф, или же вымышленный. О проблеме в целом см.: *The Invention of Tradition. Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. London, 1983.* Нам важно выяснить, как и почему мифы принимаются для выражения общественных настроений и как они удовлетворяют потребности общества. Такой подход основывается на функционалистских характеристиках мифа, используемых в социальной антропологии. См.: *Malinowski B. Malinowski Collected Works, Scientific Theory of Culture and Other Essays. London; New York, 2001. Vol. IX; Lévi-Strauss C. Myth and Meaning. New York, 1995.*

⁵ *Huxley G. Aspects of modern Greek historiography of Byzantium // Byzantium and Modern Greek Identity. Ed. by Rick D., Magdalino P. London, 1998. P. 15-23.*

⁶ О нем см.: *Skopetea E. To «Protypo» vaseileo kai i Megali Idea. Athens, 1988. P. 231-247.*

только организовать, но и определить себя, как новую независимую страну. Помимо этого, им следовало доказать свою историческую и культурную преемственность, дабы опровергнуть обвинения австрийского историка Я. Ф. Фалльмерайера, ставившего под вопрос этническую связь античных и современных греков.

Миф о «возрождении», поддержанный учеными, испытывавшими влияние идей Просвещения, объявлял современную Грецию «возрождением» Греции античной, фактически, тем самым, упраздняя средневековый период византийской истории. Национальную преемственность следовало не только придумать или провозгласить, но и показать; византийский период неизбежно должен был стать в таких условиях «пропавшим звеном», подтверждающим преемственность. Миф о «преемственности» обрел своих первых, хотя и несколько запоздавших⁷, сторонников в начале 1850-х гг., с рождением национальной историографии и благодаря интеллектуальным усилиям историка Константиноса Папаригопулоса. Его целью было защитить Византию как неотъемлемую часть греческой истории и идентичности. Из-за подавляющей и оборонительной атмосферы того времени, требовавшей скорейшей реконструкции греческой истории, его монументальная «История греческого народа»⁸, написанная под влиянием европейского романтизма, приобрела дидактический и эпический характер⁹. Желая сделать свое исследование доступным и привлекательным для публики, К. Папаригопулос описал Византию с помощью знакомого набора понятий, примеров и сравнений¹⁰. Его сочинения стали теоретической предпосылкой «Великой Идеи», грезившей об объединении греческого государства и греческого этноса¹¹.

Развитие греческой историографии и формирование нового греческого государства совпали с общим для всей Европы XIX в. национальным пробуждением и национальным строительством. Для открытия, исправления, уточнения, сочинения или прославления собственной истории народы должны были подкреплять свои претензии обращением к судьбам предков, апелляциями к идее преемственности и наследования. Следовательно, все эти усилия были не просто характерной чертой научного пространства историографии, а скорее интегральной частью тех серьезных поисков наследия, которые каждая нация вела для обеспечения безопасности собственным автономии и идентичности¹². Национализм постепенно приобретал все большее политическое значение во многих европейских странах и

⁷ Несколько запоздалая реакция Греции на идеи Я. Ф. Фалльмерайера была связана с сильными позициями пришедшего из Баварии классицизма и общим негативным отношением к Византии, которые были характерны для местных последователей Просвещения в 1830 – 1850 гг. Об этом см.: Ibid. P. 177-178.

⁸ Пять последовательных стадий культурной преемственности, – это античный, македонский, христианский, средневековый и период современного эллинизма. Согласно К. Папаригопулосу, «средневековый эллинизм» оказывается правнуком первого эллинизма. См.: *Paparrigopoulos K. Istoría tou ellinikou ethnous*. Athens, 1930. Vol. V. P. 8-9.

⁹ *Kitromilides P. M. Paparrigopoulos and Byzantium // Byzantium and Modern Greek Identity*. Ed. by Rick D., Magdalino P. London, 1998. P. 25-33.

¹⁰ К. Папаригопулос сравнивал, например, афинский Парфенон и собор св. Софии в Константинополе, описывая отношения между ними как отношения двух «сводных братьев», т.к. константинопольский собор является одним из лучших примеров христианской архитектуры. См.: *Paparrigopoulos K. Istoría tou ellinikou ethnous*. Athens, 1930. Vol. IV. P. 17.

¹¹ О «Великой идее» см.: *Skopetea E. To «Protipo» vaseio kai i Megali Idea*. P. 273-286; *Kitromilides P. M. Paparrigopoulos and Byzantium*. P. 26-27.

¹² *Lowenthal D. Conclusion // The Politics of the Past*. Ed. by Gathercole P., Lowenthal D. London, 1990.

начинал играть все более важную роль в формировании археологического знания¹³. Первоочередной функцией этой «националистической археологии»¹⁴ было «поддерживать гордость и моральный дух наций или этнических групп», которые по каким-либо политическим причинам чувствовали себя неуверенно, ощущали угрозу или считали ущемленными свои коллективные права. В целом же, «националистическая археология», согласно Брюсу Триггеру, характеризовалась тенденцией к прославлению креативности и «первобытной энергии» вымышленных предков данного народа¹⁵. С течением того, как национализм приобретал все большее политическое значение, его следы можно было увидеть уже не только в области археологии или истории, но и в разнообразных культурных мероприятиях и выставках конца XIX в¹⁶.

Европейские эстетические каноны рассматривали искусство античной Греции как непревзойденный образец. Неоклассицизм, доминировавший во всех видах искусства, предлагал готовые эстетические, антропологические, этические и политические модели для национальных фантазий не только королей из династии Виттельсбахов, но и прочих государственных мужей Греции¹⁷. Подобные идеи, порожденные неоклассицизмом и поддерживаемые многими учеными, привели к разрушению множества византийских церквей¹⁸.

В разрез с этим общим интересом к неоклассицизму, Георгиос Лампакис, специализировавшийся в области теологии и христианской археологии, рассматривал историческую и национальную преемственность как синоним непрерывной жизни церкви¹⁹. Он входил в число основателей афинского Общества христианской археологии (1884 г.), стимулировавшего создание Христианского музея²⁰. Этот период, с 1884 г. по 1914 г., когда был основан афинский музей, можно считать начальным этапом в длинной истории создания первого византийского музея Греции. Потребность в сохранении средневековых, – в основном религиозных, – памятников была связана с восстановлением в правах Византии и формированием общего национального сознания, необходимых для преодоления слишком серьезной временной дистанции, существовавшей между античностью и временем греческой революции. Поэтому Г. Лампакис и пополнял коллекцию Общества христианской археологии. Важно подчеркнуть, что он собирал предметы, исходя не из художественной, а из религиозной их ценности²¹. Его конечной целью было подержать и упрочить положение Церкви²².

¹³ Trigger B. G. Romanticism, nationalism, and archaeology // Nationalism, Politics and the Practice of Archaeology. Ed. by Kohl Ph., Fawcett C. Cambridge, 1995. P. 263-279.

¹⁴ Термин введен Б. Триггером в работе: Trigger B. Alternative Archaeologies: nationalist, colonialist, imperialist // Man. 1984. № 19 (3). P. 355-370.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Haskell F. The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven; London, 2000. P. 98-106.

¹⁷ Matthiopoulos E. I istoria tis tehnis sta oria tou ethnous. P. 432.

¹⁸ Ibid. P. 435.

¹⁹ Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. Ta prota hronia // Mnimon. 1987. № 1. P. 55-56.

²⁰ Deltion Christianikis Archaeologikis Etaireias, period A' 1892 – 1911. Athens, 1892. Vol. A. P. 6.

²¹ Д. Триантафилопулос утверждает, что Г. Лампакис рассматривал предметы культа с пиелистской точки зрения. См.: Triantaphyllopoulos D. Byzantine Museum of Athens: from Pietism to Aesthetism // Domus Byzantinus. Athens, 1987. Vol. I. P. 119-128. О. Грациу, в свою очередь, отрицает связь с пиетизмом. См.: Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. Ta prota hronia. P. 64, Note 24.

В ежегодных отчетах, которые он составлял будучи директором Христианского музея, видны следы того романтизма, энтузиазма и рвения, с которыми он выполнял свои обязанности, и, в то же время, разочарование от того, что все финансирование отпускалось на проведение раскопок античного материала²³.

Постепенно византийские артефакты из торжественных, религиозных предметов начали превращаться в объекты научного исследования. Первые следы отказа от господствовавшей в археологии ригидной эллиоцентрической неоклассицистской ориентации можно найти в трудах тех ученых, которые были знакомы с новейшими течениями в современной европейской историографии и видели постепенную эмансипацию искусствоведения как самостоятельной научной дисциплины. В 1911 г. впервые в Греции в Афинском университете Адамантиосом Адамантиу начал читаться курс «Византийское искусство и археология»²⁴. А. Адамантиу же в 1914 – 1923 гг. был директором Византийского и Христианского музея. Однако, будучи археологом, он не смог отказаться от того, чтобы рассматривать византийское искусство через призму классической Греции, т.е. видеть в нем те или иные элементы уцелевшего искусства античности²⁵. В 1914 г., после освобождения и присоединения к Греции «Северных территорий», он предложил создать музей в недавно освобожденных Салониках²⁶, некогда бывших вторым по значению после Константинополя городом Византии. Он пытался научно обосновать свой проект перед широкой публикой²⁷. В конце концов, византийский музей, в качестве национального музея, был основан в 1914 г. в Афинах²⁸. Его целью было «собирать произведения византийского, христианского и средневекового искусства, начиная с первых веков христианства и вплоть до создания нового Греческого государства»²⁹.

Рождение нового музея

Самый важный этап в развитии Византийского и Христианского музея связан с его следующим директором, Георгиосом Сотириу. Собранные византийские предметы, – включая обширную коллекцию Общества христианской археологии, – хранились в Национальном Археологическом музее вплоть до 1923 г.³⁰. Как утверждалось в «Предисловии» к первому каталогу Византийского музея, выпущенному в 1924 г.: «Если искусство – это высо-

²² Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. P. 59-61.

²³ Lampakis G. Istoría tis idryseos, katastaseos kai ton spoudaioteron antikeimenon tou Christianikou Mouseiou apo tou 1884 – 90 // Deltion Christianikis Archeologikis Etaireias, period A' 1892 – 1911. Vol. A. Athens, 1892. P. 56-71.

²⁴ Matthiopoulos E. I istoria tis tehnikis sta oria tou ethnous. P. 443.

²⁵ Adamantiou A. I Byzantini Tehni os prodromos tis Europaikis // Deltion Christianikis Archeologikis Etaireias, period B' 1924 – 1927. Vol. Γ. Athens, 1926. P. 79-82.

²⁶ Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. P. 64, Note 25.

²⁷ Adamantiou A. I Byzantini Thessaloniki (istoria – koinonikos vios – tehni). Athens, 1914.

²⁸ Boudouri D. Kratos kai Mouseia: to thesmiko plaisio ton archeologikon mouseion. Athens; Thessaloniki, 2003. P. 73, Note 43.

²⁹ Sotiriou G. Préface de la première édition // Guide du Musée Byzantin d'Athènes (avec avant-propos sur la sculpture et sur la peinture byzantines en Grèce), French edition. Athènes, 1932. P. 6.

³⁰ Boudouri D. Kratos kai Mouseia. P. 74.

чайшее выражение цивилизации той или иной страны, в таком случае, мы представляем цивилизацию наших отцов, точно так же, как Археологический музей представляет цивилизацию наших пращуров»³¹.

Искусство «пращуров» к тому моменту уже достигло международного признания и приобрело универсальный характер, искусство же «отцов», помимо своей непосредственной близости к античному искусству, имело еще одно очень важное преимущество: предметы этого искусства все еще хранили актуальную религиозную ценность, они служили средством выражения идей, верований и традиций, все еще популярных среди широкой публики³². В то же самое время, этот фактор мог выступать и в роли своеобразного барьера, который Г. Сотириу следовало преодолеть, ведь ему приходилось объяснять, – по каким причинам все эти предметы были изъяты из их естественного окружения. Хотя он и признавал, что только в церкви эти предметы могут сохранять всю полноту своего значения, он все же подчеркивал, что сравнительное изучение и детальное понимание их возможно лишь в музее. Г. Сотириу завершал «Предисловие» к первому каталогу музея, высказывая надежду на то, что государство предоставит коллекциям Византийского музея новое постоянное помещение, и, тем самым, музей, имеющий общенациональное значение и обладающий столь богатыми коллекциями, станет «образцовым музеем для всего Ближнего Востока»³³. Судя по всему, он все еще находился под влиянием идей предшествующей эпохи и романтических взглядов К. Папаригопулоса.

Когда в 1931 г. был издан второй музейный каталог, музей уже обрел постоянное здание. Презентация всей внушительной коллекции должна была способствовать достижению главной цели Г. Сотириу, – превращению музея в «центр византийских исследований и искусства»³⁴. Об «образцовом музее для всего Ближнего Востока» больше не вспоминали.

Согласно плану экспозиции, развернутой Г. Сотириу в 1930 г. на вилле «Илиссия», все экспонаты (а в особенности – скульптура) размещались таким образом, чтобы напоминать о тех помещениях, в которых они первоначально располагались. Так, на первом этаже здания были реконструированы три основных типа византийских церквей: трехнефная базилика, характерная для эпохи раннего христианства; крестово-купольная церковь, характерная для средневизантийского периода; и поствизантийская часовня с одним помещением³⁵. Лучшая скульптура каждого периода, – раннехристианская, византийская и поствизантийская, – также экспонировалась на первом этаже здания, в преддверии каждой из церквей соответствующего периода. Второй этаж был отведен под коллекции, организованные хронологически и типологически. Там экспозиция занимала четыре комнаты: в двух первых была представлена живопись, – в основном, съемные иконы; в двух других различные небольшие по размеру предметы: церковные облачения византийского и поствизантийского периодов, рукописи, триптихи и маленькие иконки, выставлявшиеся в стеклянных витринах³⁶.

³¹ Sotiriou G. Préface de la première édition. P. 6.

³² Ibid. P. 5.

³³ Ibid. P. 4-6.

³⁴ Ibid. P. 8.

³⁵ Ibid. P. 7.

³⁶ Ibid. P. 15-144.

Христианский и византийский музей: Рассказывая о средневековой Византии

Проанализировав социополитический фон, на котором происходило создание первого византийского музея в Афинах, и описав структуру его экспозиции, попробуем реконструировать ключевые аспекты того нарратива, который предлагала его первая экспозиция. В качестве источников воспользуемся его первым каталогом, а также последующими изданиями музея.

Основной целью Г. Сотириу было придать экспозиции дидактический характер. Чтобы преобразовать интерьер музея и соответственным образом организовать экспозицию, он нанял архитектора Аристотеля Захоса³⁷. Начнем наш анализ со второго этажа здания. Иконы воспринимались как объекты почитания и поклонения, следовательно, в них неизбежно присутствовал определенный элемент могущества, власти³⁸. Вероятно, именно они были самым трудным для экспонирования предметом. Православная публика привыкла видеть в религиозных предметах лишь объект поклонения. Следовательно, необходимо было предпринять определенные усилия для того, чтобы посетители смогли начать видеть в иконах еще и образцы художественных достижений. Иконы экспонировались в двух комнатах. Чрезвычайно интересны принципы, по которым они систематизировались. В первой комнате выставлялись неподписанные иконы, а во второй были собраны те, на которых стояли имена авторов³⁹. Попытка Г. Сотириу узаконить отношение к ним как к произведениям искусства, безусловно, была частью общей программы музея, направленной на развитие новых способов понимания икон. Музей пытался научить по-новому смотреть на иконы и по-новому думать о них, думать, как о произведениях искусства, имеющих подпись автора или же обходящихся без нее. По этой же самой причине, в каталоге Г. Сотириу проанализировал различные школы, влиявшие на византийскую иконографию, и предложил их типологическую классификацию. Предметы в третьей и четвертой комнатах были представлены, соответственно, типологически. Произведения искусства (такие, как маленькие иконки, различные антики и церковные облачения) были расположены в определенном порядке и помещены в ряды стеклянных витрин⁴⁰.

Несмотря на то, что на втором этаже предметы были классифицированы типологически, для первого этажа был выбран другой вид экспозиции. Здесь все три реконструкции следовали одному и тому же образцу. Каждой церкви предшествовало помещение, в котором были представлены наиболее значительные образцы скульптуры данного периода, —

³⁷ Konstantios D. The Byzantine and Christian Museum: from the 19th to the 21st century // The World of the Byzantine Museum. Athens, 2004.

³⁸ «Власть предметов» как одно из семи измерений эстетического анализа предметов, предложенного Дж. Стокингом. Кроме трех физических измерений, к ним относятся также историческое, эстетическое/измерение красоты и измерение принадлежности/владельца. См.: Stocking G. Objects and Others: Essays on museums and material culture. Madison, 1986.

³⁹ Как отмечает сам Г. Сотириу, это были, в основном, иконы XVI – XVIII вв. См.: Sotiriou G. Guide du Musée Byzantin d'Athènes (avec avant-propos sur la sculpture et sur la peinture byzantines en Grèce), French edition. Athènes, 1932. P. 101-117.

⁴⁰ Ibid. P. 117-144.

они, таким образом, выступали в роли своеобразного введения к общей картине искусства той или иной эпохи. Все предметы выставлялись как можно ближе к тем местам, которые они изначально занимали в православной церкви⁴¹ и, тем самым, оказывались в непосредственной близости от своей изначальной религиозной и церковной роли. Например, раннехристианская скульптура⁴² и другие предметы были расположены перед входом в реконструированную базилику. Внутри базилики, согласно тому размещению, которое имело место в храме, расставлялись скульптурные изображения, предназначенные для поклонения или же для общего декоративного убранства, раннехристианские символы и надписи⁴³.

В каталоге музея Г. Сотириу неоднократно упоминает об образовательном характере нового Византийского и Христианского музея, задумывавшегося как образцовый музей и центр научных исследований⁴⁴. Как ясно видно из образовательных усилий Г. Сотириу, посещавшей музей публике еще сама идея об экспозиции произведений византийского искусства была в новинку. Поэтому-то, для него самым подходящим способом осуществления своих дидактических целей и было организовать и выставить предметы, им самим рассматриваемые как «художественные достижения», в хорошо знакомом публике пространстве церкви⁴⁵. Следовательно, с помощью «прямого сопоставления»⁴⁶ он постепенно подводил посетителей к пониманию эволюции византийского искусства и архитектуры. Для православных посетителей такие предметы, в особенности иконы, всегда сохраняли духовный характер и были объектами поклонения и молитв. Идеи и верования, ставшие интегральной частью культуры, выполняющие роль своеобразных фильтров, через которые пропускаются почти все внешние стимулы и поступающая извне информация, не так-то легко изменить. Даже сегодня то, как посетители воспринимают выставки византийского искусства, зависит от культурных и религиозных характеристик посетителей⁴⁷.

Учитывая все вышесказанное, легко понять, что перед Г. Сотириу стояла сложная задача преодоления культурных и религиозных барьеров, разделявших посетителей и музейные предметы. Поэтому в своих попытках представить художественные и научные аспекты экспонируемых предметов, он использовал церковные реконструкции и выставлял предметы в их изначальном окружении. Это должно было стать средством обучения посетителей, преодоления существующих барьеров и соединения различных образов одних и тех же предметов.

⁴¹ Ibid. P. 70.

⁴² Особенно скульптура IV – VII вв. См.: Ibid. P. 70.

⁴³ Ibid. P. 31-39.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Konstantios D. The Byzantine and Christian Museum ... P. 13.

⁴⁶ См. прим. 25. Художественное сопоставление, вообще, было одной из заявленных задач музея.

⁴⁷ Liakos A. The Glory of the Museum // To Vima. 30.3.1997. P. B 03. В этой статье А. Лиакос обращается к опыту выставки «Слава Византии», организованной в нью-йоркском музее Метрополитен в 1997 г. Тогда православная аудитория увидела в Византии часть целой культурной традиции, а не конкретный, завершённый художественный этап. Американские же посетители, имеющие совершенно другое образование, наоборот, легко могли видеть в византийских иконах произведения искусства и, непосредственно сравнивая их с произведениями Тьеполо, выставленными в соседнем зале, отмечать стилистические сходства и различия между византийским и ренессансным искусством.

Как известно из истории музейного дела, с течением времени музей постепенно присваивает себе религиозные/ритуальные коннотации, изначально характерные для храма. Как и пространство, предназначенное для ритуалов, музей становится местом размышления и обучения, он требует особого поведения и включает в себя элементы действия – посетитель, проследовав по своему маршруту, покидает музей, с чувством, что его духовные силы восстановлены и получили новый импульс⁴⁸. Нарратив, предложенный Г. Сотириу, не только осуществлял этот переход от религиозного пространства к музею и придавал музею ритуальные черты, но и, впадая в некоторую «тавтологию», саму структуру музейного пространства организовал по образцу пространства православной церкви.

Миф европеизма

В отличие от мифов «возрождения» и «преемственности», которые определяли модус отношения к прошлому, миф европеизма на протяжении нескольких десятилетий непосредственно определял перспективы будущего. Его постепенное развитие началось в послевоенное время, на фоне прозападной политики, направленной на модернизацию страны. Особенно интенсивно эта политика начала проводиться с 1959 г., ознаменованного началом переговоров о вступлении Греции в Европейское экономическое сообщество. Именно европеизм стал доминирующей идеологией Греции в 1960-е гг. Идеологический, культурный и образовательный аппараты греческого общества были переориентированы на укрепление доминирующей националистической идеологии убедительной проевропейской перспективой. Для того чтобы представить это решение в качестве единственного возможного, широкое распространение получила пропаганда против социалистических и интернационалистских тенденций в идеологии и политике. Постольку поскольку национальная идентичность определялась теперь с помощью европейского контекста, следовало упрочить реальный или воображаемый доступ нации к европейской культуре и истории.

Новые прозападные и проевропейские тенденции в культурной жизни можно проследить по работам Ангелоса Прокопиу. Этот влиятельный искусствовед и критик с 1960 г. преподавал в Афинской Политехнической школе. Он разработал собственную «платоническую» грекоцентричную теорию искусства, согласно которой первобытное искусство оказывалось в непрерывной диалектической связи с классическим, византийским, ренессансным и современным американским и европейским абстрактным искусством. Он пытался объединить эстетику «греческого начала» с культурной и художественной продукцией западного мира. Достаточно характерно следующее его утверждение, сделанное в связи с анализом иконографии Эль Греко: «Соединение двух центральных пальцев означает союз между Грецией и Западным миром. С помощью этого символического жеста Эль Греко принес Западу весть о вхождении Греции в Европейское интеллектуальное сообщество»⁴⁹.

⁴⁸ Duncan C. The Art Museum as Ritual // Idem. Civilizing Rituals inside public art museums. London; New York, 1995. P. 7-20.

⁴⁹ Procopiou A. G. I krisi tis sygchronis technis // I Kathimerini. 05.01.1960.

В рамках европеизма была необходима новая интерпретация византийской истории и культуры, – ревизия, которая была бы принята международным академическим сообществом. Следовало подчеркнуть связи Византии с Европой и ее вклад в дело европейского развития.

Видный византист Дионисиос Закитинос заложил основы нового направления в историографии, исследовав взаимоотношения Византии и Европы⁵⁰. Другим знаком того, что историография пытается поддержать европеизм, стало изменение взглядов Панайотиса Канеллопулоса, члена Афинской Академии и политика правого толка. В 1942 г. он опубликовал многотомную «Историю европейского духа», в которой рассматривал европейское искусство XIV – XIX вв. Византию из своего сочинения он решительно исключил, аргументируя это тем, что она «игнорировала в своем искусстве все сущностно греческое и оставалась полностью под влиянием Азии», а так же тем, что «Византия никак не повлияла на итальянское искусство, лишь передав ему некоторые из азиатских художественных элементов»⁵¹.

Однако в 1966 г., 25 лет спустя после первого издания, он добавил к своему исследованию 260 новых страниц текст, посвященного Византии и ее культуре. Пытаясь опровергнуть собственное прежнее негативное отношение к идее преемственности византийской культуры греческому духу, он утверждал: «Сегодня Европа – это и наша судьба тоже»⁵².

Но все же самым важным событием в деле развития византийских исследований стала IX выставка Совета Европы, организованная греческим правительством в 1964 г. в Афинах под девизом «Византийское искусство, европейское искусство». Основные задачи экспозиции легко понять по предисловию к ее каталогу, написанному Манолисом Хаджидакисом, видным византистом и комиссаром выставки: «Всего здесь собрано около 650 различных предметов, благодаря которым, посетители смогут не только получить удовольствие от созерцания ярких образчиков древнего наследия Греции, но и оценить тот весомый вклад, который внесла Византия в средневековое искусство. В этом смысле нельзя не признать, что искусство Византии – это искусство Европы, и что это единственное искусство между Востоком и Западом, которое сохранило живым дух греческого гуманизма, ныне признаваемого основой основ общеевропейских ценностей»⁵³.

Против этой теоретической схемы выдвигалось множество возражений. Одно из них принадлежало Тальботу Райсу. Сформировавшись как ученый в традициях «колониальной археологии», он не мог признать сугубо европейский характер византийского искусства. Исходя из этого, он подчеркивал, что, хотя в византийском искусстве и прослеживаются классические элементы, которые можно считать чисто европейскими, в нем, все же, есть и другие черты, выдающие восточные влияния. Ученый писал: «Строго говоря, это не столько академический вопрос, сколько особое отношение, с которым мы должны подходить к византийскому искусству, чтобы полностью понять его природу. Фактически следует при-

⁵⁰ Zakythinos D. A. *Metavyzantina ke Nea Ellinika*. Athens, 1978. P. 229-243.

⁵¹ Kanellopoulos P. *Istoria tou Ellinikou Pneumatos*. Vol. A. Athens, 1942. P. 16-17.

⁵² *Idem*. *Istoria tou Ellinikou Pneumatos*. Part A. Vol. A. Athens, 1966. P. 11.

⁵³ Chatzidakis M. Foreword // *Byzantine Art, a European Art*. Exhibition catalogue, Zappeion Exhibition Hall, April 1st – June 15th 1964. Athens, 1964. P. 11.

знать, что мы должны выучить новый язык для того, чтобы полностью принять это искусство. И этот язык отнюдь не европейский, в строгом смысле этого слова. Даже сегодня греки, эти ближайшие наследники Византии, говорят «ехать в Европу», когда отправляются в Лондон, Париж, Берлин или даже Вену. Ими, таким образом, признается этот элемент внешнего положения, пусть даже они и будут последними, кто открыто согласится с таким утверждением»⁵⁴.

Миф европеизма укрепил и вступление Греции в ЕЭС в 1981 г. В заявлении, подготовленном Грецией по случаю интеграции в сообщество и торжественно зачитанном премьер-министром Константиносом Караманлисом, говорилось: «Греция принадлежит и хочет принадлежать Европе. С ней она связана географическим положением, историей и традициями, – всем тем общим, что она разделяет с культурным наследием Ваших стран»⁵⁵.

В последующие десятилетия был организован целый ряд культурных мероприятий, поддерживавших вступление Греции в ЕЭС. Состоялись два крупных симпозиума на тему «Византия и Европа»: первый прошел в 1985 г. в Европейском культурном центре в Дельфах⁵⁶, а второй – в 1994 г. в парижском Дворце Европы, в рамках президентства Греции в ЕЭС. Византия была легитимизирована как истинная часть европейского наследия. В высшей степени характерным может считаться то заключение, которым завершил в 1994 г. свою речь выдающийся медиевист Жак Ле Гофф: «С точки зрения объединенной Европы, которая собрала сегодня нас здесь под покровительством Греции, полагаю, что и западная историография и общественное мнение будут едины в том, чтобы:

1. Признать законным достоянием Греции ее византийское прошлое.

2. Вернуть Византию в состав греческой истории, ее Средних веков. И наконец:

3. Признать место эллинизма в Европе, место Греции, которую мы любим. Даже если мы и не говорим уже о «греческом чуде», наследие, оставленное Грецией, все равно остается первым великим культурным наследием Европы, поэтому мы должны признать и особое независимое положение Византии: Византии, как места творения и аккультурации, места одновременно и эллинизма и европейской истории»⁵⁷.

Музей Византийской культуры: К «европеизации» нарратива

Вопрос об основании в Салониках музея, посвященного византийской культуре, вновь встал на повестку дня в 1975 г., когда, после семи лет диктатуры, терзавшей страну, в Греции была восстановлена демократия. В 1977 г. был объявлен национальный конкурс на лучший архитектурный проект музейного здания, который выиграл Кириакос Крокос. В 1989 г. был заложен первый камень в основании будущего музея, а в 1993 г. строительство

⁵⁴ Talbot Rice D. Byzantine Art, A European Art ? // The Appreciation of Byzantine Art. London, 1972. P. 67.

⁵⁵ Svolopoulos K. I entaxi stis Europaikes koinotites // Istoria tou Ellinikou Ethnous. Athens, 2000. Vol. 16. P. 340-345.

⁵⁶ Byzantium and Europe. First International Byzantine Conference, European Cultural Center of Delphi, Delphi, 20 – 24 July 1985.

⁵⁷ Le Goff J. I Dysi mprosta sto Byzantio, elleipsi katanoisis ke pareksigiseis // Byzantio ke Europi. Symposium, Paris, Maison de l' Europe 22 April 1994. Athens, 1996. P. 104-105.

завершилось. 11 залов постоянной экспозиции открывались для посетителей постепенно с 1997 до начала 2004 гг. Время оформления этого проекта совпало с периодом решительной интеграции Греции в европейское сообщество.

Новый музей формировался под сильным влиянием этой идеологии и принял такой «византийский нарратив», который делал акцент на связи Византии с Европой и ее вкладе в развитие европейской истории. Эта парадигма нашла яркое воплощение в первом же выпуске издаваемого новым музеем журнала. В программном тексте, открывающем издание, тогдашний директор музея, доктор Эвтихия Куркутиду-Николаиду предложила детально разработанную миссию нового музея, центральную роль в которой занимала европейская культура⁵⁸.

Во-первых, следует кратко прокомментировать те моменты византийско-европейских отношений, которые прослеживаются в предлагаемом музеем нарративе. Поствизантийской истории, периоду, который долгое время по разным причинам игнорировался историографией⁵⁹, отведено здесь два из одиннадцати залов постоянной экспозиции. Именно в эту эпоху отношения между Европой и бывшим византийским миром стали особенно очевидны. В зале № 10, «Византия после Византии: Византийское наследие после падения Константинополя (с 1453 г. по XIX в.)», представлены произведения различных иконописных школ, как с тех греческих территорий, что были подчинены туркам, так и с тех, что находились под властью венецианцев. «Венецианские» земли Греции показаны, как обладающие более благоприятными условиями для жизни. Экспозиция подчеркивает их контакты с Западом, проявляющиеся введением в иконографию Критской и Ионийской школ художественных элементов, характерных для современной и старой итальянской живописи. Неслучайно, что подготовка именно этого раздела экспозиции получила финансовую поддержку третьей программы Поддержки сообщества по операциональному разделу «Культура».

Зал № 8 посвящен коллекции Дори Папастрату, в которую входят эстампы XVIII – XIX вв., или «бумажные иконы», как они называются в музейном нарративе. Экспозиция демонстрирует западные корни этого специфического вида церковного искусства, принятого православной церковью около середины XVII в. Помимо этого, в ней акцентируются те места, в которых эстампы производились, – изначально они печатались в европейских городах с влиятельными греческими общинами, имеющими необходимую для производства «бумажных икон» современную технику. Как и их западные аналоги, эти эстампы, изображающие виды монастырей, служили для обителей главным средством активизации финансовой поддержки, т.к. распространялись среди паломников в качестве «евлогий», благословений.

Зал № 11, «Открытие прошлого», – последний зал постоянной экспозиции, является ее своеобразным «эпилогом». Здесь показан весь процесс, который предметы проходят от археологических раскопок до включения в состав музейной экспозиции. В этом смысле, предметы византийской истории ничем не отличаются от предметов других эпох и стран. В

⁵⁸ Kourkoutidou-Nikolaidou E. A Museum is Born. Aims and Orientations // Journal of the Museum of Byzantine Culture, Museum of Byzantine Culture, Greek Ministry of Culture, 9th Ephorate of Byzantine Antiquities, Thessaloniki. Athens, 1994. Vol. № 1. P. 14- 20.

⁵⁹ Об исторических условиях такого игнорирования см. указанную выше работу Е. Матсиопулоса.

том же самом зале на видеозэкране представлена история развития музеев. Начиная с древнегреческого музейона, эта история рассказывает о тех событиях и институтах, которые привели к появлению музеев эпохи Ренессанса и Просвещения, а затем и к «чистому» музею современного искусства середины XX в. Она предлагает «археологию» музейной истории, увиденную в западноевропейской перспективе.

Во-вторых, попробуем дать теоретический анализ того нарратива, который предлагает Музей Византийской культуры. Основной акцент здесь делается на нескольких аспектах византийской культуры, например, на религиозной жизни, погребальных обрядах, повседневной жизни дома и на рынке. Искусство и архитектура привлекаются только для того, чтобы проиллюстрировать эти основные тематические блоки. Этот подход оправдывает высказанное в 1997 г. (году открытия музея) предложение о переименовании его из Византийского музея в Музей Византийской культуры, – новое название лучше соотносилось с тем нарративом, который предлагала подготовленная экспозиция.

Как объясняли создатели постоянной экспозиции музея Элени Кацаника и Гибриелла Пападели, с помощью такого подхода к экспонированию коллекций Музей Византийской культуры должен был представить и знание об этой культуре и память о ней. Экспозиционный материал отобран и систематизирован таким образом, чтобы составить завершенную тему. Предметы должны конструировать образы жизни целой культуры для того, чтобы рассказать свою историю самым ярким способом. По этим причинам, авторы экспозиции пытались найти такой язык, который мог бы не только придать смысл экспозиции, но еще и осуществлять коммуникацию с посетителями⁶⁰. В том, как именно экспозиционеры формулировали свои мысли о плане новой экспозиции, можно увидеть следы семиотической теории У. Эко⁶¹: «Мы пытались сохранить за экспонатами их семиотическую сущность, дабы реализовались те коммуникационные возможности, которыми они обладают. Не обольщаясь надеждой на то, что эти оказавшиеся вне своего обычного контекста предметы в экспозиции сохранять тот же самый смысл, которым они обладали прежде, мы использовали их так, чтобы с их помощью передать информацию, эмоции, выражение реальности прошлого так, как мы сами ее интерпретируем»⁶².

Авторы экспозиции подчеркивали ту важную роль, которую в нарративе экспозиции играют эмоции. Вводя несколько различных тем, своеобразных «микронарративов», они подводят посетителя к тому, чтобы он сам стал частью этих тем, разделил это выражение прошлого, идентифицировал себя с экспонируемым наследием. Подобная практика была некогда удачно охарактеризована Пьером Нора: «Мы изучаем повседневность прошлого, потому что хотим восстановить медлительность дней и аромат вещей, и биографии обычных людей мы читаем так, будто они помогают нам осознать: массы никогда не поймешь, так сказать, просто взвесив их массу. Из этих бесконечных «микроисторий» мы вытаскива-

⁶⁰ Katsanika-Stefanou E., Papadeli G. I simiotiki tis ekthesis. Thessaloniki, 1997 (неопубликованное эссе).

⁶¹ См.: Eco U. The open work. Cambridge, Mas., 1989.

⁶² Katsanika-Stefanou E., Papadeli G. I simiotiki tis ekthesis.

ем осколки прошлого, чтобы склеить их воедино, надеясь, что история, которую мы восстановим, будет больше похожа на ту историю, которую мы переживаем сами»⁶³.

Внушающее трепет отношение к «величию» искусства и архитектуры византийской эпохи, доминировавшее до недавнего прошлого, сменилось гораздо более личным нарративом. Причиной тому стали не только новые методы музеологии, но и определенные идеологические изменения. Самоопределение нации теперь находится в рамках общеевропейских идеалов: более персональных и основанных на эмоциональном нарративе, предлагающих «общее» наследие, разделяемое как греками, так и другими европейцами.

Именно миф о европеинизме и предлагает нарратив Музея Византийской культуры. Эта идеологическая схема получила признание присуждением ему в 2005 г. Музейной премии Совета Европы. Отметив музей, Совет Европы, а в более широком смысле и все европейское сообщество, признали ту роль, которую в истории европейской культуры играла Византия. Достаточно показательно, что удачному примеру Музея Византийской культуры вскоре последовал и афинский Византийский и христианский музей, в 2004 г. в ходе перепланировки экспозиции адаптировавший сходный европеинизированный нарратив.

Заключение: Создавая византийские традиции

Рассматривая дискурсы, связанные с национальными византийскими музеями Греции, мы использовали такое понятие, как «идеологический миф». В рамках данной доминирующей идеологии мифы даруют утешение, позволяют человеку найти свое место во времени: установить воображаемую связь с прошлым, интерпретировать настоящее, представить будущее. Предлагая чувство экзистенциальной безопасности, мифы учат и дают мотивацию, укрепляют связь с непрерывным настоящим.

В трех рассмотренных нами мифах, доминирующей идеологией оказывается национализм. Идеология национализма подтверждает беспримерный гений нации, «опираясь» на исторические аргументы; она подчеркивает уникальность нации, апеллируя к убедительным историческим свидетельствам. Следовательно, национализм пытается «улучшить» прошлое, убеждая публику в ее особенностях и сглаживая существующие в ней противоречия.

Продукт такой идеологической конструкции постоянно обновляется и модифицируется в зависимости от текущих потребностей общества. Политические устремления погружаются в реальные или вымышленные воспоминания, которые неизбежно подбираются и структурируются так, чтобы служить определенным идеологическим устремлениям. Понятие «мифа», таким образом, привлекается для того, чтобы изучить те отношения, которые националистическая идеология выстраивает с историей, реконструируя воображаемые сообщества прошлого⁶⁴ и изобретая их символические и дидактические нарративы.

⁶³ Nora P. General Introduction: Between Memory and History // Nora P., Kritzman L. Realms of Memory: Rethinking the French Past. New York, 1992. Vol. 1. P. 13.

⁶⁴ Термин Б. Андерсона, который пишет, что нация – «это воображенное политическое сообщество, и воображается оно как что-то неизбежно ограниченное, но в то же время суверенное. Оно *воображенное*, поскольку члены даже самой маленькой нации никогда не будут знать большинства своих братьев-по-нации, встречаться с ними или даже слышать о них, в то время как в умах каждого из них живет образ их общности». См.: *Anderson B. Imagined*

Мы увидели музей как аппарат государственной идеологии, действующий в рамках процедур социальной инженерии⁶⁵. Два рассмотренных момента в истории представления византийского прошлого в греческих национальных музеях оказываются частями более общего процесса попыток, предпринимаемых греческим государством, для того, чтобы «прочсть» свое прошлое, исходя из потребностей современности. В обоих музеях интерпретация прошлого оказывается задачей ретроспективной: стартовой площадкой для реконструкции прошлого является настоящее. Оживленные господствующей в данный конкретный момент националистической идеологией, эти мифы превращают историю (а точнее – репрезентацию прошлого) в вечное настоящее.

Превращение византийского прошлого в настоящее, осуществляемое в музее, призвано усилить самоидентификацию музейной аудитории с тем культурным наследием, которое она должна научиться осознавать как часть себя; стимулировать выражение и распространение национальных устремлений, осуществляемое с помощью нарративов тех институций, которые в данный конкретный момент оказываются включенными в государственный аппарат. Вне зависимости от того, идет ли речь о греческом национализме в форме эллинистической исторической преемственности, или же о необходимости включения Греции в Европу, для оправдания государственной национальной политики оказываются привлеченными различные виды воскрешенной или вымышленной⁶⁶ византийской традиции.

Перевод с английского Ананьева В. Г.

Communities. London, 1991. P. 6. (Рус. перев. В. Г. Николаева цит. по изд.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 12. – Прим. А. В. Г.).

⁶⁵ *Althusser L.* Ideology and Ideological State Apparatuses // *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas.* Ed. by Harrison Ch., Wood P. London, 2003. P. 953-960.

⁶⁶ *Hobsbawm E.* Introduction: Inventing traditions // *The Invention of Tradition.* Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. London, 1983. P. 1-14.

А. В. Майоров

УНИКАЛЬНАЯ ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА ИЗ СОБРАНИЯ ЛЬВОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ

С территории Галицко-Волынской Руси происходит наиболее древняя из известных ныне русских икон, специально посвященных Свв. праведникам Иоакиму и Анне. Икона была выявлена в 1930-х гг. выдающимся исследователем западноукраинского искусства М. Д. Драганом (1899 – 1952) и первоначально попала в руководимый им музей Львовской Богословской академии, а после его ликвидации в 1939 г. поступила в Национальный музей во Львове, где хранится до настоящего времени¹.

Необычный облик иконы вызвал серьезные трудности при ее атрибуции. Некоторые исследователи видят в ней образ Сретения, принимая Иоакима за Иосифа Обручника, а мать Богородицы Анну за саму Богородицу, держащую на руках младенца Иисуса. Тем более, что младенец, изображенный с непокрытой головой, более соответствует образу Христа. Отмечается также, что в раскрытой книге, которую держит стоящий на пороге храма священник, читается текст Молитвы Симеона².

Однако на иконе отсутствует изображение пророчицы Анны, традиционной участницы сцены Сретения, а предполагаемый Симеон Богоприимец, благочестивый мирянин из Иерусалима, представлен в облике христианского епископа, благословляющего младенца. Эти несоответствующие иконографии Сретения детали заставляют предполагать, что на среднике иконы изображена какая-то другая сцена, в которой участвуют Иоаким и Анна с младенцем Марией на руках и встречающий их первосвященник Захария³. Об этом же свидетельствует и подпись, выполненная в среднике иконы, в соответствии с которой ее атрибутируют как «Собор Иоакима и Анны»⁴.

¹ См.: *Свенцицька В.* Михайло Драган – дослідник монументального мистецтва Західної України // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1994. Т. ССХХVII; *Александрович В.* Століття Михайла Драгана // Пам'ятки України. [Київ,] 2001. № 1-2.

² *Петрушак П. И., Свенцицькая В. И.* Икона «Сретение со сценами из жизни Марии» конца XIV – начала XV вв. из с. Станьля // Памятники культуры: новіе відкриття. 1990 г. М., 1992; *Janocha M.* Ukraińskie i białoruskie ikony święte w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. Warszawa, 2001. S. 261-262; *Александрович В.* «Стрітєння зі сценами життя Марії за Протоєвангелієм Якова» з церкви Собору Йоакими та Анни у Станілі (з колишнього Музею Духовної Семінарії – Богословської Академії у Львові) // Українська Греко-Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Львів, 2003. Вип. 2: Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяч. 220-літтю Львівської духовної семінарії, м. Львів – Рудно, 22 грудня 2003 року.

³ *Логвин Г., Міляєва Л., Свенцицька В.* Український середньовічний живопис. Київ, 1976. Іл. XXX;

⁴ *Димитрій (Ярема), патріарх.* Іконопис Західної України XII – XV ст. Львів, 2005. С. 188-190; *Скоп Л.* Икона «Собор Якіма і Анни» з церкви свв. Якіма і Анни з с. Станіля // Історія релігії в Україні. Мат-ли VIII Міжнародного круглого столу. Львів, 1998; *Міляєва Л.*, за участю *Гелитович М.* Українська ікона XI – XVIII століть. Київ, 2007 (Державні зібрання України). Кат. № 33.

В пользу такой атрибуции свидетельствует также происхождение иконы. В Львовский национальный музей она поступила из церкви Иоакима и Анны с. Станьля, Дрогобычского района, Львовской области. Существующая в этом селе донине деревянная церковь Свв. Иоакима и Анны была построена в конце XIX в., однако первое упоминание о храме с таким посвящением относится к 1507 г.⁵

В последнее время споры об атрибуции иконы развернулись с новой силой. Едва ли не главным доводом в пользу переатрибуции центрального сюжета Собора Иоакима и Анны как Сретения ныне служит мнение, будто в раскрытой книге первосвященника читаются слова Молитвы Симеона⁶. Однако подобную версию следует признать ошибочной.

Молитва или Песнь Симеона Богоприимца – приведенные в Евангелие от Луки слова благочестивого старца, сказанные в Иерусалимском храме в день Сретения и вошедшие в состав богослужебных песнопений христианских церквей: «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, с миром; яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицом всех людей, свет во откровение языком, и славу людей Твоих Израиля» (Лк.2:29-32)⁷.

Однако в раскрытой книге первосвященника на станыльской иконе в действительности читается другой текст:

Г[оспод]и Б[ож]е наш иже исподо[би]ль еси сл[а]ве [с]воеи отвек

На наш взгляд, этот отрывок в большей мере соответствует начальным словам приведенного в Протоевангелии Иакова (VII) обращения к Марии первосвященника Захарии: «Господь возвеличит имя твое во всех родах...».

Отличительной чертой иконы из с. Станьли вообще является обилие разнообразных текстов. На лицевой стороне иконы, в среднике, выполнена надпись, указывающая ее название и время создания:

В лет[е] 6974 (1466) написана бы[сть] икона сия на поклоне[ние] христианом
ИЗБОРЬ СВЯТЫ[Х] ПРАВЕДНИКЪ ЯК[И]МА И АННЫ.

Ряд палеографических особенностей этой надписи позволяет заключить, что ее первая датирующая часть была выполнена в более позднее время и могла быть приурочена не к созданию иконы, а к перенесению ее в новый храм⁸. Сама же икона старше указанной в надписи даты, время ее создания определяется в диапазоне середины XIV – начала XV вв.⁹

⁵ Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. Львів, 1998. С. 49.

⁶ Александрович В. «Стрітєння зі сценами життя Марії за Протоевангелієм Якова»...

⁷ Скабаллано М. Н. Толковый Типикон. Киев, 1910. Вып. 1. Глава «Ныне отпускаеши».

⁸ Коць-Григорчук Л. Написи на творах українського середньовічного мистецтва. (Лінгвістичне та палеографічне атрибування) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1990. Т. ССХХІ. С. 221-228.

⁹ Скоп Л. Икона «Собор Яким и Анни»...; Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. С. 35-36.

Фрагментарно сохранившиеся изображения в клеймах иконы, опоясывающих средник, привлекают внимание оживленной мимикой и жестами персонажей¹⁰. В большинстве случаев они иллюстрируют апокрифические сюжеты, литературная основа которых восходит к Протоевангелию Иакова (кон. II в.), а также к Евангелию Псевдо-Матфея (IX в.) и чрезвычайно популярной в XIII – XV вв. в Западной Европе Золотой легенде; на становление традиции также повлияло Слово на Рождество Пресвятой Богородицы Андрея Критского (VII – VIII вв.) и др.¹¹

В верхнем ряду изображены снабженные соответствующими подписями «Молитва Анны» и «Возвращение Иоакима» (две другие сцены слева утрачены); в правом ряду – «Рождество Богородицы» и «Введение Марии во храм»; в нижнем ряду справа налево помещены «Совет старейшин о выведении Марии из храма», «Ангел Господний является Захарии», «Захария раздает жезлы» (крайняя слева сцена не сохранилась, возможно, там было изображено «Обручение Марии и Иосифа»); в левом – «Иосиф ведет Марию в дом» и «Благовещение»¹².

В христианской иконографии известно весьма значительное число различных сцен, относящихся к теме Рождества и детства Богородицы, многие из которых к тому же на протяжении веков претерпели сложную эволюцию и представлены несколькими изводами¹³.

Нередко встречаются (в основном в клеймах Богородичных икон) сцены, изображающие Иоакима и Анну, обращающимися к первосвященнику, – «Иоаким (и Анна) приносит свою жертву в храм» и «Отвержение даров Иоакима и Анны» (первосвященник отказал Иоакиму в праве принести Богу жертву, так как он «не создал потомства Израилю»). Однако в этих сценах невозможно изображение младенца Марии, поскольку у Иоакима и Анны тогда еще не было детей¹⁴.

Не соответствует сюжет средника иконы из Станыли и традиционной иконографии Введения Богородицы во храм, представленной особенно значительным числом произведений искусства: в абсолютном большинстве случаев Мария изображается на них уже подросшим (трехлетним и старше) ребенком, самостоятельно входящим в храм¹⁵. Невозможно отождествить интересующий нас сюжет и с известными сценами благословения Марии священниками и старцами во время пира, устроенного Иоакимом по случаю первой годовщины дочери¹⁶.

¹⁰ Свенцицька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С. 9.

¹¹ Скабалланович М. Н. Христианские праздники. Рождество пресвятой Богородицы. Киев, 1915.

¹² См.: Петрушак П. И., Свенцицькая В. И. Икона «Сретение со сценами из жизни Марии»...; Александрович В. «Стрітіння зі сценами життя Марії за Протоєвангелієм Якова»...

¹³ Наиболее полный анализ христианской иконографии детства Богородицы см.: Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. Brussels, 1964 – 1965. Vol. I-II (2 ed. – Brussels, 1992).

¹⁴ Cartlidge D. R., Elliot J. K. Art and the Christian apocrypha. London, 2001. Cap. 2.

¹⁵ См.: Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de la Vierge... Brussels, 1964. Vol. I. P. 136-166; Mézières Ph. de. Figurative representation of the Presentation of the Virgin Mary in the temple. Lincoln, 1971; Pentcheva B. V. Icons and Power. The Mother of God in Byzantium. University Park. 2006. Cap. 4.

¹⁶ Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de la Vierge... Vol. I. P. 137-139.

И, тем не менее, если следовать названию иконы, помещенному в ее среднике, и учитывать, что она являлась престольным образом храма Иоакима и Анны, ближайшие параллели для центрального сюжета этой иконы нужно искать среди произведений, относящихся к циклу Введения Богородицы во храм.

Нам представляется, что такой параллелью может быть сцена Принесения Иоакимом и Анной младенца Богородицы во храм для благословения священником, иногда описываемая в литературе как Первое Введение Богородицы во храм.

Ж. Лафонтен-Дозонь в своем известном исследовании, посвященном иконографии детства Богородицы, отмечает, что сюжеты на тему Первого Введения Марии во храм (*Première Présentation de Marie au temple*) по своей композиции отличаются от традиционного Введения. Обращаясь к христианской иконографии Первого Введения, исследовательница ограничивается только примерами произведений западноевропейского искусства – миниатюры из Винчестерской Псалтыри (BL. Cotton MS. Nero C.IV. Vol. 8 v) и Манускрипта № 1 Собрания Ч. У. Дайсона Перринса (Vol. 22 v), фрески монастыря Св. Марии в г. Каталана де Эстани (Каталония, Испания), базилики Св. Екатерины в Галатине (Апулия, Италия) и др.¹⁷.

Все эти изображения, – отмечает Ж. Лафонтен-Дозонь, – с одной стороны, очень близки и напоминают иконографическую схему Сретения, а, с другой стороны, схожи с распространенным в византийском искусстве сюжетом Благословения Марии священниками и старцами, происходящем в доме Иоакима¹⁸. Тем не менее, у сцены Первого Введения Марии во храм есть свои устойчивые отличительные признаки: действие обязательно происходит в храме, в который ребенка Марию Иоаким или Анна приносят на руках.

Подобные сцены можно встретить в памятниках не только западноевропейского, но также византийского и древнерусского искусства. В частности, они представлены во фресках псковских храмов XII – XIV вв. – Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и церкви Рождества Богородицы Снеготорского монастыря, где сохранились наиболее полные циклы росписей на сюжеты из земной жизни Богородицы¹⁹. Подобные сцены встречаются также в клеймах Богородичных икон начала XVI в., происходящих с Русского севера, – «Богоматери Одигитрии Смоленской с клеймами земной жизни» (8: «Принесение Богоматери во храм») и «Рождества Богородицы с клеймами земной жизни» (12: «Принесение Марии в храм»)²⁰.

В памятниках византийского искусства сцена Принесения Марии в храм к первосвященнику, как кажется, впервые появляется в мозаиках кафоликона монастыря Дафни под Афинами (сохранилась частично)²¹. Правда, в отличие от западноукраинской иконы на

¹⁷ Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge*... Brussels, 1965. Vol. II. P. 106, 119-121. Fig. 2, 8.

¹⁸ Ibid. P. 106.

¹⁹ Лазарев В. Н. Снеготорские росписи // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 162 (илл.); Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002. С. 30-31, 71, 75 (Табл. X).

²⁰ Рыбаков А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII – XVIII веков. М., 1995. Кат. №№ 206/208, 209.

²¹ Millet G. *Le monastère de Daphni: histoire, architecture, mosaïques*. Paris, 1899. Pl. XIX; Lazarides P. *The monastery of Daphni. Brief illustrated archeological guide*. Athens, 1977. Nr. 12.

византийской мозаике Марию держит на руках Иоаким, и вся композиция развернута в противоположном направлении: слева находится священник (его фигура почти полностью утрачена), а справа от него – Иоаким и Анна.

Мозаика находится в правой части южного крестового свода храма между двумя другими мозаиками Богородичного цикла, изображающими Молитву Анны с Благовещением Иоакиму и Введение Богородицы во храм. Интересующую нас сцену П. Лазаридис атрибутирует как «Благословение Марии священниками» и дает к ней следующее пояснение: «Через сорок дней после ее (Марии. – А. М.) рождения они (Иоаким и Анна. – А. М.) принесли Богородицу в храм для посвятельного благословения». В данном случае речь идет именно о первом введении (принесении) Богородицы во храм, поскольку собственно Введение представлено в соседней мозаике: «В третьей сцене Богородице три года, и родители в сопровождении юных дев, несущих свечи, ведут ее в храм согласно обету»²².

Нам представляется, что образ Свв. праведников Иоакима и Анны из с. Станьля, который можно считать самым ранним в истории древнерусского искусства примером специального посвящения храмовой иконы родителям Богородицы (обычно их образы используются в иконах и росписях, посвященных самой Богородице), должен был воспроизводить какой-то более ранний образ, особо чтимый в семье галицко-волинских князей.

На это указывает еще одна специфическая особенность станьльской иконы: житийные сцены здесь окружают центральную композицию со всех четырех сторон, в то время как для абсолютного большинства украинских житийных икон свойственно расположение клейм только с трех сторон от средника (верхний регистр, как правило, отсутствует). Кроме того, «Собор Иоакима и Анны» вообще является едва ли не самым ранним примером житийной иконы в истории украинского искусства.

Тип житийной иконы (или иконы «с историей») восходит, несомненно, к византийским образцам. Наиболее ранними сохранившимися византийскими иконами с житийными сценами в клеймах являются датируемые началом XIII в. иконы из монастыря Св. Екатерины на Синае – «Святой Георгий», «Иоанн Предтеча», «Святая Екатерина Александрийская» и др.²³, а также кипрский «Святой Николай» (Византийский музей архиепископа Макария III, Никосия)²⁴. В XIII в. в византийском искусстве появляются также житийные иконы с сюжетными сценами в среднике – резная икона «Святой Георгий со сценами жития» из Византийского музея в Афинах, изображающая святого во время молитвы²⁵, а также икона «Пророк Моисей со сценами жития» из монастыря Св. Екатерины на Синае, представляющая сцену получения пророком скрижалей на горе Синай²⁶.

²² Lazarides P. The monastery of Daphni. P. 19.

²³ Constantinides E. C. Une icône historique de saint Georges du XIII^e siècle au monastère de saint-Catherine du mont Sinai // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век / Отв. ред. О. Е. Этингоф. СПб., 1997; Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. by K. A. Manafis. Athens, 1990. Fig. 46, 52.

²⁴ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 845 – 1261 / Ed. by H. C. Evans et W. D. Wixom. New York, 1997. Nr. 263.

²⁵ Mouriki D. A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century // Byzantine East – Latin West. Art-Historical Studies in Honor Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. Fig. 1.

²⁶ Подробнее см.: Александрович В. «Стрітєння зі сценами життя Марії за Протоєвангелієм Якова»...

Все названные иконы, как и станыльский «Собор Иоакима и Анны» объединяет одинаковый порядок размещения клейм с житийными сценами со всех сторон от средника, впоследствии нарушенный в западноукраинской иконописи. Это обстоятельство, а также заимствованный из византийского искусства сюжет Принесения (Первого Введения) Богородицы во храм, не встречающийся в других произведениях украинской средневековой живописи и вообще весьма редкий в христианской иконографии, укрепляет предположение, что написанный на рубеже XIV – XV вв. «Собор Иоакима и Анны» являлся воспроизведением более древней византийской иконы, созданной двумя столетиями ранее, вероятно, на рубеже XII – XIII вв., когда в византийском искусстве начала складываться традиция житийной иконы.

Образ Иоакима и Анны, приносящих Богородицу в храм, несомненно, был связан с семейными традициями галицко-волынских князей и, в частности, с почитанием «великой княгини Романовой», жены Романа Мстиславича и матери Даниила Галицкого. Дочь византийского императора Исаака II Ангела, она стала женой галицко-волынского князя в период, когда Византийская империя остро нуждалась в военных союзниках для борьбы с дунайскими половцами, действовавшими на стороне восставших болгар. Одним из имен «великой княгини Романовой», полученным ею, скорее всего, после принятия монашества, стало имя Анна, а после смерти княгини над ее могилой был возведен каменный храм в честь Свв. праведных Иоакима и Анны²⁷.

Возможно, сохранившаяся до наших дней уникальная галицкая икона «Собор Иоакима и Анны» воспроизводит древний образ, созданный византийским мастером из окружения упомянутой галицко-волынской княгини, вероятнее всего в первой половине XIII в. и в дальнейшем ставший храмовой иконой церкви Свв. Иоакима и Анны, возведенной над ее могилой.

²⁷ См.: Майоров А. В. Дочь византийского императора Исаака II в Галицко-Волинской Руси: княгиня и монахиня // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2010. № 1 (39). С. 76-106.

МУЗЕЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ В МУЗЕЕ

Энн Дэвис

ПРЕПОДАВАНИЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ: ШИРОТА ДИАПАЗОНА, ГИБКОСТЬ И ЛЮБОЗНАТЕЛЬНОСТЬ

Основная проблема в преподавании музееведения, – как и в подготовке к любой профессиональной деятельности, – заключается в том, что мы пытаемся представить себе будущее и подготовить к этому будущему своих студентов. Один из способов, который часто используют для того, чтобы предсказать будущее, заключается в изучении прошлого и настоящего, в отношении к недавним изменениям как к потенциальному индикатору будущего направления. Этот метод, конечно, хорош, но только в определенных пределах. Не все изменения могут быть описаны как линейные и развивающиеся в прогрессии. Иногда изменения бывают внезапными, неожиданными и непредсказуемыми. Зачастую в игру вмешиваются внешние по отношению к профессии факторы, они путают все карты, меняют цели и влияют на итоговые результаты. Особенно трудно принять это тем, кто предпочитает безопасность хорошо известных путей. Преподаватели музейного дела должны учитывать все эти трудности и кроме основ работы с коллекциями, выставочной деятельности, интерпретации и управления, обращать внимание на широту диапазона, гибкость и любознательность.

Анализ музейной деятельности последних двух десятилетий убедительно показывает существование двух основных направлений. Первое, более традиционное, основывается на коллекциях. Музеи, принимающие это направление, выстраивают экспозиции, как правило, постоянные, основываясь на формальном подходе профильной дисциплины. Здесь минимум этикетажа и научно-вспомогательного материала. Посетителей как бы приглашают оценить выставленные предметы с точки зрения их научной, технической, социальной или эстетической ценности. Многие посетители, уже знакомые с таким способом экспонирования, чувствуют себя здесь вполне комфортно. Второе направление, основанное на новой музеологии, в центр внимания помещает скорее не музейный предмет, а самого посетителя, – он не просто пассивно воспринимает нечто, предложенное ему авторитетной инстанцией, но сам действует активно. Зачастую в центре здесь находится история, нередко с социальным посланием. Коллекция может играть свою роль в создании этой истории, но может и не играть. Обычно особенно важными для такого подхода оказываются контекст, новые вопросы, социальная трансформация. Так как вовлечение самого посетителя здесь

особенно важно, те, кто ожидают увидеть нейтральную экспозицию, не требующую никаких активных действий, оказываются в совершенно новой ситуации – их просят действовать и реагировать совершенно по-новому¹.

Музеи, принимающие первое из отмеченных направлений, это, конечно, те, которые могут похвалиться уникальными предметам, неповторимыми шедеврами. Но даже они, как показывает пример почтенной старой дамы американских музеев, Музея Метрополитен, стараются сейчас переходить к более диалогическому и сложному подходу. Яркий пример тому – величественный Дендурский храм, окруженный настоящей стеной из междисциплинарных объяснений и помещенный в специальный контекст. Подобную смену перспектив можно увидеть и в деятельности Музея де Янг в Сан-Франциско. В Лувре совместно с токийской фирмой Dai Nippon Printing проводится интереснейшая многолетняя исследовательская программа «Музейная лаборатория», целью которой является проверка с помощью технологических методов интерпретации той реакции, которую экспозиция музея вызывает у посетителей². Совершенно очевидно, что имеет место некоторая конвергенция музеев различного типа, так, что они становятся местами открытия и эксперимента, где западное знание перестает быть единственным, привилегированным, а проблемы обсуждаются с междисциплинарной точки зрения. Знание само по себе изменяется, становится более текущим и динамичным, как отметил Зигмунт Бауман, признанными и поддерживаемыми становятся знания, они замещают собой одну-единственную общепризнанную истину. З. Бауман пишет о современном состоянии мира, как о «текучей современности» («liquid modernity»), которая сменила предшествующую «прочную современность» («solid modernity»). Этот переход к «текучей современности» требует развития у личности особых качеств: гибкости и быстрой способности к адаптации, готовности и умения быстро менять тактику поведения и т.д.³. Кроме того, многие теоретики, например, Жиль Делез, подчеркивают перформативную природу обучения, происходящего в пространстве между предметом/текстом с одной стороны и посетителем/учеником с другой. Диалогический подход, указывающий на ценность множества позиций, оборачивается богатством многочисленных интерпретаций и новых смыслов.

Общество сейчас находится на том этапе своего развития (по крайней мере, можно на это надеяться), когда мы можем не просто признавать различия, но и должны их приветствовать. Различия могут быть самыми разными: расовыми, религиозными, сексуальными, финансовыми и т.д. За последние 150 лет наш взгляд на различия претерпел радикальные изменения. В 1865 г. Мэтью Арнольд в своем программном эссе «Функция критики в настоящее время» установил следующие требования для критического подхода: «Правило можно сформулировать одним словом – *беспристрастность*. А как критика показывает свою беспристрастность? Держась в стороне от того, что принято называть «привычным взглядом на вещи» ...» Сегодня большинство признает, что подход М. Арнольда едва ли может оказаться подходящим, что необходима не меньшая, а, наоборот, большая степень

¹ См.: Sandell R., Janes R. R. Museum Management and Marketing. London, 2007.

² Подробнее см.: <http://museumlab.eu/> (ссылка последний раз проверялась 15.12.2010 г.).

³ Baumann Z. Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty. Cambridge, MA, 2006.

заинтересованности. А большая заинтересованность в различиях означает, что сами мы должны быть более скромными, более открытыми и восприимчивыми к различиям.

Если таковы непосредственное прошлое и настоящее музеев, то, как должны преподаватели музейного дела пробудить у своих студентов необходимые навыки? Более того, – каковы эти необходимые навыки? Какое знание оказывается важным? Потенциальный список требуемых знаний и умений кажется бесконечным и явно превышающим возможности простого смертного. Впрочем, предъявлять все новые и новые требования, – занятие неэффективное и даже бесполезное. Мы не должны уподобляться лошади из оруэлловского «Скотного двора», которая столкнувшись с новыми проблемами, просто начинала работать еще усерднее. Необходимо произвести обдуманый отбор.

Первое, что приходит на ум относительно преподавания музееведения, это, что оно скорее склонно к постоянному приобретению чего-то нового, нежели чем к ограничениям, – список навыков и предметов, которые следует преподавать, кажется, увеличивается из года в год. Безусловно, ключевым для студентов является приобретение знаний в таких основополагающих для музейного дела областях, как хранение и консервация, комплектование и учет фондов, выставочная и культурно-просветительская деятельность, а так же менеджмент, этика, маркетинг и фандрайзинг. Конечно, с учетом поворота в музейной деятельности к новому диалогическому, проблемному подходу, значительного внимания заслуживают и такие проблемы, как экспонирование и интерпретация, включающие интерактивные технологии (социальные сети, игровые приставки, айподы).

Следует еще раз подчеркнуть важность для потенциального музейного работника сильной профильной базы. Музеи, хотя и становятся более интегрированными и междисциплинарными в своей деятельности, все же продолжают сохранять определенный фокус, будь то социальный, научный, исторический, этнологический или эстетический. К тому же, углубленное преподавание дисциплины может дать понимание методов, системы, философии и различий, – того, что в случае с более общим подходом окажется утраченным.

Еще одна обязательная область изучения – это коммуникация. Можно сказать, что именно коммуникация является главным делом музеев. Именно поэтому в университете Торонто программа по музейному делу с недавнего времени читается на факультете информации, рядом с программой по информации, всего несколько лет назад называвшейся библиотекведением⁴. Очевидно, что для музеев, объединяющих предметы, идеи и людей, налаживание связей, установление контактов – одна из основных задач. Другой важный аспект музейной коммуникации – способность сотрудничать с общиной, особенно над такими проблемами, как создание социально-релевантного института и повышение значимости и качества того опыта, который посетитель приобретает, приходя в музей. Конечно, огромное значение имеют и коммуникационные технологии, – нельзя игнорировать их возможности, силу и постоянное развитие. Но слепая опора на технологии была бы ошибкой. В конечном счете, с момента прокладки первого телеграфного кабеля, за решением всех возможных социальных и природных проблем обращались именно к технологиям. Но постоянно изменяются не только технологии, их использование также не остается неизменным:

⁴ Подробнее см.: <http://www.ischool.utoronto.ca/> (ссылка последний раз проверялась 15.12.2010 г.).

недавние исследования показали, что в Канаде использование таких сетей как Twitter и Facebook по сравнению с прошлым годом уменьшилось на 30 %⁵. Вопросы коммуникации, во всех своих проявлениях, остаются центральными для музеев и музееведения.

Менее очевидным может оказаться наше представление о том, как следует преподавать навыки, необходимые в динамичном музее, ставящем в центр внимания посетителя. Три навыка оказываются ключевыми для эффективного развития будущих музеев (особенно тех, которые в центр своего внимания помещают посетителя), эти навыки – широта диапазона, гибкость и любознательность. На самом деле, со значительной долей уверенности можно сказать, что эти навыки оказываются важными для любой деятельности в XXI в. Но их глобальный характер не означает, что их не следует преподавать как часть музееведения. Совершенно наоборот. С учетом большого количества важных тем, уже включенных в учебную программу, вполне может появиться искушение рассматривать широту диапазона, гибкость и любознательность, как «мягкие» навыки, которыми студенты могут овладеть автоматически, безо всякой формальной подготовки. Это не так. Если эти навыки важны, если они оказываются центральными для музеологического прогресса, их следует преподавать.

Как следует их преподавать? Как можно научить тому, что часто рассматривается как чисто интуитивное и данное от природы? Рискую излишне подробно остановиться на том, что всем и так прекрасно известно, я бы выделила шесть последовательных этапов такого обучения: определить, научить, показать, смоделировать, дать задание и оценить. Конечно, эти шесть шагов могут и должны использоваться в любом обучении, вне зависимости от того, учат ли фигурному катанию, астрофизике или музееведению. Иногда, однако, мы забываем о каком-нибудь из этапов, или воспринимаем его, как нечто само собой разумеющееся. Недавно я попросила своих студентов написать эссе с анализом определенного источника. Один из студентов, написавший подробное и убедительное эссе, лишь в начале своей работы обратился к первоисточнику, а затем сконцентрировал все внимание на историографии вопроса. Он пропустил важный этап работы и, как следствие, получил плохую оценку.

Первый этап, «определить», как раз и забывается чаще всего, т.к. мы заранее убеждены в том, что студенты осознают важность этих умений и уже научились дома, в школе, или где-нибудь еще тому, как быть гибкими, честными и преданными делу. Это предположение таит в себе множество опасностей. Если мы считаем, что эти навыки очень важны, мы должны четко их определять, называть и объяснять. В качестве блестящего примера такого мастерства определения назову Стива Джобса, генерального директора «Apple». Давая определение iPod'a, он охарактеризовал его как «Тысяча песен у тебя в кармане», а про iPad написал: «Лучше, чем ноутбук, лучше, чем смартфон»⁶. Как говорит нам Мишель Фуко: название имеет центральное значение для понимания⁷.

⁵ Bakardjieva Marie. 2010. Interview, Eye Opener, CBC Radio, 17 февраля, 2010.

⁶ Gallo C. The Presentation Secrets of Steve Jobs. New York, 2010.

⁷ См.: Foucault M. The Archeology of Knowledge. London, 2002.

Мы должны активно преподавать нашим студентам три этих навыка, объясняя, почему они так важны и давая конкретные примеры. Зачастую для этого используется сравнительный метод. Другой широко распространенный прием – изучение конкретных случаев, case study. Конечно, такие случаи не следует ограничивать лишь музеями. Наоборот, – учитывая все возрастающую междисциплинарность музейной деятельности, экскурсии за пределы одной этой институции могут оказаться весьма полезными для получения новой информации или новых творческих импульсов от других профессий и дисциплин. Например, работая над этой статьей, я нашла три весьма полезные для себя статьи в канадской газете «Globe and Mail»: одна была о трудовых ресурсах, вторая о Стиве Джобе и новой книге, ему посвященной, а третья, из спортивного раздела, о проблемах лидерства и руководства⁸.

Третий важный аспект преподавания – показать. Довольно странно, но даже в рамках программ по музейному делу, мы отнюдь не всегда водим наших студентов в музеи или родственные им институции (такие, как ботанические сады или зоопарки). Это крайне печально. Многим гораздо проще научиться чему-нибудь, увидев это, попробовав самому, чем читать или слушать о предмете обучения. Если попросить студента в самом музее определить, какая из экспозиций или программ была сделана с большим воображением, большей энергией, расчетом на инклюзивный подход, он скорее поймет, о чем идет речь.

Но недостаточно просто показать. Преподаватель должен также смоделировать желаемое поведение или отношение. Это как с родителями, которые хотят вырастить образцового гражданина, – им мало говорить о чем-то, они сами должны давать ему пример. Нам следует демонстрировать, что значит быть открытыми, изобретательными, любознательными и мыслящими в категориях общих интересов. Изучение различных методов обучения постоянно показывает, что моделирование поведения дает самые лучшие результаты, по сравнению со всеми прочими подходами. Обучение на собственном примере – очень действенное орудие.

Возможно, самый лучший способ добиться того, чтобы студенты осознали фундаментальную необходимость приобретения навыков широты диапазона, гибкости и любознательности связан с выполнением заданий. Когда дело касается оценок, студенты становятся более внимательными и, как правило, лучше запоминают. Значительная часть обучения проходит во время выполнения практических заданий, когда столкновение с реальными музейными проблемами требует решений, которые могли бы показать наличие у студента необходимых умений и навыков. Недостатка в материале для таких заданий нет. Например, после посещения «традиционной», предметоцентричной экспозиции, студента можно попросить разработать собственные творческие предложения, касательно того, как сделать эту экспозицию более диалогичной. Активные исследования и эксперименты должны поддерживаться, оцениваться и поощряться.

Наконец, последний этап преподавания и усиления интересующих нас навыков заключается в оценке. Любопытно отметить, что для поведения животных как раз наиболее действенными оказываются техники, связанные с позитивным развитием навыков, а старые

⁸ Globe and Mail. 2010. 3 февраля.

системы подавления и наказания все чаще и чаще ставятся под сомнение⁹. Самое эффективное поощрение – это то, которое оказывается постоянно и в различных формах. Оценки за выполнение конкретных заданий, – один из примеров. Кроме него можно обратиться и к тому случаю, когда студент на протяжении всего курса выказывает желаемое поведение в ответах, работе в команде и презентациях. Зачастую при таком обучении даже те студенты, которые вначале проявляли ограниченные, доктринерские позиции, внезапно начинали предлагать блестящие инновации и творческую гибкость.

Невозможно с математической точностью предсказать, как будут выглядеть музеи через десять, двадцать или тридцать лет. Но нет никаких сомнений в том, что они будут меняться и, вероятно, это будет изменение в сторону все более диалогического направления, в центр внимания помещающего посетителя. При этом какими бы эти изменения ни были, они неизбежно потребуют от музейщиков быть более гибкими и любознательными, чем сегодня, и уметь работать в более широких рамках. Для нас, как преподавателей музееведения, обязанностью является найти такие методы подготовки студентов, которые дали бы им понимание важности трех рассмотренных выше характеристик, и снабдили их умениями и навыками, необходимыми для того, чтобы эффективно и уверенно выполнять свою работу.

Перевод с английского Ананьева В. Г.

⁹ Truman G. E. Behaviour modeling, instruction and exploration training approaches in group and individual contexts // Behaviour and Information Technology. 2009. Vol. 28. №. 6. P. 453-524.

Харлова М. Л.

КОПИРОВАНИЕ ЖИВОПИСИ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

В июне – июле 2009 г. в отделе древнерусской живописи Государственного Исторического музея проводились исследования и копирование иконостаса Никитского (южного) придела церкви Троицы в Никитниках (Москва). К работе были привлечены студенты монументального и реставрационного отделения МГХАИ им. Сурикова (руководитель – М. Л. Харлова). Одной из задач летней практики стало комплексное изучение технологии живописи чиновных икон южного иконостаса церкви. Выбор именно этого уникального объекта связан с тем, что сам архитектурно-живописный ансамбль церкви был создан в середине XVII века¹, когда в русской культуре активизировались поиски нетривиальных форм и решений для воплощения новых этических и эстетических взглядов². Исследователь иконографии и стилистики церкви Троицы в Никитниках Е. С. Овчинникова предположила, что к работе над главным и южным иконостасами (1657 – 1668 гг.) были привлечены участники храмовой росписи: И. Владимиров, Я. Казанец, Г. Кондратьев³ и С. Ушаков⁴, которые принадлежали к числу лучших царских изографов XVII в., были связаны с Оружейной палатой и участвовали в росписи кремлевских соборов.⁵ Однако анализ техники и технологии иконописи этого уникального комплекса оставался за пределами внимания ученых до лета 2009 г.

1. Методы лабораторного анализа. Современная методика исследования и копирования живописи была разработана специалистами Российского научно-исследовательского инсти-

¹ Церковь Троицы в Никитниках и ее южный придел были сооружены на месте сгоревшего деревянного храма «Никиты на Глинищах». Поэтому южный придел ц. Троицы назван Никитским, а одна из старейших икон деревянного храма – житийная икона «Никита-воин с 14 клеймами» была вложена Темежевым в ц. Троицы в 1579 г. Эта икона находилась в южном иконостасе храма.

² Лучшим примером эволюции русской иконы является образ «Богоматери Владимирской» («Насаждение древа Государства Российского»), созданный С. Ушаковым. В верхней части иконы помещено изображение Владимирской Богоматери. Вокруг, на ветвях древа Российского государства, в овальных медальонах располагаются изображения князей, государей российских и русских святых. Внизу представлена кремлевская стена, за ней – Успенский собор. У подножия собора — князь Иван Калита, собиратель русских земель, и митрополит Петр, перенесший митрополицию кафедру из Владимира в Москву, поливают растущее древо Русского государства. В сюжетном замысле этой иконы заметно преобладает светское начало над церковным (портреты царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны с малолетними сыновьями Алексеем Алексеевичем и Федором Алексеевичем).

³ Иконописцы Яков Казанец и Гавриил Кондратьев, по-видимому, были авторами иконы «Богоматерь Благодатное небо» из местного ряда.

⁴ Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970.

⁵ И. Владимиров принимал участие в росписи Успенского собора, Я. Казанец и С. Резанец были привлечены в 1652 г. к работам по росписи Архангельского собора.

туда культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева⁶, Государственного Исторического музея и Российского государственного гуманитарного университета. Прежде всего, было проведено предварительное визуальное исследование состояния и техники авторской живописи, внимательно изучены иконы праотеческого, пророческого, праздничного и апостольского ярусов иконостаса, в том числе, техника личного и доличного письма⁷, техника золочения и серебрения. Также были определены границы позднейших реставрационных вмешательств. Другим методом исследования стал отбор проб левкаса и красочных слоев с наиболее важных фрагментов икон, включающих разные колера и оттенки живописи. Была определена стратиграфия красочных слоев, изучен состав пигментов и связующего, цветных лаков, а также подготовительный состав под золото или серебро. Был выяснен состав прописей, внесенных при разновременной реставрации, а также роль минеральных и органических пигментов живописи при составлении колеров.

Анализ проб был проведен микрохимическим и петрографическим методами, использовались микроскопы МБС-10 (х 30-60) и МБИ-8 (х 300). Для петрографического анализа проб были приготовлены постоянные иммерсионные препараты образцов в канадском балласте, которые исследовались с помощью сканирующего электронного микроскопа в сочетании с рентгеноспектральным анализом. Количественный анализ состава образцов был проведен на электронном микроскопе JSM-5300 (Япония), оснащенном спектрометром Link ISIS (Великобритания). Для анализа связующих материалов был использован метод гистохимического окрашивания проб на протеины и липиды. Для проведения исследования технологии иконописи чиновых икон были изъяты около 200 образцов левкаса, красочных слоев, лаков и металлизированных покрытий – серебра, золота, которыми щедро декорированы иконы. Пробы были взяты с чиновых икон всех ярусов: праотеческого, пророческого, праздничного и апостольского. Образцы включали многослойную живопись личного и доличного, пейзажа, архитектуры, фоновых частей, в том числе грунты, лаки, металл и подложки.

2. Исследование техники и технологии иконописи икон южного иконостаса церкви Троицы в Никитниках. Чиновые иконы пятиярусного иконостаса тябловой конструкции⁸ расположены вплотную, без разделительных колонок. В центре верхнего яруса помещена икона «Бог Саваоф», по бокам от нее – изображения праотцев. Четвертый пророческий ярус иконостаса центрирован иконой «Богородица на троне с младенцем». В третьем ярусе изображены праздники⁹. Нижний ярус занимает апостольский чин, в центре которого помеще-

⁶ Отчет по договорной работе № 18-НП-09 «Технико-технологическое исследование живописи 22 икон Никитского придела ц. Троицы в Никитниках». Заказчик – Федеральное государственное учреждение культуры ГИМ. Научный руководитель – заведующая сектором, к.х.н. В. Н. Ярош. Москва – 2009. Исполнители: Корнюкова Л. А., ст.н.с. ГИМ, Магазина Л. О., м.н.с. ГИМ и другие.

⁷ Сравнение приемов «личного» и «доличного» в иконах разных ярусов поможет исследователям выявить индивидуальные приемы и технику иконописи разных мастеров.

⁸ Древнейшая конструкция из поперечных брусьев, между которыми вставлены иконы. Наружная поверхность тябел с накладным деревянным орнаментом позолочена. Верхняя часть иконостаса – XVII в., нижняя часть – XVIII в. Верхний (праотеческий) ряд икон с кокошниковыми завершениями укреплен с небольшим наклоном.

⁹ «Встреча с самарянкой», «Преполовление», «Сошествие Святого Духа», «Вход в Иерусалим», «Исцеление слепого», «Исцеление расслабленного», «Воскрешение Лазаря», «Распятие», «Жены мироносицы» и другие.

на икона «Спас в силах». В местном ряду расположены две наиболее значимые иконы – «Богоматерь Благодатное небо» (до 1648 г.) и «Вседержитель на троне», создание которой приписывают Иосифу Владимирову и датируют 1660 г. Иконостас южного придела, который был родовой усыпальницей Никитниковых, носит патрональный характер. Так, в нижней части иконы «Богоматерь Благодатное небо» на фоне горок выписаны фигуры двух коленопреклоненных преподобных в коричневых мантиях, обращенных своими взорами к Богоматери. Это патрональные святые строителя церкви Григория Никитникова и его сына Андрея – Георгий Хозевит и Андрей Критский¹⁰.

Технология подготовки основы икон и левкаса традиционна. Доски из дуба, липы и лиственных пород древесины склеены в щит и скреплены шпонками. Визуальное исследование икон в лабораторных условиях позволило оценить сохранность авторской живописи и ее богатую палитру. Технология приготовления смесевых колеров достаточно сложна, в ней использованы не только цвет отдельных пигментов, но варьируются такие характеристики, как помол (крупный, средний, мелкий, очень мелкий), продуманы соотношения каждой фракции и фазы пигмента. Минеральные смеси дополнены органическими пигментами, обладающими интенсивным цветом. Широко использованы цветные лаки – розовые, малиновые, сиреневые, желтые, коричневые – на смоляном или масляно-смоляном связующем. В составе цветных лаков есть краплаки, баканы, резенат меди. В результате исследований были получены следующие данные:

1. Левкас всех икон приготовлен на основе мела и животного клея. Верхний слой левкаса выровнен и шлифован под живопись. 2. Иконопись выполнена в смешанной технике: нижние слои – яичная темпера, верхние слои – лессировки цветными лаками, приготовленными на смоляном и масляно-смоляном связующем. Большинство красок в иконах – смесевые, представляют собой смеси одного-двух основных хроматических пигментов с примесями пигментов дополнительных цветов. 3. В орнаментации икон широко использовано сусальное золото: на фоне, в ассисте архитектуры, одежд, престолов и т.д. Авторское золото сохранилось лишь фрагментарно, например, в иконе «Пророк Захария» обнаружены остатки двойника, которые перекрыты белилами, охрой и перезолочены. Там же на изображении сапога сохранилось авторское листовое золото, тонированное малиновым лаком. 4. Сусальное золото и серебро положены на тонкий слой розовой подложки, включающей киноварь, охру, органический красный пигмент, либо цветные лаки (малиновый, розовый). Все пигменты тонкого помола, толщина слоев подготовок не превышает 10 – 15 мкм. 5. В ряде случаев авторское металлизированное покрытие представляет собой двойник: нижний слой – серебро, поверх которого – золото. 6. Основным *синим* пигментом является азурит искусственного приготовления. Чистый азурит в виде крупных кристаллов есть в «Распятии», на изображении неба, в иконе «Богоотец Иоаким» – на складках плаща. В большинстве образцов азурит присутствует в смеси с разными пигментами, чаще – в смеси с охрой и киноварью в составе зеленых красок разных оттенков. 7. Краски *зеленых* цветов можно разделить

¹⁰ По иконографии и стилю икону датируют 40-ми годами XVII в. Богоматерь изображена парящей на фоне неба в мандорле. По стилю икона еще в значительной степени связана с традициями строгановской школы.

по составу на три группы: 1) краски, содержащие глауконит; 2) краски с азуриком в сочетании с охрой или желтым лаком; 3) краски, представляющие смесь охры с углем. В красках всех трех групп помимо перечисленных основных пигментов есть примеси охры, киновари, угля, реже – индиго и яри-медянки. Зеленые краски с глауконитом есть в иконах на изображениях поземов, гор, архитектуры, реже – одеяний. В изображениях одежд пророков, пророков, и апостолов большинство зеленых колеров составлено из азурита и желтой охры или желтого лака с примесью угля и киновари. Иконы праздничного ряда содержат зеленые краски первой и второй группы, причем зеленые краски с глауконитом – исключительно в элементах пейзажа и архитектуре¹¹. В изображении одежд, обуви, головных уборов персонажей икон праздничного ряда подавляющее число образцов зеленых красок представляют собой смесь азурита с охрой или желтым лаком¹². Третья группа зеленых красок – смесь желтой охры с углем – представляет собой оливковые тона изображения одежд или поземы¹³. Во многих красках зеленый слой лессирован цветными лаками – желтыми, розовыми, коричневыми, которые углубляли цвет красочного слоя и придавали ему определенный тон. 8. *Красный* цвет также широко использован в живописи южного иконоста. Мы видим множество оттенков: розовые, алые, красные, темно-красные, бордовые, вишневые, лиловые и красно-оранжевые, которые достигнуты благодаря выверенной, отработанной технологии приготовления и нанесения, умелому сочетанию основных хроматических пигментов с нужными примесями. Краски красного цвета разных оттенков присутствуют на изображениях одеяний персонажей, архитектуры, пейзажей. Основным пигментом является природная киноварь. В красках с наибольшей интенсивностью использована крупная кристаллическая киноварь, мелкая киноварь дает красный цвет алого оттенка с меньшей интенсивностью цвета. Часто киноварь разбелена свинцовыми белилами¹⁴. *Лиловый* цвет составлен из смеси киновари, органического красного пигмента и угля¹⁵. В составе лиловой краски встретились также смесь красной охры и органического красного пигмента с лессировкой сиренево-розовым лаком¹⁶. *Вишневый* мафорий в иконах «Жёны-мироносицы» и «Богородица на троне» написан гематитом, в первом случае – с добавкой угля. *Розовые* и *алые* колеры – это разбеленная киноварь¹⁷. Для составления *малинового* колера обязательно добавляли в краску органический малиновый пигмент или лак (краплак или бакан)¹⁸. Органический красный пигмент обнаружен в составе малиновых и лиловых

¹¹ Глауконит присутствует в красках на иконах: «Встреча с самарянской» – архитектура (глауконит с белилами), «Сошествие Святого Духа» – тень на облаках (глауконит, сажа, розовый лак), «Распятие» – тень на горках, (глауконит, белила, примесь киновари и угля).

¹² Встреча с самарянской – темно-зеленый башмак, «Уверение Фомы» – одежды Фомы и Петра; «Распятие» – одежды Марии Клеоповой, «Воскрешение Лазаря» – одежда Андрея и крышка гроба.

¹³ «Встреча с самарянской», «Уверение Фомы».

¹⁴ «Исцеление слепого» – оранжевая стена дома, «Уверение Фомы» – алый плащ Фомы, «Воскрешение Лазаря» – архитектура, «Распятие» – солнце, «Пророк Елисей» – красный плащ, «Апостол Марк» – хитон, иногда добавлена примесь угля: «Жёны-мироносицы», «Распятие».

¹⁵ «Воскрешение Лазаря», «Распятие» – луна (здесь с примесью азурита) и «Пророк Захария».

¹⁶ «Архангел Гавриил» – левый башмак.

¹⁷ «Уверение Фомы», «Исцеление слепого», «Пророк Захария».

¹⁸ «Уверение Фомы», «Пророк Наум».

смесевых красок¹⁹. 9. *Желтый* колер в иконах южного иконостаса использован в изображениях одеяний, архитектуры, пейзажей, горок. Основу желтых красок составляют охры, к которым добавлены белила, киноварь, и (или) розовый органический пигмент и лак, а также уголь. Верхние слои желтых красок лессированы цветным лаком (желтым, розовым). Оттенки желтых красок в исследованных иконах варьируются от светло-желтых и золотистых до оранжевых и зеленовато-желтых. Очень живописны красочные слои желтого цвета с оранжевым или розовым оттенком, которые часто встречаются в изображениях пророков, например, в иконе «Пророк Наум» и «Архангел Гавриил». Это разделка долматика и испод плаща, где наряду с охрой есть киноварь и розовый органический пигмент и лак. 10. *Белые* краски. Основным пигментом в пробелах иконописи исследуемых икон являются искусственно приготовленные свинцовые белила – кроющий пигмент тонкого помола. Во всех образцах белил обнаружены примеси хроматических пигментов – киновари, органического красного пигмента, угля, охры, цветных лаков²⁰. Незначительные примеси угля, киновари, охры и органического красного пигмента оживляли цвет белил, иногда делали его теплее, иногда – холоднее. Толщина слоев белил разная – от плотных, пастозных белил в пейзажах и на архитектуре, до полупрозрачных в личном и на складках одежд. 11. *Коричневые* краски встретились при исследовании образцов, изъятых с участков моделировок складок одежд, фона и описей. В перечисленных иконах колер составлен, в основном, из охры и угля с добавкой киновари и органического красного пигмента, как милоть в «Иоанне Предтече». Коричневые краски различаются по тону и интенсивности цвета, что обусловлено их разным составом. 12. *Черным* колером выполнен завершающий рисунок контура фигур и моделировка складок одежд²¹. В составе черных красок найдены уголь, сажа и коричневый лак. Черная краска позема в иконе «Апостол Марк» кроме угля содержит асфальт, киноварь и белила. Лилово-черный колер в надписи буквы – это смесь коричневого лака, асфальта и белил. Черный скипетр и чернение в иконе «Богоматерь на троне» написаны углем с примесью киновари и белил. Черная надпись в иконе «Праотец Енох» – смесь угля, коричневого органического пигмента и белил. 13. Помимо перечисленных пигментных составов широко использовались красные лаки разных оттенков²².

Техника личного письма определена нами как многослойное охрение (плавь) по «холодной» санкирной подкладке. В верхних слоях охр прослеживается киноварная подрумянка. Смелым решением стало расширение палитры за счет включения в нее органических красных, малиновых, сиреневых пигментов и лаков. Слои санкирей содержат, в основном, охру и уголь (или сажу) иногда с примесью киновари. В некоторых иконах в составе санки-

¹⁹ «Богоматерь на троне» – лиловая тень плаща, «Воскрешение Лазаря» – лилово-коричневый хитон Христа, «Пророк Наум» – малиновый контур.

²⁰ Такие смеси обнаружены в пробелах на иконах «Встреча с самарянкой», «Исцеление слепого», «Пророк Наум», «Пророк Елисей», «Апостол Марк», «Пророк Захария», «Богоматерь на троне», «Праотец Енох».

²¹ Данные получены по составу образцов икон «Встреча с самарянкой», «Пророк Захария», «Архангел Гавриил».

²² «Богоотец Иоаким» – темно-вишневый лак в надписи буквы, «Богоматерь на троне» – малиновый и желтый лаки соответственно. «Вход в Иерусалим» – зеленый лак на дереве (резанат меди), сиреневый лак на горках – цветной лак, пигментированный темно-красным органическим пигментом. «Апостол Матфей» – зеленый лак (резанат меди), «Праотец Енох» – красный лак на складке плаща.

рей обнаружена примесь азурита, в некоторых случаях, в сочетании с желтым лаком²³. Слои охрений содержат охру, уголь, киноварь, белила. В большинстве образцов красок личного верхними слоями являются лессировки розовым или желто-коричневым лаками на основе смоляного или масляно-смоляного связующего²⁴. Большую роль в иконописи исследованных икон играют металлизированные покрытия. Авторское золото, к сожалению, сохранилось фрагментарно. По большей части дошедшая до нас позолота – это реставрационное сусальное золото, положенное на тонированные подложки, состоящие из белил с примесью киновари, охры или органических красных пигментов на клеевом связующем. В авторском золочении обнаружено использование т.н. «двойников»²⁵. Данные инструментального анализа дополнили исследование образцов на оптических микроскопах МБС и МИН.

3. Результаты исследования образцов красочного слоя позволили детально восстановить технику работы выдающихся царских мастеров XVII в. и методически последовательно выстроить систему *документального*²⁶ копирования живописи. Не секрет, что многообразие подходов и технико-технологических методик²⁷ предполагает использование любых (в том числе современных синтетических) материалов. В этом случае целью копирования становится не изучение, а только внешнее воспроизведение т.н. «подобия», что со временем становится непреодолимым препятствием для идентификации подлинника. Поэтому современная методология копирования была разработана в системе комплексного изучения памятников, в основе которой лежит исполнение копии как документально точный труд в объеме искусствоведческого исследования. Изучение иконографии, источников, трактатов по технике живописи XVII в., исследование авторской манеры письма, подбор идентичных подлиннику материалов – вся эта работа, с одной стороны, сформировала самый широкий подход к изучению живописи, с другой стороны, выявила специфику каждого конкретного памятника, его уникальность и значимость. Подлинное художественное произведение в этом случае явилось объектом исследования, а обязательным условием стало предварительное иконографическое, источниковедческое, физико-химическое, технико-технологическое исследование памятника с целью выявления его специфики. Работа над копиями на всех этапах выполнялась в материале и технике, идентичных авторским. Наибольшую трудность представляло воспроизведение малоизученной технологии смешанной палитры, где нижние слои писались многослойной яичной темперой, а верхние – цветными лаками, приготовленными на смоляном и масляно-смоляном связующем. При восстановлении авторского рисунка и красочного слоя должны были учитываться последующие реставрационные вмешательства²⁸, а также результат естественного старения живописи. Так, в

²³ «Пророк Исая», «Пророк Захария», «Богоотец Иоаким».

²⁴ Трудно однозначно ответить, есть ли в лессировках авторские лаки, по-видимому, чаще всего эти слои являются результатом реставрационных вмешательств.

²⁵ В нижнем слое двойника использовалось серебро, в верхнем – тонкое сусальное золото высокой пробы.

²⁶ Понятие *живописи* как *документа* встречается, в частности, у П. Кореманса, который отстаивает приоритет документально-исторической составляющей над художественной ценностью памятника. См.: Coremans P. The Conservation of Painting // Museums Journal. 1961. № 2. P. 109.

²⁷ Список, репродукция, имитация, художественная копия, копия в аутентичной технике, facsimile, копия-реконструкция и другие.

²⁸ Последняя реставрация проводилась в 1950-е гг.

иконе «Богоматерь на троне» сохранилось около десяти разновременных красочных слоев, включая тонировки красками с индиго. Слои укрепления остались и на иконе «Пророк Захария», в верхнем слое заметны поновительские белила снежно-белого цвета, которые отличаются от авторских отсутствием примесей. В образце было обнаружено позднее золочение и зеленый в разбеле – пропись берлинской лазурью. При исследовании авторских красочных слоев других икон встречались как слои прописей, так и тонировки.

Таким образом, опыт научного сотрудничества музея и высшей школы показал, что современный подход к комплексному исследованию исторической живописи не может ограничиваться стилистическим анализом, который должен быть признан сегодня недостаточным и дополнен. Лучшим решением видится максимальное привлечение результатов научных исследований, прежде всего – технико-технологических.

А. В. Романчук

ПОДГОТОВКА МЕНЕДЖЕРОВ И ЭКСКУРСОВОДОВ В РАМКАХ УЧЕБНОГО КУРСА «МУЗЕЙНЫЙ ТУРИЗМ»

Известный английский музеолог А. Хупер-Гринхилл в 90-е гг. XX в. справедливо утверждала: «Изучение истории музеев показывает, что в процессе своего развития они всегда подвержены различным изменениям. Их идентичность и само их определение во многом зависят от того социального, политического, экономического или технологического контекста, который они представляют»¹. Понятие «коммуникации» в последнее время занимает все более и более важное место в формулировании целей и задач современных музеев². Один из аспектов коммуникации связан с теми услугами, которые музей может оказывать посетителям, чтобы способствовать физической, эмоциональной и интеллектуальной доступности своих собраний для аудитории. Широта спектра вспомогательных услуг, которые может предложить музей, оказывается важной для достижения им успеха³.

За рубежом значительным подспорьем музеям в деле переосмысления их функций являются специальные этические и профессиональные кодексы⁴. Раньше кодексы делали основной упор на технологии повседневной работы музея, но не на оказываемых музеем услугах. На протяжении XX в. центр тяжести в этой области сместился с организации и структуры услуг на содержание. Исследованию данной проблематики посвятил ряд работ П. ван Менш, аналогичные вопросы были рассмотрены в статьях греческих музеологов Е. М. Цилаги, К. Дермицаки, А. Доксанаки, П. Ф. Зуниса, М. Линардакиса и др.⁵

Работа музейщиков включает в себя и проблемы профильных дисциплин и, собственно, музеологические навыки. Будучи лишенными сознательного и правильного менеджмента, они с неизбежностью исключают друг друга и результатом своим имеют лишь частично выполненную работу. В прошлом музеи целиком и полностью строились исключительно на базе профильных дисциплин, таких как история, искусствоведение, естествознание и т.д. С 1960-х гг. начинает уделяться внимание и собственно музеологическим функциям, недавно появившимся музейным профессиям. По мнению П. ван Менша, это ведет к рационализа-

¹ Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, 1992. P. 1.

² Museum, Media, Message. Ed. by E. Hooper-Greenhil. London, 1995.

³ Ambrose T. *Museums Basics*. London, 1993. P. 56.

⁴ Mensch P. van. *Ethics and Museology*:

<http://www.otherspace.co.uk/students/simoncaslaw/thesis/standards/PVMethicsPhD.htm> (ссылка последний раз проверялась – 29.04.09 г.)

⁵ Цилага Е. М., Дермицаки К., Доксанаки А., Зунис П. Ф., Линардакис М. О некоторых аспектах организации региональных музеев в Греции // *Музеология – музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания. Материалы международной научной конференции*. СПб., 2009. С. 118-119.

ции музейной работы и еще большему усилению роли менеджмента⁶. На практике такая рационализация в последнее время охватила и крупнейшие музеи Санкт-Петербурга. К примеру, в Государственном Эрмитаже в начале 2009 г. произошло изменение не только в системе оплаты труда, что соответствовало исполнению положения об учреждениях культуры и искусства, подведомственных Министерству культуры РФ, от 28.08.2008, № 64, но и изменение в кадровой политике, системе управления. Сотрудники, которые в течение нескольких десятилетий выполняли функции, соответствующие должностным инструкциям научных сотрудников, перешли в статусы менеджеров, экскурсоводов различных категорий, администраторов, начальников секторов и т.д.

Деятельность сотрудников туристических фирм (менеджеров, гидов, экскурсоводов) в настоящее время тесным образом связана с деятельностью музеев и требует профессиональной подготовки. В этом смысле особую роль играют учебные курсы лекций, семинаров, практические занятия в музеях, входящие в образовательные программы кафедр музееведения и экскурсоведения, музеологии, музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербурга. Пять лет назад в Санкт-Петербургском государственном университете (далее – СПбГУ) на историческом факультете была организована кафедра Музеологии, готовящая специалистов в области организации экскурсионно-туристической деятельности и экспертизы антиквариата и музейных ценностей. В лекционном курсе «Музейный туризм» для студентов II курса специализации «Организация экскурсионно-туристической деятельности», рассчитанном на 34 учебных часа, рассматриваются соотношение понятий культурный и музейный туризм, основные проблемы музейного туризма, факторы, обеспечивающие привлекательность музеев в туризме, роль специальных туристских программ в музеях.

Туризм, интерпретируемый в наше время как индустрия, вынужден обращаться к междисциплинарному знанию, использующему парадигмы исторической, социологической, психологической и других наук и имеющему выходы в философское осмысление явлений. Поэтому использование образовательного и научного потенциала классического университета для подготовки специалистов в прикладных областях (в нашем случае – в музейном туризме) играет немаловажную роль.

Аналитические и мониторинговые исследования, тренинги по составлению специальных программ и изучению аудитории музеев на студенческих занятиях кафедры Музеологии СПбГУ дают возможность сочетать особенно важные характеристики успешных культурных туристических программ: внимание к разнообразным запросам публики и творческий подход. Как показывает опыт, разработка специальных программ, являющихся итогом (зачетом) изучения курса «Музейного туризма» у студентов кафедры, ни с чем несравнимое творчество и удовольствие для них.

Решение вопроса о включении музея в маршруты культурного туризма, степень востребованности музея туристической сферой стали зависеть от его качества. Активная посещаемость музея – сегодня в большей степени показатель не художественной культуры, а туристического бизнеса. Музей предлагает: а) экспозиции и выставки; б) экскурсии и лек-

⁶ Mensch P. van. *Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe* // *Museum management in the 21st century*. Ed. by E. Mizushima. Tokyo, 2004.

ции; в) специальные программы; г) услуги, ассортимент которых определяется возможностями его коллектива и инфраструктуры; д) авторские права на воспроизведение предметов, входящих в его собрание; е) сувениры – качественные и неслучайные, снабженные фирменной маркой музея, или сертификатом, удостоверяющим точность их воспроизведения; ж) книги, каталоги, буклеты и другую полиграфическую продукцию, видеофильмы, слайды, CD-ROM и прочие издания, использующие современные информационные технологии. Таким образом, музей может предложить туристу множество продуктов – материальных и нематериальных, созданию которых предшествует большая и кропотливая исследовательская работа. Одним из самых востребованных предложений являются эксклюзивные туристские программы. Что такое специальные программы в музейном туризме XXI века? Это – одна из форм комплексной презентации коллекций музея, органично входящая в современную ментальность и включающая эстетический, коммуникативный и фандрейзинговый аспекты. Продвижение подобного туристского продукта в музее требует стройной системы грамотного представления музейной коллекции по ряду параметров. Во-первых, разработка специальных программ для разных возрастных категорий посетителей; во-вторых, подготовка специальных циклов для представителей разных социальных групп; в-третьих, создание программ, предполагающих включение туристов в процесс творческой деятельности внутри музея и на базе его коллекции; в-четвертых, создание синтетических программ с использованием возможностей не только художественной коллекции, но и других видов искусства внутри музея (музыкального сопровождения, концертного исполнения и т.п.); в-пятых, создание комплексных программ с привлечением других музеев, художественных и культурных центров и организаций; в-шестых, создание интернациональных программ для любителей искусства и профессионалов. Теоретические и практические занятия в СПбГУ дают весьма интересные и яркие плоды в этих направлениях. После прослушанного курса по музейному туризму, студенты, готовя свои авторские программы, часто тематически объединяют коллекции нескольких музеев Петербурга, в том числе малых музеев. Несколько отчетных проектов специальных программ студентов II – IV курсов кафедры Музеологии уже заинтересовали представителей ряда туристических фирм, например, координатора проекта «Ринальди хотелс групп» в Петергофе Т. Г. Авдееву.

Осенью 2008 г. в Санкт-Петербурге успешно проводился IV фестиваль детских музейных программ в форме игры-путешествия. В нем задействованы почти все музеи города. Но вот любопытная специальная программа для детей «Знакомство с куклой» (М. Заболоцкая – IV курс), апеллирующая к неиспользованным в петербургском туризме объектам. Туристический проект обеспечивает возможность познакомиться с работами современных мастеров-кукольников, составить представление о различных направлениях необычного вида декоративно-прикладного искусства: традиционной, театральной, интерьерной, сувенирной кукле; узнать о русских обрядах, традициях, роли куклы в праздниках и повседневной жизни наших предков, технологии изготовления сувенирной куклы. С поставленными задачами автор предполагает справиться во время посещения петербургского Музея кукол, спектакля в Большом театре кукол и в Театре марионеток им. Е. С. Деммени, мастер-класса в демонстрационной мастерской. Кроме того, программа предусматривает собственноручное изготовление кукол.

Рассказ на лекциях о существующих в Эрмитаже, Павловске и других музеях Санкт-Петербурга и пригородов программах для людей с ограниченными физическими возможностями стимулировал рождение студенческого проекта для слепых, получившего название «Петербург прикосновенный» (М. Сорокина – IV курс). В него вошла продолжительная экскурсия по Летнему саду с возможностью «слышать и осязать» знаменитое историческое место петровского времени, посещение Филармонии, служба в соборе Св. Апостола Андрея Первозванного, обед, включающий блюда, любимые Петром I.

Исследования, посвященные одному из новых направлений в музейном туризме – специальным виртуальным программам, также не редкость на отчетных тренингах кафедры. Один из таких опытов – виртуальная программа «Музыкальные забавы императорского двора. Век Екатерины II» (М. Веревкина – V курс). В музее очень много таких вещей, которые непросто показать. Например, действие музыкальных механизмов (работа тех же часов «Павлин» в Эрмитаже), инженерные находки мебели Д. Рентгена. Здесь виртуальные проекты помогают «заглянуть внутрь». В Эрмитаже существует Сектор компьютерных и информационных технологий, который подготовил уже более десяти специализированных дисков. Работа над каждым из этих дисков потребовала не менее полугода (отбор материала в архивах, исследования в библиотеках, консультации хранителей, организация фотосессии, оцифровка). Музейная практика в Эрмитаже оказывает неоценимую помощь в составлении студентами учебных тренинговых программ такого рода.

Некоторые студенты кафедры приехали учиться в Санкт-Петербург из российской глубинки и хотели бы решать проблемы музейного туризма на малой родине, не всегда с широко известной историей и традициями. Одна из представленных ими программ связана с туризмом Сибири. Студентка из Иркутска назвала свой виртуальный проект «Жемчужина Сибири» (Ю. Евстигнеева – V курс). История строительства Кругобайкальской железной дороги, захватывающее дух путешествие по железнодорожным тоннелям, посещение Музея деревянного зодчества «Тальцы», этнографический праздник на реке Ангара и, наконец, созерцание просторов озера Байкал – не может оставить равнодушными ни российских, ни зарубежных туристов. Диски-презентации студенток четвертого курса, представленные на международной конференции «Музеология – музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания», понравились коллегам из Польши и Греции, высказавшим пожелание их приобрести.

В перспективах деятельности кафедры Музеологии организация тренинговых классов по турагентской, туроператорской деятельности, разработка образовательных программ, участие в мероприятиях Ростуризма для продвижения готового продукта на рынке туристических услуг. Однако уже сегодня можно говорить о создании, востребованности и реализации туристских музейных программ студентами кафедры, получившими теоретические знания в лекционном курсе «Музейный туризм» и готовящими себя к экскурсионно-туристической и менеджерской работе в музеях и турфирмах города.

О. А. Яценко-Байрд

МУЗЕЙ И ПОСЕТИТЕЛЬ: МЫСЛИ РУССКОГО КУРАТОРА О СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПЕДАГОГИКЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Недавно на сайте Фонда Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» была опубликована информация о стажировках молодых сотрудников музеев России в музеях Великобритании. В ней отмечается, что, наряду с новыми технологиями, особое впечатление на российских музейщиков произвели жесткая ориентация британских музеев на посетителя и качество их образовательных программ. Полученный в Великобритании опыт будет использован как в повседневной, так и проектной работе¹.

Посещение музеев мира, анализ их работы, достижений и неудач, живое и непосредственное общение с коллегами, обмен опытом и мнениями жизненно необходимы для любого профессионального музейщика. Поэтому можно только высказать глубокую благодарность «Фонду Потанина» за замечательные возможности, так щедро предоставленные молодым музейным работникам. Однако важно сознавать, что музеи России вряд ли так уж отстают от музеев Запада и, в частности, Великобритании. Петровская Кунсткамера была основана на четыре десятилетия раньше, чем знаменитый Британский музей, и в то время как сэр Ханс Слоан даже в конце своей жизни все еще рассматривал свою коллекцию, как предназначенную только для ученых и немногих образованных людей², Кунсткамера была изначально адресована всем слоям общества. Уже в указе Петра Первого были ясно обозначены образовательные задачи учреждения («Как все собранное здесь в надлежащем порядке учреждено и расставлено, то всякого желающего <...> смотреть пускать и водить показывая и изысняя вещи») ³. Таким образом, музейное просвещение в России уходит корнями в достаточно далекое прошлое. На протяжении десятилетий оно развивалось параллельно с западным. Примерно в одно и то же время Джон Дьюи (1900 – 1956 гг.) в Америке и Н. Ф. Федоров (1829 – 1903 гг.), М. В. Новорусский (1861 – 1925 гг.) и А. У. Зеленко (1871 – 1953 гг.) в России размышляли о теории музейного образования и анализировали различные его методы, прежде всего – дидактический, подразумевающий передачу знания от старшего к младшему, от учителя к ученику, от куратора к посетителю, и субъективно-экспериментальный, подразумевающий поиск и приобретение нового знания самим уча-

¹ Сотрудники музеев России в апреле 2010 года отправятся на стажировку в музеи Великобритании // <http://www.museum.fondpotanin.ru/publ/index>. (Ссылка последний раз проверялась 7. 02. 2010 г.)

² «Его сердечным желанием было сохранить его коллекцию для образования и пользы тех, кто, как и он, занимался наукой». См.: Sloane, Hans // Oxford Dictionary of National Biography. Vol. 50. P. 248.

³ http://www.kunstkamera.ru/history/encyclopedia/1st_museum. (Ссылка последний раз проверялась 14. 03. 2010 г.)

щимся⁴. На некоторых исторических этапах методики российской музейной педагогики не только не отставали от западных, но и обгоняли их⁵.

Хорошо заметно, что музеи России и Запада существовали и существуют в различных ценностных и культурных сферах. Поколения русских философов и просветителей – от Н. Ф. Федорова до Ю. М. Лотмана и А. М. Панченко – глубоко осознавали эти культурные различия. Поэтому представляется, что прежде чем переносить на российскую почву британский музейный опыт, его следует критически проанализировать с точки зрения российской культуры, духовных и интеллектуальных традиций, а также истории отечественного музейного дела.

Согласно Ю. М. Лотману, культура «всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта. Более того, одно из важнейших определений культуры характеризует ее как 'негенетическую' память коллектива. Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества»⁶. С этим определением ясно согласуется понятие **музейной** культуры – наличия исторического сознания, умения понимать предметы музейного значения как часть культурного наследия⁷. По словам Н. Ф. Федорова, «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих <...> Музей есть исследование, производимое младшим поколением под руководством старшего»⁸. В российской музейной практике сегодняшнего дня по-прежнему актуальна мысль И. М. Гревса, высказанная в 1921 г.: «Восстановление связи с прошлым, оживление любви к старине – существенное условие грядущего культурного возрождения»⁹. Но любовь к старине передается от старших к младшим, а связь с прошлым осуществляется в процессе взаимодействия поколений. Память не может быть внезапно открыта в процессе какого-либо эксперимента, а связь с прошлым не возникает из тактильных ощущений или физических упражнений. Поэтому в российской истории образования – при всем знании, понимании и применении других методов – дидактическая форма была и остается преобладающей. Процесс познания в музее понимается как ознакомление с историей, культурой, искусством народов. Научить посетителей видеть в музейном экспонате отпечаток духовного мира, психологию людей другой эпохи оказывается одной из важнейших задач музейной педагогики¹⁰. При этом обретение новых знаний, пробуждение воспоминаний, эмоциональное переживание соотносятся с развитием общей культуры в самом широком значении этого слова. В это же время, один из современных американских исследователей заметил, что в обширной западной литературе по проблемам музейной педагогики, в сущности, нет точного определения культу-

⁴ См. подробнее: Юхневич М. Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990.

⁵ Напр., ср. отзыв газеты «Wiener Allgemeine Zeitung» о Музее детской книги в 1930-х гг. См.: Колокольцова Н. Г., Юхневич М. Ю. Музейная пропаганда 1920 – 30 годов в зеркале прессы. М., 1991. С. 50.

⁶ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Лекция 1 // Он же. Воспитание души. СПб., 2005. С. 350.

⁷ См.: Думенко Г. А., Токарева И. Ю. Музей как социальный институт по приобщению ребенка к историко-культурным ценностям. Ставрополь, 1998.

⁸ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Он же. Сочинения. Философское наследие. М., 1982. Т. 5. С. 603.

⁹ Гревс И. М. Монументальный город и исторические экскурсии // Экскурсионное дело. 1921. № 5. С. 33.

¹⁰ См.: Думенко Г. А., Токарева И. Ю. Музей как социальный институт ...

ры и нет согласия относительно значения слова «культура», которое чаще всего понимается в контексте этнографии и антропологии¹¹.

Музейная педагогика не может быть реализована без аудитории, поэтому важно понять, как музей видит своих посетителей. Традиционный российский взгляд на музей как образовательный институт *демократического* характера сложился в конце XIX в. и определил видение музейной аудитории: она включает мужчин и женщин, юных и пожилых, разного уровня образования, обладающих различными практическими навыками, разных профессий и различных рас и национальностей. В 1960-х гг., в условиях всеобщего среднего образования, появился критерий, объединяющий этих людей, и определивший то, что музей НЕ должен специально объяснять: все, что входит в школьную программу. Этот же критерий подразумевает, что дети и младшие школьники НЕ являются частью общей музейной аудитории и, следовательно, в работе с ними должны использоваться особые формы и методы музейной педагогики. Между тем, музейный посетитель и, соответственно, музейная педагогика видятся в Великобритании совершенно иначе. В недавнем номере профессионального журнала «Музейная Практика» было заявлено, что давным-давно прошли те времена, когда посещение музея рассматривалось как возможность самоусовершенствования. Нынешние музейные посетители были описаны как технически-смекалистые и нетерпеливые. Они любопытны, но совсем не считают, что долгая и трудная история развития человечества имеет какое-то отношение к их сегодняшней жизни. Их сравнивают с пассажирами, качающимися в вагоне метро¹². Сотрудник отдела музейного образования в музее Виктории и Альберта видит посетителей как «прохожих, идущих через музейную галерею в кафе»¹³. Такая характеристика английской – и не только английской – музейной аудитории, возможно, и верна, если она относится к молодому поколению в возрасте 15 – 20 лет, которые еще не приобрели жизненного опыта. Но люди среднего возраста, имеющие образование, практические и профессиональные навыки и умения, интересы и хобби, читатели, любители музыки, театра и кино, члены разнообразных обществ, путешественники, специалисты и эксперты, и т.д. исчезли из этого описания, хотя, по сути, они-то и составляют большинство музейной аудитории. Настораживает тот факт, что на образе музейного посетителя как «технически-смекалистого нетерпеливого подростка», презирующего все старое и отжившее – а следовательно, и скучные и «пыльные» музеи – базируется стремление сделать музей релевантным для молодого и энергичного посетителя. В борьбе с образом «пыльного» учреждения музеи обратились к усилению развлекательной роли и почти обязательному введению интерактивностей. В результате, включение в экспозицию копий, реплик или предметов, не имеющих музейной ценности, «которые можно трогать», стало неотъемлемой частью музейной практики. Переодевание в так называемые «исторические костюмы» почти неизбежно. В экспозиционное пространство активно вторгаются кубики, раскраски, книжки и игрушки, зачастую не имеющие явной связи с экспозицией.

¹¹ Hein G. E. Learning in the Museum. London; New York, 1998. P. 146-147.

¹² Gascoigne L. Writing Museum Labels // Museum Practice. Autumn, 2007. Issue 39.

¹³ Ibid.

Возникло немало модных и популярных инициатив, многие из которых стали международными. Например, в последнее время, в связи с недавно вышедшим фильмом «Ночь в Музее» (2006 г.), огромный успех приобрело мероприятие «Ночь в музее», с инициативой которого выступил Бостонский музей науки еще в 1985 г.: «Ночлег в музее науки – это необыкновенное приключение! Где еще вы можете спать рядом с космическим спутником, вытянуться на ночь под внимательным взглядом тираннозавра или рядом с окаменевшими костями трицератопса в возрасте 65 миллионов лет? И какая обыкновенная ночевка предложит вам трехмерный фильм, шоу в планетарии, специальные демонстрации и возможность узнать больше об экспонатах, участвуя всю ночь в научных мероприятиях, полных забавы и развлечения?»¹⁴ Ему вторит Лондонский Музей Науки: «вся ночь удивительного приключения с поворотом в науку! Ночь науки предлагает образование и развлечение для детей и сопровождающих взрослых в течение вечера, полного фантастических мероприятий, который завершается ночлегом в Музее Науки»¹⁵. В массовой популярности и грандиозном коммерческом успехе ночного мероприятия сомневаться не приходится. Сомнение вызывает его образовательное содержание, способность вызвать серьезное и глубокое размышление. Может ли ночь, проведенная в спальном мешке на полу главной галереи Лувра или залов Эрмитажа, приобщить подростка к памяти человечества, научить общению с произведением искусства, дать понятие о музейной культуре, не говоря уж об элементарном представлении о поведении в музее?

Приведем еще один пример: в 2006 г. галерея Тейт (Лондон) разработала серию программ коротких визитов в музей. Они были адресованы «Тем, кто только что порвал со своим партнером», «Тем, у кого важное собрание», «Тем, у кого первое свидание», «Тем, кто в спешке» и «Тем, кто помешан на животных». Буклет «Тем, кто с похмелья» начинается словами: «Провел бурную ночь? Не беспокойся, бывает! Но прежде чем продолжить, надо тебя проверить: мы говорим о «Двух леди Чолмондели» с похмелья или о «Слугах Вильяма Хогарта?» ...» Представляется, что в критериях российских культурных традиций это называется пошлостью.

Недавно, говоря о современном состоянии музееведения, Я. Долак критически проанализировал модную интернациональную программу «Желтые Стрелы», в которой потенциальные посетители призываются получить с вебсайта наклейки с желтой стрелой и поместить их в публичном пространстве, там, где они пережили какую-то свою личную историю или приключение. Таким образом, они смогут ввести себя в музейное пространство, и их личный опыт приобретет публичную известность. Отметив массовость и популярность этого движения, Я. Долак выразил большое сомнение в долговременной исторической ценности таких «воспоминаний» и в необходимости экспонировать их в музеях¹⁶. Можно добавить, что в русском культурном контексте эта инициатива вызывает в памяти хорошо известного гоголевского персонажа, мечтавшего, чтобы «всем там вельможам разным: се-

¹⁴ http://www.mos.org/visitor_info/museum_news. (Ссылка последний раз проверялась 7. 02. 2010 г.)

¹⁵ http://www.sciencemuseum.org.uk/visitmuseum/events/science_nights. (Ссылка последний раз проверялась 7. 02. 2010 г.)

¹⁶ Долак Я. Музеология – настоящее и будущее // Музеология – музееведение в XXI веке: Проблемы изучения и преподавания. Материалы международной научной конференции. СПб., 2009. С. 14-15.

наторам и адмиралам» и даже его императорскому величеству стало известно, что «живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский» ...

В последнее время появились новые формы участия современной аудитории в жизни музеев. Инициатива «Прыжки в картинных галереях», как и «Желтые Стрелы», началась в Америке, но вышла далеко за пределы одной страны. Молодые (и не очень молодые) люди прыгают в музеях, выражая свое одобрение увиденному. Разумеется, очень приятно, что им так понравилось в музее, что захотелось подпрыгнуть, но хотелось бы спросить, почему за искусство надо прыгать? Как прыжки в музее соотносятся с идеей эмоционального, эстетического переживания и диалога с произведением искусства? Ю. М. Лотман назвал искусство «книгой Памяти и Совестью»¹⁷. Можно ли научиться читать эту книгу, прыгая перед великой картиной или скульптурой? В сущности, сама эта форма выражения глубоко противоречит российскому пониманию культуры и интеллигентности, музейной культуры, да и просто хороших манер.

Из вышеизложенного следует, что музейная деятельность, понятая экспертами «Фонда Потанина» как «жесткая ориентация на посетителя», адресована далеко не любому посетителю. Современная западная музейная практика сформулировала положение о том, что единой музейной аудитории не существует и «один размер не может годиться для всех». С этим трудно не согласиться, хотя подобный взгляд вряд ли можно назвать новым. Следуя нынешней государственной политике, все усилия музейного образования в Англии направлены на молодежную аудиторию и на так называемые «массы». Это очень напоминает советскую образовательную и культурную политику 1920-х гг., и было бы замечательно, если бы образование имело в виду передачу исторического опыта и воспитание общей и музейной культуры. Именно так видели свою задачу И. М. Гревс и Н. П. Анциферов, работая с «трудовыми массами» в 1920-х гг.! Но, к сожалению, зачастую оно понимается как усиление развлекательной функции музея и коммуникация в вульгарно-упрощенной манере. Музеи предлагают простейшие тактильные, физические ощущения, но не интеллектуальное стимулирование или эстетическое, душевное переживание. Во внимание не принимаются образованные взрослые люди (которые составляют большинство посетителей!) и специалисты и ученые, то есть интеллектуальная и профессиональная элита страны, которую зачастую путают с социальной элитой.

Приведем несколько примеров: В конце 1990-х гг. в Бирмингеме, одном из главных индустриальных центров страны, был закрыт хорошо известный и любимый Музей Науки и Техники. Наиболее важные экспонаты коллекции сформировали часть постоянной экспозиции нового учреждения «Thinktank» (Мозговой Трест), открывшегося в 2001 г. Если прежний музей активно посещался инженерами, техниками, ремесленниками, машинистами, шоферами и автогонщиками, да и родителями с детьми (музей был бесплатным), то новый и современный «Thinktank» рекламировался как «место для учения и веселья, исследования, соучастия, и исторических артефактов»¹⁸. Дети и подростки рассматривались как важнейшая часть аудитории, поэтому исторические артефакты были щедро сопровождены аудио и

¹⁷ Лотман Ю. М. Чему же учатся люди? // Он же. Воспитание души. СПб., 2005. С. 167.

¹⁸ Eureka! // Midlands' 'What's on'. Sept, 2001.

видеозаписями, компьютерными анимациями и играми. Традиционные посетители чувствовали, что утрачена индустриальная история края и оценили ситуацию как культурную катастрофу и варварство. Поток гневных писем пришел в местную прессу. Даже через семь лет после тех событий, в 2007 г., один из посетителей с болью писал: «Заккрытие музея науки и техники было культурной катастрофой. Это означало, что уникальная возможность создать музей науки и технологий международного уровня была утрачена навсегда. Трудно не прийти к заключению, что нынешние городские политики были зачарованы видением сияющего будущего с семинар-центрами, торговыми галереями, дорогими апартаментами и торопились поскорее избавиться от нашей индустриальной истории и наследия»¹⁹. Но мнение этих людей было проигнорировано, так как социологическое исследование аудитории нового «Thinktank'a» показало, что инженеры, технические эксперты, ученые, специалисты, и т.д. составляют всего лишь около 2 % посетителей. Кроме того, в нынешнем политическом климате они заклеены как «мужчины, белые, средний и высший класс», то есть, социальная элита, и, следовательно, – их мнением можно спокойно пренебречь. Недавно журнал «Музейная Практика» небрежно отмел «всего-навсего 600 специалистов в год», которые были постоянными посетителями музея великого инженера Изамбара Кингдома Брунеля²⁰. Это яркий показатель того, как в погоне за массовостью, посещаемостью и коммерческим успехом игнорируется интеллектуальная элита. Но игнорируя специалистов, музеи теряют цель и смысл научного исследования. Какими бы сложными, капризными, придирчивыми ни были эти люди, они задают критерии музейной жизни и необходимый уровень музейной работы.

Еще один пример: картинная галерея Вулверхемптона предприняла модернизацию своего здания, которая продолжалась шесть лет, с 2001 по 2007 гг., и стоила шесть миллионов фунтов. Целью модернизации было создание дополнительных выставочных площадей, где будут организовываться долговременные выставки для молодежи в возрасте 16 – 25 лет. Остальное население города не фигурировало в планах. Следуя этой линии, музей организовал содержательную и долговременную экспозицию Поп-Арта, которая рекламируется исключительно для молодых людей. Стоило бы принять во внимание, что для поколения в возрасте от пятидесяти и старше Поп-Арт – это ностальгическое воспоминание о юности. Эти людям было бы интересно взглянуть из сегодняшнего дня на события 1960-х гг. и даже поделиться собственными воспоминаниями. Но организаторы экспозиции не имели их в виду, и, как следствие, они не стали ее посетителями.

Интерактивные мероприятия тоже зачастую организуются по советам молодежной аудитории. Так, недавно на сайте картинной галереи Вулверхемптона появился поток фотографий, запечатлевших кривляющихся подростков с раскрашенными лицами. Этот поток был озаглавлен «Это Поп-Арт» и, согласно сайту, фотографии были сделаны молодыми посетителями «под влиянием Энди Уорхола и Поп-Арта». Создатели фотографий явно развлекались от души, но вряд ли они заметили при этом работы Энди Уорхола или Питера

¹⁹ A cultural disaster to close Science Museum // Birmingham Post. 09.06.2007.

²⁰ Gascoigne L. Writing Museum Labels.

Блейка или узнали что-то о политическом, социальном и культурном климате 1960-х гг. Образовательное и культурное содержание такого развлечения вызывает сомнение.

Стиль и язык маркетинга тоже адресованы не широкой публике, а определенным группам, чаще всего подросткам. Так, например, буклет, рекламирующий новый сайт «Thinktank'a», описывал его как «историческое наследие у кончиков твоих пальцев. Новый сайт позволяет тебе исследовать наши интерактивные галереи, не покидая удобств твоего дивана». Не только интерактивные галереи были спутаны с экспозицией оригинальных артефактов, но подобная реклама подразумевает, что визит в музей вовсе не обязателен!

При отсутствии понятия культуры как сохранения и передачи исторической памяти, неудивительно, что в британских источниках массовой информации и рекламных материалах, адресованных современной аудитории, ученые и музейные работники (особенно хранители!) представляются эксцентриками, изучающими материи, не имеющие отношения к сегодняшнему дню, и неспособными общаться с обычными людьми. Но такой образ глубоко оскорбителен для тех, кто хранит память о В. В. Лемус, спасавшей сокровища Екатерининского дворца в годы войны, А. Н. Зеленовой и А. М. Кучумове, восстанавливавшими Павловск, или тех, кто слушал лекции Ю. М. Лотмана и А. М. Панченко.

К образу «скучного хранителя» часто добавляется, что ученые и музейные кураторы, «будучи экспертами в своем деле, плохо пишут»²¹. Недавно журнал «Музейная Практика» славил новую экспозицию музея Брунеля за то, что информационные тексты теперь представлены в словесных пузырях, вдохновленных дизайном комиксов²². Этот же журнал советовал музеям при написании этикеток и сопроводительных текстов следовать журналистскому стилю, «вынюхивая, что может привлечь и задержать посетителя». Еще один совет от британского журнализма: «если есть интересный анекдот о музейном объекте – расскажите его. Никогда не позволяйте научным фактам оказаться на дороге хорошей истории»²³. Но такая точка зрения полностью противоречит самой сущности музея как научного учреждения. Приведем слова Ю. М. Лотмана: «Я решительно не понимаю, когда пытаются противопоставить интересы науки и популяризации и говорят о научных проблемах: «Это не для широкого читателя, а для узкого круга специалистов». Это точка зрения того крыловского персонажа, который хотел бы, чтобы «были желуди» и подрывал корни дерева, на котором они растут. Нет науки – нечего популяризировать. О популяризации, противопоставляющей себя серьезному знанию, Александр Блок писал в дневнике 1917 года: «Нельзя оскорблять никакой народ приспособлением, популяризацией. Вульгаризация не есть демократизация»²⁴. Популярный жанр труден, но российская музейная история знает замечательные примеры популярной литературы, созданной музейными хранителями-практиками и учеными академического склада: египтолог и хранитель египетской коллекции Эрмитажа Милица Эдвиновна Матье (1899 – 1966 гг.) не только перевела и опубликовала «Мифы древнего Египта», но и написала детские книги «Кари, ученик художника» и «День египетского

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Лотман Ю. М. О современном состоянии пушкинистики // Он же. Воспитание души. СПб., 2005. С. 127.

мальчика». Обе многократно переизданы, а последняя – переведена на шесть языков, включая китайский. «Занимательная минералогия» А. Е. Ферсмана была переиздана около двадцати раз. Книги Н. Я. Эйдельмана, адресованные подросткам – «Апостол Сергей», «Твой XVIII век», «Прекрасен наш союз ...» – являются блистательными образцами занимательно-го изложения в сочетании с уважением к научным фактам и научной честностью. Музей обязан разговаривать с посетителем на языке культуры, потому что миссия музея – сохранить и передать историческую память, и противостоять «политической корректности дня», вульгарности и дешевому популизму.

Социологические исследования современной музейной аудитории, ее этнического состава и образовательного уровня занимают очень существенное место в британской музейной практике. Один из наиболее распространенных результатов исследований констатирует, что читательская способность среднестатистического взрослого англичанина чрезвычайно низка, поэтому музейные этикетки и сопроводительные тексты должны быть написаны на языке десяти-двенадцатилетнего подростка. Нежелательно пользоваться определением «восемнадцатый» или «девятнадцатый» век, потому что, согласно результатам исследований, люди не знают и не понимают хронологии, поэтому следует употреблять выражения «1700-е» или «1800-е» годы. Послушно следуя этим советам, музеи убирают из своих текстов слова, даже отдаленно напоминающие какие-либо термины – слова «Возрождение», «Просвещение» и «Романтизм» почти исключены из обращения. Недавно «Музейный Журнал» сообщил, что кураторы новых экспозиций средневекового искусства и Ренессанса в музее Виктории и Альберта (Лондон) были шокированы, узнав, как мало их посетители знают о средневековье и христианстве. Они упростили стиль и язык своих текстов, но автор статьи все же упрекнул их за то, что слово «Реформация» осталось необъясненным²⁵. Обращает на себя внимание, что выбран путь примитивизации музейной речи, а не объяснения слов, понятий и идей. В результате, читая музейные информационные тексты в английских музеях, можно, например, узнать, что до изобретения велосипеда или появления железных дорог люди никогда не путешествовали (картинная галерея Вулверхэмптона), или, что сэр Джошуа Рейнольдс писал портреты проституток, чтобы привлечь мужскую клиентуру (выставка Рейнольдса, галерея Тейт). Несколько лет назад, работая над сайтом «Thinktank'a», музейный педагог собиралась писать объяснительные тексты в бульварном стиле, употребляемом низкопробными газетами. Вряд ли подобный этикетаж может вызвать доверие посетителя к научному авторитету музея.

Но действительно ли современная музейная аудитория настолько невежественна? Было указано, что в данных о читательских способностях взрослых англичан существует серьезная путаница: «Средний уровень чтения может быть сопоставлен с уровнем 12 – 14-летнего подростка, скажем, эквивалент среднего тринадцатилетнего школьника с жизненным опытом взрослого. На три года ниже, чем уровень выпускника школы, это не слишком-то высоко, но все же это значительно выше, чем уровень ребенка девяти с половиной лет, который приводится некоторыми исследователями. Для взрослого человека такой уровень чтения

²⁵ Gascoigne L. Mind your language // Museums Journal. 2010, February. P. 22.

ниже функциональной грамотности <...> Представляется самоочевидным, что среднестатистический взрослый англичанин не является неграмотным»²⁶.

Такой музейный посетитель, действительно не являясь неграмотным, раздраженно говорит о тягучем буквализме современной (английской) музеологии, насаждаемой насильно во имя «всеобщей доступности»: «Слишком часто человек приходит в любимый музей после того, как миллионы были истрачены на его «улучшение» и находит меньше предметов в экспозиции и засилье примитивнейших интерпретаций»²⁷. Более благожелательный критик время от времени подшучивает над музеем, как это сделала комментатор «Музейного Журнала» в своих обещаниях на Новый 2010 г.: «Я обещаю не ворчать «О, замолчите и перестаньте разговаривать со мной в этом возбужденно-визгливом тоне, как будто я младенец или собака» в следующий раз, когда над карикатурным изображением человечка, чешущего в затылке, я увижу надпись «Глядя на наш загадочный предмет, как ТЫ думаешь, что это такое?»»²⁸.

Вообще, наблюдение за современной музейной практикой в разных странах приводит к выводу, что работа музеев Голландии, Франции, Германии, Чехии, США гораздо ближе к смыслу и духу российской музейной традиции, чем работа музеев Англии. Недавно британский журналист Джози Эпплтон заметила, что когда в 1980-х гг. музей Виктории и Альберта рекламировался как «отличное кафе с неплохим музеем при нем», это вызвало бурю гнева со стороны научного персонала музея. Прошли годы, и то, что было средством рекламы, к сожалению, превратилось в норму: «музеи стали местом развлечения, проводя карнавалы, сессии диджеев и организуя кружки вязания. Релевантность становится золотым правилом для экспозиций: ничего слишком трудного, ничего отдаленного от сегодняшнего дня»²⁹. Но в это же самое время на стене музея ван Гога в Амстердаме – обращение к людям на многих языках: «Почаще посещайте музеи!»; музееведы Италии рассматривают музейные тексты как средство развития и обогащения речи ребенка³⁰; гиды и музейные педагоги Америки с энтузиазмом представляют детям великие произведения искусства; музейные работники Германии не думают, что произведение искусства нельзя понять без переодевания в «исторический» костюм. И жители Праги стоят в очереди на выставку, даже если она не «релевантна» сегодняшнему дню и в экспозиционном здании нет кафе!

Без сомнения, стажировка в Великобритании обогатит и расширит кругозор молодых российских музейщиков. Важно только осмысленно отнестись к британскому опыту, взять из него органичное и универсальное, но помнить, что «культура – это организм, который должен развиваться непрерывно, и никого нельзя копировать, надо органически развивать свое»³¹. Российская музейная традиция соотносит музей с идеей «экологии духа» и стре-

²⁶ Cutts M. «Writing by numbers: are readability formulas to clarify what karaoke is to song?». См. по адресу: <http://www.clearest.co.uk/files/WritingByNumbersKaraoke.pdf>. (Ссылка последний раз проверялась 7. 02. 2010 г.)

²⁷ Powers A. Gothic dream // The Spectator. 27. 03. 2010. P. 53.

²⁸ Kennedy M. Things I resolve not to do in museums this year ...// Museums Journal. 2009, January.

²⁹ Appleton J. Had a rough night? // The Spectator. 25. 03. 2006.

³⁰ См.: Nardi E. The Museum Words // Доклад, представленный на конференции ICOM CECA, Монреаль, 2008.

³¹ Лотман Ю. М. География интеллигентности: эскиз проблемы // Он же. Воспитание души. СПб., 2005. С. 262.

мится к облагораживанию и воспитанию души. Британская музейная практика – к привлечению посетителя любой ценой и организации развлекательного досуга.

К сожалению, на сайте «Фонда Потанина» не сказано, приедут ли британские музейщики на стажировку в Россию. Представляется, что российский музейный опыт тоже заслуживает внимания и осмысления со стороны британских коллег.

ПРИКЛАДНАЯ МУЗЕОЛОГИЯ

О. С. Сапанжа

ТУРИСТ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ: ФИЛОСОФИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ, ТЕХНОЛОГИЯ РАЗВЛЕЧЕНИЯ

Музеи – это воскресная резиденция масс.

Владислав Лоранц

Еще столетие назад казалось, что дни музея сочтены и скоро он исчезнет как учреждение, выполнившее свои функции. Однако сегодня музей, безусловно, *значителен и значим* как никогда. В начале XXI в. мы имеем дело с *максимально расширившимися музейными сетями* – как в количественном отношении (каждые пять лет число музеев увеличивается на 10 % «вразрез с экономической логикой и здравым смыслом»)¹, так и в геополитическом отношении (музей совершает свое триумфальное шествие по всем континентам земного шара и сам факт появления музея расценивается обществом как очередной шаг на пути развития страны)². Музей, безусловно, рассматривается как символ общества, более того, как символ развитого общества (или, по крайней мере, общества желающего быть таковым)³.

Кроме того, помимо расширения музейных сетей, мы имеем дело с *глубокими трансформациями, происходящими с самим музейным организмом*. Пожалуй, никогда до сих пор музей не был настолько традиционен и, как ни парадоксально, настолько революционен.

Тем более ожесточенные дискуссии разворачиваются вокруг проблемы *целей музейной деятельности*. Очевидно, что конкретные цели могут быть различны для каждого из направлений музейной деятельности, более того, для каждой конкретной формы. И все же

¹ Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. С. 10.

² К. Хадсон полагал, что «до 1880-х гг. музейный мир состоял всего из четырех стран – Франции, Германии, Англии и Италии». Ценные собрания были и в других странах, однако, по мнению директора европейского Музейного Форума (ЕМФ), «именно в названных странах сосредоточилось почти все, что было в этой области новаторского». В первой половине XX в. география музейного дела расширялась, в музейное строительство, наряду с Европой, включились Соединенные Штаты Америки. Но лишь после Второй мировой войны начался всемирный музейный бум – и в практической музейной деятельности и в освоении ее научных оснований.

³ Появление музея часто рассматривается как демонстрация стабилизации общества. Например, несколько лет назад в возвращающемся к мирной жизни Афганистане в провинции Герат (Северо-Запад Афганистана) Российский этнографический музей устраивал музей, собирая экспонаты у жителей провинции (такие, например, как молотильное колесо, сосуд и т.д.). Подобных примеров множество. Они свидетельствуют о том, что в современной культуре музеев устойчиво связывают с определенным социально-экономическим прогрессом, развитием общества.

единая цель (все чаще мы встречаемся с понятием «миссия музея») не может быть однозначно адаптирована в образовательных и туристских программах. На фоне все большего интереса к образовательной деятельности музея, развитию музейной педагогики, реальное музейное пространство все интенсивнее осваивает рекреационные технологии, призванные, в первую очередь, развлекать. Мощное развитие индустрии мирового туризма (речь, в данном случае, естественно, идет об общих мировых тенденциях)⁴ определило основные векторы использования музейных ресурсов.

В рамках туристской деятельности музей чаще всего является частью экскурсионной (или шире – культурной) программы, и время пребывания в нем ограничено. Из выделяемых специалистами пяти направлений образовательной деятельности музея⁵ в сфере туризма наиболее интенсивно развиваются два: *информирование* и *отдых*.

Первое направление стоит признать достаточно традиционным – и тридцать лет назад, и сегодня экскурсия в музей в рамках туристической программы направлена на знакомство с историей, культурой, личностью. Причем, неважно, поездка ли это по дворянским усадьбам Ленинградской области с посещением музея В. В. Набокова в Рождествено или экскурсия в Каирский музей (включенная в более широкую экскурсию в Каир) в рамках «пляжного» тура в Египет⁶. Несмотря на обилие приемов, используемых в современных экскурсиях, базовыми технологиями пока остаются *показ* и *рассказ*, решающие задачи информирования.

Второе направление (отдых) также всегда подразумевалось в экскурсионных музейных программах: речь шла о новых впечатлениях, отдыхе на природе (в музеях-заповедниках, дворцово-парковых ансамблях), наконец, просто о смене деятельности. И все же в последние годы некоторые музеи при формировании туристических программ стали расширять традиционное понимание «отдыха в музее», вкладывая в него смысл развлечения. Соотношение информационного и развлекательного компонента чаще всего определяется спецификой коллекции и статусом музея. Пожалуй, зритель часто соглашается на безмолвие музейных залов (или хотя бы «музей как таковой»), если заранее знает, что в музее ему предстоит встреча с Шедевром, что он увидит Музей, который является Хранителем сокровищ мировой культуры. Именно высокое имя Мирового наследия часто является для туриста

⁴ Начиная с середины XX в., стоит говорить об эпохе массового (конвейерного) туризма. Россия включилась в индустрию туризма лишь с 1990-х гг., в связи с чем, несмотря на значительные туристские ресурсы, сегодня Россия принимает лишь 1 % мирового туристского потока (См.: *Воронцова М. Г.* Туризм: организация и управление. СПб., 2004. С. 4).

⁵ Л. М. Шляхтина выделяет пять основных направлений образовательной деятельности в музее (полагаем, что речь можно вести о коммуникативной деятельности музея в целом): информирование, обучение, развитие творчества, общение, отдых (См.: *Шляхтина Л. М.* Основы музейного дела: теория и практика. М., 2005. С. 131).

⁶ Здесь необходимо уточнить, что речь идет именно о туристах, а не экскурсантах. Согласно определению, турист – это потребитель туристского продукта, находящийся на территории определенной местности не менее 24 часов и совершающий хотя бы одну ночевку. Экскурсant – это «однодневный» посетитель местности, который не берет ночевку в данной дестинации (См.: *Биржаков М. Б.* Введение в туризм. М.; СПб., 2006). В рамках туризма экскурсия является одним из компонентов, а музей, в свою очередь, становится частью экскурсии (т.е., если в случае посещения музея школьниками с образовательной экскурсией мы рассматриваем экскурсию в музей как полноценный продукт, то в рамках тура музей является составной частью туристского продукта: туристическая программа – экскурсия – музей).

очевидным мотивом включения музея в экскурсионную программу. Государственный Эрмитаж, Британский музей, Лувр – список можно продолжать. Это музеи, без которых невозможно посещение Санкт-Петербурга, Лондона, Парижа; это музеи, без которых невозможно представить экскурсионную программу для туристов.

Менее известные и значительные музеи попадают в экскурсионные программы чаще всего в специальных турах⁷. Если же музей мал, а коллекции не столь блестящи, его включение в программы для туристов в контексте информационного направления еще более проблематично. Конечно, всегда есть «экссклюзивные» туры для людей, заинтересованных в проблеме. Но чаще турист неохотно поедет просто на экскурсию – необходимо предложить отдых. Особенно это актуально для музеев, расположенных вокруг традиционных зон «пляжного» туризма. Именно в этом случае наиболее активно реализуется такое направление деятельности музея как отдых. Формы реализации этого направления многообразны – дегустации блюд традиционной кухни, активное знакомство с традиционными промыслами, участие в реконструкциях традиционных ритуалов и т.д. и т.п.

Именно развитие концепции «музея для туриста» вызывает сомнения у ряда специалистов, которые видят в этой тенденции симптомы разрушения традиционного музейного организма⁸ как такового. У многих профессиональных музейных работников – директоров музеев, его научных сотрудников стремительные изменения музейного мира вызывают неоднозначную реакцию. Музей, безусловно, должен изменяться, но так ли стремительно и кардинально? Подобные опасения высказываются все чаще. А. А. Будко отмечает: «осознав, что объект деятельности музея может быть нематериальным (например, передача определенных видов информации), не следует впадать в крайность и отрицать значение музейного предмета», иначе происходят «процессы подмены содержания при сохранении формы и использования формы в других целях»⁹. А. А. Будко полагает, что даже специалисту-

⁷ Общепринятое определение «культурный туризм» для определения туров преимущественно познавательной направленности не всегда представляется удачным, т.к. автоматически лишает остальные виды туризма (а их насчитывают сегодня не один десяток – событийный, экзотический, молодежный, озерный, экстремальный и т.д. и т.п.) права именоваться «культурным». Определение «познавательный» так же не отражает специфики подобных туров, где основной задачей становится не информационное (познавательное, но на уровне пассивного восприятия), а достаточно глубокое знакомство с природой, историей и культурой страны, региона или города. Возможно, стоит говорить об активно-познавательном туризме.

⁸ В этой связи важно отметить, что само понятие «музей» сегодня находится в центре дискуссий о сути этого института. Представляется вполне естественным процесс «непризнания» ряда музейных форм специалистами. Так, например, Н. В. Нагорский утверждал, что далеко не все учреждения, именуемые музеями, можно считать таковыми. Музеи водки, пива, шоколада, мыши он называл экстравагантными выставками, созданными в рекламных целях (См.: *Нагорский Н. В.* Музей в духовной жизни общества. СПб., 2004. С. 29). Подобный список можно продолжить и исключить ряд музеев из «списка» по другим признакам, например, отсутствию аутентичных предметов, что характерно для ряда детских музеев США и т.д. Можно также привести мысль о том, что в силу разнородности объектов, называющих себя музеями, само существование музея как социокультурного института может быть поставлено под сомнение (См.: *Смирнов А. В.* Роль объективации дискурсивных практик в становлении музея // *Собор лиц. Сборник статей.* СПб., 2006. С. 317). Подобные замечания в любом случае указывают на необходимость серьезного анализа морфологии современного пространства, в котором представлены все учреждения, называющие себя «музей».

⁹ *Будко А. А.* Современный музей: ценности постоянные и временные // В поисках музейного образа. Материалы научной конференции. СПб., 2007. С. 45.

музееведу подчас непросто отличить разрушительный процесс подмены содержания музея, при сравнительном постоянстве формы, от естественного процесса развития формы музея, при сохранении его содержания. Требования быть интересным посетителю справедливы до тех пор, пока не происходит размывание представлений о музее, его превращение в прида-ток образовательного учреждения или в игровую площадку¹⁰.

И, тем не менее, специалисты все чаще признают отдых перспективным направлением деятельности музея в системе туризма. При этом чтобы музей не превратился в развлечение (или не превратился в формальное учреждение с названием «музей») ¹¹, он должен уделять традиционно высокое внимание экспозиционной работе, образовательной деятельности (ориентированной по большей части не на туристов, а на местных посетителей – цикловые образовательные программы, творческие студии и т.д.). При формировании программ для туристов необходимо определить приоритеты в соотношении информационных и развлекательных составляющих программ, которое зависит от перечисленных выше факторов. Наверное, не стоит питать иллюзий относительно того, что экскурсия для туриста в музее имеет больший коэффициент полезного действия (имея в виду цели деятельности музея – просвещать, развивать и т.д.), чем иная форма коммуникации. Иногда удачная развлекательная программа оставляет более яркие впечатления, эмоции и, как ни парадоксально, более четкие представления о той части культурного (в самом широком смысле) наследия, с которым туристу довелось познакомиться в музее. Турист далеко не всегда может воспринять экскурсию как поток информации – без использования дополнительных технологий собствен-но «познавательный» результат может оказаться весьма и весьма скромным¹².

Итак, стоит признать тенденцией, что в ряде музеев, несмотря на то, что общая *фи-лософия музея* по-прежнему остается просветительской, *технологии* все чаще ориентируют-ся на развлечение. В этом не стоит усматривать гибель традиционных музейных техноло-гий, скорее всего, это одна из очередных трансформаций музейного организма. Очень хо-чется надеяться, удачная ...

¹⁰ Там же. С. 46-48.

¹¹ Еще раз обратим внимание, что сегодня достаточно интенсивно разгораются дискуссии вокруг права ряда учре-ждений называть себя «музеем». И. Чувилова отмечает: «вывеску «музей» желают повесить над своим входом все, кто стремится презентовать себя и какую-то часть пространства вокруг. Поэтому сегодня как никогда прежде не-обходимо четко развести эти <...> формы музейных учреждений, которые существуют в разных культурных ни-шах, имеют различные целеполагания и механизмы воздействия на публику» (См.: Чувилова И. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 23).

¹² Важно понимать, что есть существенная разница между понятиями «посетитель музея» и «турист в музее». Н. В. Нагорский полагал, что «музеи – это учреждения социально-культурной сферы, вызывающие интерес в пер-вую очередь у образованной части населения: учителей, врачей, инженеров, студенчества, у той группы общества, которую в России считают интеллигенцией» (См.: Нагорский Н. В. Музей в духовной жизни общества. С. 30). Отчасти признавая справедливость подобного утверждения, отметим, что речь в данном контексте стоит вести об устойчивом интересе к музею. Однократные посещения музея с различной мотивацией (которая не всегда имеет культурно-познавательный смысл) – удел не только «интеллигенции». Это относится и к туристам. Парадоксально, но зачастую российский турист, посещающий музеи за рубежом, практически не знаком с музейным простран-ством своего региона.

Габриэль Алькальде Гурт, Жузеп Мануэль Руэда Торрес

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ МЕСТНЫХ МУЗЕЕВ КАТАЛОНИИ (1975 – 2010 ГГ.)

Первые местные музеи в Каталонии были созданы в конце XIX – начале XX вв.¹ Начиная с этого времени, местные музейные центры постепенно развивались, а их количество увеличивалось. В своем развитии они пережили различные этапы, в данной работе мы проанализируем развитие этих центров в период с 1975 г. по настоящее время.

Положение до создания музейной службы

В 1975 г. в Испании закончилась диктатура Франко, и после переходного периода начался демократический период, продолжающийся до наших дней. В последние годы франкизма музеи играли определенную роль как центры, объединявшие вокруг себя людей и интересы, связанные с защитой местной и национальной каталонской идентичности; однако в большинстве случаев эти музейные центры не принимали непосредственного участия в политической и социальной борьбе, которая развернулась в тот момент в испанском государстве в других сферах.

Начало нового демократического периода повлекло за собой децентрализацию государственной администрации в направлении автономных администраций, в том числе и правительства Каталонии. Начавшаяся в 1979 г. передача компетенций в сфере культуры от правительства испанского государства автономному каталонскому правительству включала и компетенции, связанные с музеями. Это привело к созданию в 1980 г. Музейной службы в рамках Генерального управления правительства Каталонии по культурному наследию.

Еще до создания Музейной службы в Каталонии существовало большое количество музеев, значительную часть которых составляли центры местного уровня. Большинство этих музеев в административном отношении зависели от мэрий, а в некоторых случаях – от культурных ассоциаций. В этот период центры местного уровня располагали в целом весьма незначительными финансовыми ресурсами, и практически ни в одном из них не было специализированного персонала, работающего на профессиональной основе.

¹ *Alcalde G., Bassols M.* Significados ideológicos de la creación de museos locales en Cataluña a finales del siglo XIX i principios del XX. Los casos de Olot i Manresa // *Revista de Museología*. 2009. № 45. P. 57-63.

Сеть местных и районных музеев

В первые годы существования Музейной службы политика в музейной области, проводимая автономным правительством Каталонии (с политической точки зрения оно было сформировано националистической каталонской партией правоцентристского толка), в значительной мере опиралась на местные музеи. В этом направлении в 1982 г была создана Сеть местных и районных музеев Каталонии – организация, которая ставила перед собой задачу способствовать развитию музеев на территории Каталонии посредством заключения соглашений между мэриями и организациями, ответственными за некоторые местные и районные музеи².

Формирование этой сети означало, что автономное правительство Каталонии принимало участие в управлении рядом наиболее известных местных музеев, которые в большинстве случаев зависели от муниципальных корпораций, а в некоторых случаях – также от культурных ассоциаций либо от католической церкви. Это участие находило конкретное выражение в предоставлении финансовых ресурсов для архитектурной и музеографической реорганизации центров, во включении представителей каталонской администрации в органы управления центрами, а также в предоставлении консультаций технического характера. Считалось, что музеи должны выполнять функции культурных центров территорий, на которых они находятся, и ставилась задача способствовать созданию музеев во всех районах (комарках) Каталонии.

Эта ситуация повлекла за собой значительные перемены для местных каталонских музеев: большое количество центров было реорганизовано, были разработаны формулы взаимодействия между этими центрами, а работа специалистов начала переходить на профессиональную основу. В то же время во многих центрах была внедрена политика создания коллекций, которая привела к их существенному росту в количественном отношении, а также к расширению понятия «наследие», которое обычно включало также характерные элементы культуры широких слоев общества.

В самом начале своего существования эта сеть придавала первоочередное значение функции культурных центров, выполняемой местными музеями, которые рассматривались как необходимые территориальные службы³. В 1980-х гг. в теоретических концепциях многих местных каталонских музеев наблюдалось определенное сходство с постулатами новой музеологии. Многие из этих центров имели определенную зону территориальной привязки: муниципалитет, район либо конкретный географический регион.

Мэрии населенных пунктов, где были расположены местные музеи, входившие в Сеть, управлялись политическими образованиями различного толка: в некоторых из них мэрии были сформированы националистическими правоцентристскими партиями, в других – левоцентристскими партиями, а в некоторых – левыми партиями. Идеология специали-

² Garriga J. et al. Evolució dels museus a Catalunya. Estat de la qüestió // De Museus. 1988. № 1. P. 8-33.

³ Rueda J. M. Els orígens i l'evolució dels museus etnogràfics a Catalunya // Mnemòsine. 2007. № 4. P. 121-139; Sole D., Carbonell M., Casanova E., González M. Cens de museus dels municipis de Barcelona. 1987 – 1995. Barcelona, 1995.

стов, которые начали работать в этих музеях, также была различной, хотя преобладали скорее тенденции левого толка.

Среди достижений в сфере музеологии, которые стали результатом этой новой ситуации, следует отметить создание в 1989 г. профессиональной ассоциации (Ассоциация музеологов районов провинции Жирона), проведение конгресса местных музеев (Первый Каталонский конгресс местных и районных музеев)⁴, а также появление многочисленных журналов в местных музеях⁵.

Разработка закона о музеях

Важные изменения в развитии местных музеев произошли в 1990 г., когда был опубликован Закон о музеях Каталонии, разработанный тем же каталонским правительством с националистической правоцентристской идеологией, которое создало Сеть местных и районных музеев. Этот закон внес значительные изменения в музейное планирование в Каталонии. Была создана новая категория национальных музеев Каталонии, что соответствовало националистическим устремлениям страны и привело к тому, что эти центры национального уровня приобрели приоритетное значение, тогда как интерес каталонской администрации к музеям местного уровня значительно снизился. Согласно этому закону были созданы три национальных музея: искусства, археологии, а так же науки и техники.

Закон о музеях упразднил Сеть местных и районных музеев Каталонии, и, в целом, в 1990-х гг. в развитии музейных центров местного значения наблюдался определенный застой.

Местные музеи: между туризмом и местным сообществом

В конце 1990-х гг. в развитии каталонских музеев местного уровня начинает наблюдаться ряд тенденций, которые предопределяют основные направления развития этих центров в будущем. Обмен мнениями в ходе Второго конгресса местных и областных музеев⁶ приводит к определению новой ориентации для этого вида территориальных музеев.

С одной стороны, все большее внимание повсеместно уделяется вкладу музейных центров местного уровня в местное развитие, который рассматривается не только с культурной, но и с экономической точки зрения, часто за счет туризма. Это привело к повышению уровня озабоченности финансированием, результатом чего стала модернизация магазинов или разработка дополнительных платных культурных услуг, таких как маршруты, услуги гидов или курсы.

⁴ Congrés Català de Museus Locals i Comarcals (Aixa, 2). Ed. by Alcalde G., Rueda J. M. Arbúcies, 1989.

⁵ Alcalde G., Rueda J. M. Les publicacions periòdiques dels museus de Catalunya // Dossier de Museus. 1990. № 21. P. 83-92.

⁶ Segon Congrés Català de Museus Locals i Comarcals. Ed. by Alcalde G., Rueda J. M., Santaclàudia D. Arbúcies; Girona; Olot, 1999.

С другой стороны, считалось, что для обеспечения дальнейшего существования этой модели она должна опираться на работу в сети. В связи с этим началась разработка формул взаимодействия между различными местными музеями.

В заключение следует отметить, что в основе работы и интересов местных центров, как и прежде, лежали традиционные для этих центров краеугольные камни: местное сообщество, территория и коллекции.

Время подтвердило правоту этих идей. Так, в начале XXI в. происходит определенное возрождение этого вида местных музеев, которое нашло свое проявление в процессе их реорганизации, а также в увеличении их значения в соответствующих местных сообществах. Также консолидируются некоторые предложения, которые придадут развитию музеев больший динамизм. Этим изменениям способствует парадигма туризма: местное культурное наследие представляет собой особенность данной местности, отличающую ее от мест массового туризма, направленного лишь на отдых под солнцем, и придающую ей более высокое качество, что способствует диверсификации местной экономики. Эта ситуация привела к тому, что некоторые музейные центры местного уровня помимо своей территориальной значимости приобретают функцию тематических центров, что позволяет им представить свой продукт как уникальный, непохожий на другие.

Результатом этого процесса стало наличие в Каталонии на местном уровне музейных продуктов, качественных, как в том, что касается их формата и музеографической презентации, так и в том, что касается услуг, которые они оказывают местному сообществу, а также их вклада в национальное культурное наследие Каталонии.

Музейный план

Взяв за основу реальное положение в музейной сфере в начале XXI в., правительство Каталонии пересмотрело организацию каталонских музеев, что нашло свое отражение в Музейном плане, принятом Советом музеев Каталонии осенью 2007 г.

План учитывает реальное положение дел в каталонской музейной сфере и организует ее, соединяя в себе два традиционных подхода к музейному делу, которые главенствовали в музейной сфере Каталонии с конца XIX в.: национальные музеи и территориальные музеи местного уровня. Хотя План основан на этих двух видах центров, в нем также упоминаются музеи монографического характера.

Основным механизмом, который продвигает План, является работа в сети. С одной стороны, предлагается создать еще два национальных музея (Музей социальных наук, который следовал бы модели музеев общества, и Музей естественной истории) в дополнение к уже существующим музеям искусства и науки и техники. С другой стороны, придается импульс созданию ряда сетей: вертикальных, включающих музеи, связанные с национальными, и горизонтальных, носящих исключительно местный характер. Помимо этого разрабатываются формулы, которые бы способствовали развитию центров, осуществляющих работу в сети.

В этом отношении, с одной стороны, были созданы сети музеев этнологии, архитектуры, идет процесс создания сети музеев истории, и все эти сети будут связаны с буду-

щим музеем общества. С другой стороны, завершается создание сети музеев наук о земле, которая будет связана с одноименным национальным музеем. Сети музеев науки и техники и музеев искусства уже созданы Национальным музеем науки и техники и Национальным музеем искусства, соответственно. Такова схема сетей национальных музеев. Таким образом создается концепция национальных музеев с важными центральными экспозициями, которые вместе с тем играют значительную роль по всей территории страны. Музеи, входящие в каждую из этих сетей, являются лучшими в своей сети.

Другой точкой опоры для этой модели служат местные сети горизонтального типа, которые должны охватывать всю территорию. Уже созданы сети музеев регионов Жирона и Льеида. Сеть региона Барселона под управлением его Провинциального совета существовала ранее, и в настоящий момент идет изучение механизмов сотрудничества между этим административным органом и каталонским правительством. С другой стороны, ведется работа над созданием сети региона Таррагона, после чего вся территория Каталонии будет охвачена сетями музеев.

Кроме того, для ряда музеев разработаны средства, обеспечивающие их лучшее функционирование, такие как территориальные службы по работе с музеями. Предусмотрено создание как минимум семи таких служб по всей территории Каталонии; в настоящий момент они уже функционируют в регионах Жирона, Льеида, Террес-де-л'Эбре и Пиренеи. Координация политики в области музеев и служб по работе с музеями будет осуществляться Музейной службой правительства Каталонии. Эти центры также выполняют функцию связующего звена между местными сетями и сетями национальных музеев, обеспечивая тем самым организацию этих двух структур.

В 2010 г. должна быть завершена значительная часть внедрения Плана развития музеев. Останется лишь создать два новых национальных музея, для которых уже разработаны музеологические проекты, технико-экономические обоснования и принято решение о месте их расположения; таким образом, в ближайшие годы они могут обрести реальную форму, что ознаменует собой полное внедрение музейного плана.

Тридцать лет развития местных музеев в Каталонии

На протяжении своего исторического развития местные музеи Каталонии пережили несколько этапов: первоначальное развитие на рубеже XIX – XX вв., которое совпало с такими культурными и политическими движениями, как «Ренансенса», модернизм и ноусентизм. Определенная консолидация в период Второй испанской республики (1934 – 1939 гг.), в основе которой лежали такие теоретические движения как региональная география и гуманистическая антропология, испытывавшие французское влияние. Определенный застой в период франкизма (1939 – 1975 гг.), на протяжении которого местные музеи продолжают функционировать, но, тем не менее, не играют значительной роли. Определенное улучшение наблюдается в период демократии, на протяжении которого возникает и укрепляет свои позиции модель музея, связанная с территорией и местным сообществом, развитие которой мы проанализировали в данной работе.

Одна из основных характеристик этого последнего периода истории местных каталонских музеев заключается в том, что посещаемость этих центров значительно возросла, как в связи с тем, что они обслуживают местные сообщества, так и за счет стремления к тому, чтобы они превратились в туристический ресурс. Анализ количества посещений выставочных залов этих центров показывает, что в большинстве случаев выделяется этап, который начинается в середине 1980-х гг. и длится до второй половины 1990-х гг. и на протяжении которого объем посещений возрастает, а также второй этап, начинающийся во второй половине 1990-х гг., на протяжении которого количество посещений стабилизируется и в некоторых случаях даже слегка снижается. Это снижение количества посещений может быть связано со значительным увеличением количества музейных центров и центров культурного наследия в целом, которое наблюдалось в этот период.

В настоящее время, уже в XXI в., положение местных музеев в Каталонии является стабильным. В будущем, помимо развития самих центров, этому в значительной мере будет способствовать тот факт, что специальности, связанные с музеологией и культурным наследием, в полном объеме преподаются в каталонских университетах, причем в программу одного из них, Университета Жироны, с 2005 г. включен курс обучения для получения степени магистра по специальности Управление культурным наследием на местном уровне⁷.

Опыт в области местной музеологии, признанные профессионалы, специализированное образование, а также помощь и поддержка, которые оказывает этим центрам каталонское правительство, позволяют надеяться на то, что местные музеи Каталонии ждут интересное будущее.

⁷ *Alcalde G., Burch J., Carbonell E. Managing Cultural Heritage at the Local Level. Research and Training at University // International Conference of Education, Research and Innovation. Madrid, 2008.*

Н. А. Рагимова

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В МУЗЕЕ НА ОСНОВЕ ФОНДОВ: НА ПРИМЕРЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМ. Р. МУСТАФАЕВА

Научная работа в современном музее тесно связана с его стратегической деятельностью, комплектованием фондов, изучением предметов и коллекций, педагогикой, менеджментом и маркетингом. Последние факторы играют важную роль и в проведении исследований, которые, как правило, ведутся за счет музейного бюджета.

Создание концепции музея составляет одну из важных частей научного исследования. От ее четкости и продуманности нередко зависит итоговый результат. Поэтому создатели данной концепции или плана тщательно отбирают специалистов, подбирают материалы, продумывают мероприятия, приблизительно «подсчитывают» итоговый результат. Только после проведения всех подготовительных работ проект выносится на рассмотрение ученого совета и после его окончательного решения приводится в действие. Итоговым материалом подобной работы могут быть многотомные каталоги, монографии, серии книг, посвященных коллекции или творчеству отдельных художников. Апробированный материал может быть результатом работы группы исследователей или же одного ученого.

Изучение фондов и их комплектование в первую очередь оказывает большую помощь при атрибуции произведений, при организации экспозиций, выставок, а так же при теоретических разработках¹. Музейный предмет является носителем исторической, научной, художественной и коммуникативной информации, поэтому любая фундаментальная научная работа музея способствует его профессиональному росту.

В музейной практике считается целесообразным помимо стационарных исследований организовывать экспедиции для изучения памятников на местах. Подобные мероприятия способствуют подтверждению уже известных фактов, выявляют ранее неизвестные или же мало изученные памятники материальной культуры. Их выявление способствует своевременной регистрации, реставрации и внесению в реестр культурных ценностей. История возникновения музейного дела в Азербайджане изобилует подобными примерами, когда научные экспедиции пополняли коллекции не только крупных бакинских музеев, но и собрания историко-краеведческих музеев республики. Например, в 1930-е гг. была организована экспедиция Фабри по районам Азербайджана, в частности в Губу и Газах. Целью экспедиции являлся сбор у местного населения предметов быта, а также образцов ковроткачества. В результате поисков в музей поступило свыше 500 предметов: ковров, ковровых изделий, вышивок, медной посуды, датированных XVIII – XIX вв. В последующие годы эта ра-

¹ Тельчаров А. Д. Основы музейного дела (курс лекций). М., 2005. С. 108.

бота была частично приостановлена, что, конечно же, сказалось на пополнении коллекции декоративно-прикладного искусства. В данной работе мы постараемся показать важность и многогранность научно-исследовательской работы музея, проводимой на основе его фондов, взяв в качестве примера Азербайджанский Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.

Музей начал формироваться в 1920-е гг. на базе Азербайджанского Государственного музея, созданного декретом Совнаркома Азербайджана за подписью Наримана Нариманова. Первоначально отдел изобразительного искусства размещался в историко-архитектурном комплексе – бывшем особняке миллионера Галжи Зейналабдин Тагиева. По мере комплектования художественного раздела, учитывая его художественную и историческую ценность, в 1936 г. было принято решение о создании на его основе самостоятельного музея – Азербайджанского Государственного музея искусств, которому позже было присвоено имя известного художника Рустама Мустафаева.

До начала 1950-х гг. музей располагался в нескольких небольших исторических особняках, где были организованы экспозиции и временные выставки. В тот период в стенах музея работали молодые искусствоведы Расим Эфендиев, Нураддин Габибов, Мурсал Наджафов, Герой СССР Мехти Гусейнзаде, погибший во время Великой Отечественной войны, и другие ученые, заложившие основы азербайджанского искусствоведения.

На протяжении многих лет музеем руководили народные художники Азербайджана, лауреаты Государственных премий СССР Салам Саламзаде, Кязим Кязимзаде, Ибрагим Зейналов.

В 1951 г. музей разместился по новому адресу – ул. Чкалова, 9 (бывшая Садовая, ныне Ниязи). Его новое здание также является историко-архитектурным памятником, оно было построено в 1888 г. немецким архитектором фон дер Нонне для французского нефтяного магната Дебура. После революционных событий 1917 г. особняк был национализирован и передан сначала Азербайджанскому революционному комитету, а затем Совнаркому Республики.

В новом здании была создана новая экспозиция, в которой были представлены лучшие образцы произведений искусства из коллекции музея. Впоследствии музей превратился в центр искусствоведческой науки. Здесь проводились различные мероприятия: юбилейные выставки художников, музыкальные вечера, встречи с интеллигенцией и т.п.

После распада СССР решением правительства и президента республики музею было передано еще одно здание, на этой же улице, также являющееся историко-архитектурным памятником. Это здание было построено в 1885 г. по проекту русского инженера М. Д. Ботова для Мариинской гимназии. Здесь обучались как азербайджанские, так и русские, татарские, немецкие девочки. В советское время здесь располагался горком Баку. В настоящее время музей располагается в двух зданиях, между ними строится современное сооружение, которое соединит два культурных центра.

Научно-исследовательская работа в области комплектования фондов – это создание или пополнение музейной коллекций². Итогом этой работы являются научные отчеты, из-

² Юренева Т. Ю. Музееведение. М., 2004. С. 354.

данные книги, брошюры и буклеты. В качестве примера, связанного с нашим музеем, можно привести находящийся в процессе подготовки полный каталог произведений из коллекции Азербайджанского Государственного Музея искусств, книгу, посвященную творчеству Б. Кенгерли, в которую были включены и малоизвестные произведения мастера из запасников музея, буклет-проспект Азербайджанского Государственного музея искусств и т.д.

В формировании и комплектовании фондов музеев принимают участие не только сотрудники музея, но и приглашенные специалисты. Как правило, это представители других профессий: химики, биологи, языковеды, искусствоведы и т.д. Например, на медной и керамической посуде прошлых веков, хранящейся в нашем музее, в витиеватых растительных узорах, а также по поверхности изделий имеются различные надписи, суры из Корана, имена пророков, написанные на азербайджанском и фарсидском языках арабским шрифтом. Так как в музее нет арабистов, мы тесно сотрудничаем с Институтом рукописей при Национальной Академии Наук Азербайджана, представители которого помогают нам при прочтении текста. Есть в коллекции музея и несколько редких экземпляров Корана, которые представляют художественную ценность. Для прочтения имеющихся на них штампов, а также надписей были приглашены арабисты.

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 первостепенное значение для развития музея³.

Научно-фондовая работа – одна из важнейших в музее, от ее четкости и налаженности зависит весь последующий рабочий процесс музея. После поступления предмета в музей начинается процесс его изучения и описания. Все данные фиксируются в учетной документации. В зависимости от материала предмета его передают в соответствующий фонд. Нередко новый предмет после своего научного анализа попадает в экспозицию в силу своей художественной, исторической ценности. Следует отметить, что методика изучения предмета и его попадание в музейную коллекцию напрямую зависят от профиля музея. В азербайджанских музеях часто прибегают к услугам историков, археологов, искусствоведов, экспертов-реставраторов. Общеизвестно, что изучение музейных предметов состоит из трех, взаимосвязанных друг с другом, процессов: 1) атрибуции; 2) классификации; 3) критического анализа (интерпретации).

Атрибуция предмета проводится для выявления его «биографии». Расшифровываются надписи, клейма, марки, а также указывается степень сохранности предмета. Нередко ранее сделанная атрибуция со временем подвергается дополнениям или может быть значительно скорректирована. Например, в вопросе атрибуции произведений русских художников мы опираемся на данные фундаментальных каталогов Государственной Третьяковской галереи, где даются полные на сегодняшний день сведения о художнике, лицах, изображенных на картинах, даются имена владельцев коллекций и проч.

Для правильной атрибуции предметов из фарфора, естественно, в первую очередь нужно руководствоваться различными каталогами клейм и марок заводов Европы, России и

³ Там же. С. 364.

Востока. При этом необходимо обращаться не только к современным, но и к дореволюционным изданиям.

Довольно часто проводится сравнительный анализ предмета, используется соответствующая литература, просматриваются произведения крупных коллекций с аналогичными произведениями. При наиболее спорных моментах приглашаются независимые эксперты. Полученные данные суммируются и выносятся единое решение, которое фиксируется в учетных документах и научно-справочном аппарате музейного фонда.

В свою очередь сотрудники нашего музея оказывают помощь коллегам в атрибуции предметов из других музейных собраний. Для примера можно назвать плодотворное сотрудничество с сотрудниками Музея народов Востока, Государственной Третьяковской галереи, Музея этнографии в Берлине, историко-краеведческих музеев различных районов Азербайджана.

Классификация и систематизация предмета проводится с учетом хронологии, географического происхождения, авторства, тематики или по предметному назначению. В музеях художественного профиля учитывается хронология, авторство и тематика. Например, в нашем музее кроме карточки научного описания (паспорта) широко применяется авторская картотека. Если паспорта расположены по инвентарным номерам, то авторская картотека систематизирована по алфавиту. Это облегчает поиск работ того или иного автора, кроме того, краткие данные из этой картотеки введены в базу данных. Учитывая, что в нашем музее шесть отделов (живопись, графика, скульптура, металл, фарфор, вышивка (ковры)), то, соответственно, и систематизация проводится по шести отделам.

Основным носителем информации о классификации, как уже было сказано выше, является карточка (на данный момент широко применяется электронный вариант карточки), на основе которой создаются музейные каталоги. Например, при составлении каталога «Современная керамика и стекло Азербайджана», а также при составлении набора открыток «Икона», «Азербайджанская графика», «Национальная одежда» и «Сюжетные ковры», нам очень помогли данные взятые из паспортов и карточек.

Критический анализ (интерпретация) является итогом работы, проделанной на двух предыдущих этапах. Музеееды, характеризуя этот этап, подчеркивают: здесь 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 ценность⁴.

Следует отметить, что немаловажную роль в научно-исследовательской работе музея играет периодическая фиксация сведений о предмете в научном паспорте⁵. Эти сведения включают в себя информацию о материале, технике изготовления, происхождении-легенде и так далее. Указанные сведения могут дополняться или даже полностью измениться. Нередко проводится сравнительный анализ с предметами из похожих коллекций или с предметами идентичного периода. Современная экспертиза позволяет проводить более точный и детальный анализ предмета. Ученые отмечают, что о многих предметах современности

⁴ Там же. С. 386.

⁵ Основы музееведения / Под ред. Э. А. Шулеповой. М., 2009. С. 219.

имеются более точные сведения, что позволяет проводить подробное их описание⁶. Учитывая, что нашему музею свыше 70 лет, вполне естественно, что нам нередко приходится проводить сравнительный анализ, уточнять биографические данные (многие факты из жизни художников, особенно авангардистов, долгое время были преданы забвению), уточнять историю создания, «легенду» или «биографию» того или иного произведения. Например, долгое время считалось, что в нашем музее хранится копия работы В. Л. Боровиковского «Портрет великой княгини Александры Павловны», но последние исследования, проведенные совместно с сотрудниками Государственной Третьяковской Галереи (музей привозил свою коллекцию произведений на выставку в Баку в 1997 г.), показали, что в нашем музее хранится один из четырех вариантов портрета сделанных самим художником. То же самое можно сказать и о картине С. Щедрина «Вид собора Святого Ангела». Последние исследования показали, что эта работа является одним из вариантов, сделанных самим автором.

Коллекции музеев состоят из различных предметов, которым со временем требуются реставрация и консервация, поэтому музейному реставратору и представителям реставрационных центров необходимо не только использовать известные практические навыки, но и стараться разрабатывать новые технологии. Любые реставрационные методы должны быть отражены в научных карточках и книгах музея. Нередко реставрационный процесс выявляет новые сведения об уже хорошо известном предмете. В коллекции нашего музея несколько десятков произведений, авторы которых были установлены в период реставрации. «Портрет Бахманмирзы» поступил в музей, как работа кисти неизвестного художника. При обследовании лицевой стороны, в левом верхнем углу была прочитана фамилия итальянского художника Казолини. И таких примеров много. Хочется с гордостью отметить, что в Центре реставрации музейных реликвий в Баку трудятся высококвалифицированные специалисты, многие из которых получили образование в Москве и Ленинграде.

Помимо этого исследователям нужно разрабатывать все новые методы демонстрации экспоната в экспозиции. Современная экспозиционная структура хотя и сохранила свою прежнюю основу, но претерпела важные изменения в области освещения, размещения и формы витрин, демонстрации предметов. Применительно к нашему музею важно отметить, что он располагается в двух особняках, которые являются памятниками архитектуры XIX в. В конце 2009 г. одно из зданий – бывшая Мариинская гимназия – было полностью реконструировано и отреставрировано. Во вновь созданной экспозиции вниманию посетителей представлены произведения азербайджанских, русских, западноевропейских художников, представлены образцы декоративно-прикладного искусства. Особое внимание уделено показу современного искусства Азербайджана. Новая подсветка экспонатов, внутренний микроклимат, оборудование залов, конечно же, увеличивают поток посетителей.

Новым техническим приемом, используемым музеями, является применение компьютерных технологий, что привлекает в музеи новое поколение, рассматривающее музей уже не только как коллекцию «старых предметов». В современном мире научная работа музея невозможна без применения компьютерных технологий. Именно они способствуют улучшению качества работы музейных сотрудников и способствуют их сотрудничеству с

⁶ Там же. С. 387.

различными музеями мира. Компьютеризация научно-фондовой работы сегодня является необходимыми условием нормального функционирования как каждого отдельного музея, так и всей музейной сети в целом, условия создания единого российского (и азербайджанского – Н. Р.) музейного информационного пространства⁷.

Например, в Азербайджанском музее музыкальной культуры внедрена программа КАМИС, пока единственная в республике. Данная информационная система способствует техническому совершенствованию музейной структуры и облегчает каталогизацию и документирование. Для полного внедрения упомянутой системы в нашей республике проводятся работы по улучшению финансовой базы музеев, а так же систематически проводится подготовка музейных специалистов.

Многие мировые музеи на своей базе организовали информационные (инновационные) отделы, которые занимаются разработкой новых технологий и компьютеризацией работы музеев. Они создают учетную базу данных, банк изображений музейных предметов, а так же веб-сайты. Подобная автоматизация музейной информации способствует развитию и издательской деятельности музея. На упомянутой базе формируются материалы для каталогов, книг, брошюр, дисков и видеоматериалов, которые служат положительным материалом для пропаганды музея. В то же время, эта система оказывает положительное воздействие на научно-просветительскую деятельность музея, которая является неотъемлемой частью его научно-исследовательской работы. Современная мировая практика показывает, что научно-просветительская работа, проводимая в детских садах, школах и высших учебных заведениях, способствует увеличению интереса к памятникам культуры среди молодежи. Они стараются как можно ближе ознакомиться с данной сферой культурной жизни. Международная практика свидетельствует, что сначала они работают на правах волонтеров, а потом переходят на постоянное сотрудничество.

Наш музей уделяет большое внимание развитию и расширению межмузейных контактов и музейно-выставочной деятельности. Так, в последние несколько лет мы стали выставлять свои предметы в России (выставка произведений Таира Салахова в Москве, выставка «Рериховский век» в Санкт-Петербурге, где представлена единственная в нашей коллекции работа Н. К. Рериха «Святые воины»), в Германии, Японии, Франции. В свою очередь наш музей принимал коллекцию из лондонского Музея Виктории и Альберта.

Таким образом научно-исследовательская работа на основе фондов является одной из основополагающих в вопросе сохранения и изучения культурного наследия того или иного народа.

⁷ Там же. С. 221.

А. А. Никонова

РОЛЬ МУЗЕЯ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Современное гуманитарное знание стремится поспеть за макропроцессами социокультурного развития общества. Большие пространственные категории и скоростные изменения «взламывают» сознание обывателя. На уровне государственной политики и в средствах массовой информации совершаются попытки внедрения новых социокультурных (бытийных, экзистенциональных) доминант. Мы говорим и слышим о развитии того или иного региона, о региональной самобытности, политической и экономической самостоятельности региональных образований. Сам термин «регион» является не простой заменой прежнего административного деления на область, край, республику. Он кардинально меняет ментальные акценты, стимулируя и провоцируя новые структурные процессы в рамках глобальных изменений. Регион как дефиниция оказывается содержательно стерилен к ценностям традиционной культуры. Особенно если сравнивать его с исторически сформировавшимся термином «край». Край маркирует устойчивое понятие, он всегда самобытен и ассоциируется с личностным или родовым, но всегда глубоко индивидуальным отношением к исконному месту проживания. Он связан с местом рождения, с родом, домом и закреплен в народном фольклоре и искусстве в различных формах.

Следовательно, доминирование понятия регион в социокультурной практике маркирует динамику социокультурных тенденций развития государства и общества. Примечательным становится в этом процессе происходящее объединение взаимодействий различных территориальных структур, как в сфере экономики, так и в культуре, что напрямую изменяет и политические стратегии власти. Возможно и обратное влияние. Когда политические доминанты направлены на развитие в единстве именно экономики и культуры с целью легитимизации нового образования – региона. Однако нельзя не заметить, что данная ситуация возвращает нас к уже существовавшей модели территориальных контактов, а именно к хозяйственным и культурным взаимодействиям племен формирующихся этносов древности. Границы таких контактов определялись существовавшими природными границами: горными системами, пустынями, водоразделами, т.е. природными территориями. И если экономические и хозяйственные отношения устанавливаются значительно быстрее и имеют развитые формы, поскольку связаны с накоплением капитала, то культурные контакты имеют иную скорость освоения, зависящую от развития самосознания населения небольших территориальных единиц. Трудности российской модернизации в том и проявляются, что доминирование черт самобытности и национальных особенностей заменяется осмыслением нового понятия ментальной программы, в которой соединяются уровни универсального, коллективного и индивидуального. Осуществить такие фундаментальные изменения быстро невозможно, поэтому региональное самосознание, длительное время нацеленное на консер-

вативные формы существования, является сегодня определенным гарантом сохранения традиционной культуры.

Одновременно с региональными стратегиями развития в сферу активного осмысления включаются новые понятия: «культурная среда», «культурный регион», «микрорегион». Данные когнитивные образования несут в себе все характеристики общего понятия «регион». Культурные регионы (синоним термину «регион» с выделением одной доминанты – культурной) также не совпадают полностью с современным административно-территориальным делением, очерчивая в основном границы прошлых и современных культурных образований. Ареалы распространения тех или иных явлений культуры подвижны и обретают в этом случае относительную четкость лишь при обращении к культурно-исторической среде, рассматриваемой в ее влиянии на современные процессы формирования региональной специфики.

Культурная среда¹ или культурно-историческая среда, существующая в границах того или иного региона, понимается как определенный структурный уровень, с развитой сетью культурных учреждений, включающий все виды памятников различных эпох, в том числе природные объекты и культурный ландшафт. Такое сложное соотношение различных интернациональных и национальных черт в быту и образе жизни населения, культурных и природных объектов имманентно делает культурную среду конфликтной. При этом устойчивость ей придает не традиция в этнографическом понимании, а традиция определенной структуры культурных связей, традиция региональная, опирающаяся на наследование культурной практики и условий актуальной деятельности². Следовательно, культурная среда включает, с одной стороны, предметную среду, определенным образом организованные предметные результаты человеческой деятельности, с другой – формы отношения людей к природному окружению и реалиям общества и культуры. Культурная среда существует одновременно как бы в двух планах: реализованных и потенциальных возможностей, степень соответствия которых определяет характер и уровень развития культуры. Освоение прошлой, наследуемой культурной среды и приспособление ее к новым общественным потребностям создают весь спектр направлений современных культурных процессов.

Различные памятники, входящие в состав культурно-исторической среды, связаны между собой единством территории, и на ее базе они формируются в автономные надвременные образования – микрорегионы. Каждый из таких микрорегионов представляет собой самостоятельный мир, в котором внутренние связи преобладают над внешними и цикл «превращения вещества» относительно замкнут. Микрорегион с точки зрения исторической – явление уникальное, рождающееся на стыке природной и культурной среды. Результатом их взаимопроникновения и становится качественно новая природно-культурная

¹ Культурная среда – понятие, введенное представителем евразийского движения П. Н. Савицким (1895 – 1968) в статье «Евразийство» для сопоставления достижений развития одной культуры по отношению к другой при помощи рассмотрения по отраслям культуры. По его мнению, «культурная среда, низко стоящая в одних отраслях культуры, может оказаться, и сплошь и рядом оказывается, высоко стоящей в других отраслях». Так, жители острова Пасхи отставали в своем культурном развитии от англичан, но в своей скульптуре они проявили такую «меру оригинальности и творчества, которая не доступна веянию современной Англии».

² Акулич Е. М. Музей и регион. Екатеринбург, 2004. С. 55

реальность. В ней каждый конкретный памятник определяется через микрорегиональный культурно-исторический контекст, и «территориальная принадлежность его приобретает не меньшее значение, чем принадлежность культурная или историческая» – отмечает В. Ю. Дукельский³.

Уникальность микрорегионального исторического контекста способствует легкости его трансформации и уничтожения. Показательными примерами данных процессов являются разрушение в современной культуре не только сельских связей и традиций, но и некоторых характерных черт городской культуры, в частности таких феноменов, как «повседневная культура Санкт-Петербурга – Ленинграда» или «московский стиль жизни». В настоящее время микрорегиональная специфика недостаточно задействована в развитии региональной культурной практики, поскольку в какой-то части она уничтожается современной практикой, в какой-то она законсервирована имманентными процессами. В этой связи оправданным становится возрастающее внимание к культурно-исторической среде как основному, а порой и единственному источнику региональной специфики. Но среда эта в условиях утраты традиций не существует вне общественной деятельности по освоению общего культурного наследия, включая сохранение и развитие микрорегионального уровня. В этом «замкнутом» круге современных проблем центрирующую роль должны и могут играть именно музеи, поскольку они не только вырабатывают интерес к прошлому, но и формируют ценностное отношение к культурному наследию, обладая выработанной системой критериев. Поэтому в начале XXI в. вновь встает отнюдь не новый вопрос о функциях или миссии регионального музея на современном этапе развития общества.

Сохранность культурного наследия во многом зависит от его оценки, понимания и восприятия последующими поколениями, но они не остаются неизменными. Культурный регион, формирующийся при взаимодействии природной и культурно-исторической среды и современной социокультурной практики, ставит перед музеем иные, чем прежде задачи. Музей, связанный с двумя системами культурной практики – прошлой и настоящей – сталкивается с задачей их соединения, но на новой методологической базе корреляции устоявшихся ценностей и врывающихся новаций. Только на первый взгляд тихие залы музейных экспозиций воспринимаются как метафора уединенного размышления о бывшем, а глубинный смысл фрагментарных историко-культурных сведений маркирует этапы борьбы и примирения различных культур. Следует заметить, что диалог культур в «мертвом» предметном мире – это довольно идеализированная позиция. В общение между собой вступают люди, по-разному оценивающие и осмысляющие реальность через предмет не только удаленный во времени, но чуждый им своей смысловой характеристикой. Чтобы понимать друг друга, необходимо установить некий общий консенсус относительно того, что разрешено, и того, что запрещено, т.е. актуализировать прошлое через современные коммуникативные каналы. Но даже технический прогресс в средствах коммуникации не всегда сопровождается прогрессом в самой коммуникации, в организации коммуникативных отношений

³ Дукельский В. Ю. Музей и культурно-историческая среда // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации и музейной деятельности. М., 1988. С. 110.

и формировании универсальных контекстов взаимопонимания. Здесь, бесспорно, значимым становится «человеческий фактор» или, вернее, высокий профессионализм, что соответствует уже знанию специализированных аспектов деятельности. Музейная деятельность нацелена на трансляцию знания, но не все формы тиражирования информации (реклама) служат усилению заметных качественных сдвигов ценностно-нормативного ранга. Конкретные формы общения в социально-культурной среде зависят как от наличия устойчивой сети каналов коммуникации, так и от организации самой личности, развития ее «Я», ее интенций и ориентаций в мире. Разрыв внешних каналов коммуникации компенсируется наращиванием схем внутренней коммуникации, диалога с собой, рефлексии. Уникальность музейного смыслового пространства в том и состоит, что оно позволяет соединить внешнюю (диалог культур) и внутреннюю (мое отношение к прошлому) формы коммуникации.

Именно в этом контексте в пространстве музея (и шире – памятника культуры) происходит формирование национального менталитета и, более того, постановка проблемы идентичности. Идентичность как результат становления чувства самоуважения и самобытности поддерживается через связь с прошлым, но важна в этом случае не сама констатация связи, а о-сознание и о-смысление, и одновременно включенность во множество смыслов прошлого через умение и понимание образно-чувственного мира музейного пространства. С одной стороны, музей и его коммуникативные формы деятельности позволяют сконструировать национальную идентичность, утвердить национальные традиции и ценности. С другой стороны, следует учесть, что в век транснациональной политической интеракции национальные идентичности существенно видоизменяются. В результате функционирования масс-медиа, кинематографа и интернета в России интенсивно рекламируется потребление интернациональных жизненных стилей. На этом фоне практически любая национальная риторика теряет эффективность или подменяется иной государственной стратегией, опирающейся на формирование экономических критериев взаимодействия. Следовательно, самобытность исторического контекста культурно-исторической среды региона воспринимается лишь как знак прошлого, истории региона, но не как ментально-содержательная доминанта становления современного общества. Поскольку провинциальный музей сформировался как институт, ориентированный на сохранение и трансляцию местной (микрорегиональной) истории, его устоявшиеся методы извлечения предметов музейного значения из среды бытования или музеефикации отдельных памятников оказываются сегодня недостаточными для трансляции исторической памяти. Дифференциация культурно-исторической среды, представленной в музее, и той, в которой музей действует, имеет большие пространственные различия, в частности, региональные. Выход за рамки сложившихся тематических планов комплектования, научной обработки и экспонирования коллекций региональных музеев – трудная, но необходимая задача по освоению культурно-исторической среды региона.

Все необходимые содержательные элементы для этого процесса в музеях существуют. Музей и своим названием и содержанием своих фондов (материализованной исторической памятью) вносит историко-краеведческий аспект в культурное развитие региона. Кроме того, необходимо констатировать еще не утраченный (хотя и сниженный) интерес широких слоев населения к деятельности региональных музеев различно-

го профиля. Существующий устойчивый положительный образ музея позволяет использовать не только устоявшиеся формы деятельности, но и создавать специальные культурно-развлекательные программы, не подменяя другие культурные учреждения. В. Ю. Дукельский справедливо замечает, что это уже не прежний музей, не музей в обычном понимании этого слова. И если в советское время определяющим фактором в деятельности культурных учреждений была идеологическая установка власти, ограничивающая, но одновременно и облегчающая деятельность музея, то сегодня музеи оказались в ситуации сложного выбора между желаниями массового посетителя (в частности туриста), законодательными инициатива власти (автономные учреждения) и конкретными формами сохранения культурно-исторической среды региона.

Возникшие трудности разрешимы только непосредственной интеграцией музея в культурно-историческую среду. Но способы такой интеграции не должны заканчиваться лишь установлением очередного памятника или памятной доски, пышным и не всегда продуманным празднованием еще одной «круглой» даты, что является скорее рекламным мероприятием местной власти, нежели чем продуманной просветительской и культурной программой музея. Насильственное внедрение памятников в структуру настоящего превращается в нелепую разновидность забывания, ибо мы не видим, не замечаем их в культурном пространстве своего существования. Фундаментальное свойство прошлого быть утраченным стимулирует и разжигает необходимость воссоздания и восстановления потерянного, но обратные процессы, как утверждают ученые, не корректны по своей постановке, ибо неминуемо ведут к искажению и фальсификации. Возможно ли, овладеть методами различения этих сложных явлений в современной культуре, где идеологические штампы закрывают и искажают подлинный смысл «охранительной» функции культуры, без продуманной современной концепции музейной деятельности? Определенно, нет!

Музейная деятельность, понимаемая как деятельность общества по отношению к природному и культурному наследию, должна стать составной частью местных культурных процессов, а музейная сеть региона формироваться в самостоятельный культурно-хозяйственный комплекс. Хотя мы наблюдаем стимулирование властью в большей мере актуальных форм деятельности культурных институтов, несомненно, уровень культурного развития может быть использован также и для создания благоприятного образа конкретного региона и на туристском рынке, когда элементы и факторы культуры становятся каналами распределения информации о туристских возможностях местности. Сегодня массовый турист и местный музей являются антагонистами. Степень интеграция музея в культурно-историческую среду и будет определяться разработанными критериями уникальности регионального культурного наследия, следовательно, его востребованности и, одновременно, нормативными показателями регулирования туристических потоков. Еще одной существенной задачей краеведческого музея является выработка у местного населения стабильной характеристики ценностных критериев историко-культурного комплекса региона.

Подводя итог нашим размышлениям, можно сказать, что музей должен стать ведущим учреждением организации социокультурных процессов в границах того или иного региона, расширяя свою деятельность тематически и территориально, и создавая деятельную основу для функционирования региона как единого культурного организма.

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Л. А. Сыченкова

О СПОСОБАХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ В МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЯХ

Вопрос о выборе методологического подхода к презентации прошлого практически не обсуждается и не входит в комплекс теоретических проблем музеологии¹. А между тем, в «обновляющихся» музейных экспозициях непубличная дискуссия продолжается на протяжении уже двух десятков лет. С того момента, как в начале 90-х годов XX в. музейные концепции, отражавшие синтетические представления о прошлом всех направлений гуманитарного знания, чутко прореагировали на провозглашенный плюрализм в истории, «эпидемия» переоценок быстро распространилась по всем музеям российской провинции. Но произошедшие за эти годы изменения в содержании музейных экспозиций оказались неоднозначными, неравномерными, декоративными, подчас и просто искажающими образ прошлого. Вольно или невольно музеи были вовлечены в опасный процесс разрушения исторического сознания нашего общества, делая его «фрагментарным, клочкообразным, не дающим понимания связи одного с другим в частной жизни и в истории»². В этой, на первой взгляд безобидной тенденции, ведущие российские историки еще в конце 1990-х гг. увидели симптомы «саморазрушения народа», а в конце первого десятилетия XXI в. радикальные историки вообще отказали российской общности в праве называться «народом». Так, профессор Ю. Н. Афанасьев с болью констатировал, что «народ наш по-прежнему не стал народом – субъектом истории, но остается народом – ее массой, толпой истории»³.

Надо сказать, что профессиональные «музейщики» очень болезненно реагируют на критику со стороны историков и культурологов, религиоведов, философов. Музейные сотрудники, как правило, не принимают участия в методологических дискуссиях историков, политологов, философов, в рамках которых происходит, в том числе, и уточнение современного понимания событий прошлого⁴. Профессиональные музейщики практически от-

¹ Простая констатация сложности ситуации отнюдь не проясняет. См.: *Скрипкина Л. И.* Историко-краеведческий музей как коммуникативная система // *Музейные фонды и экспозиции.* Томск, 2002. С. 18-27.

² *Смоленский Н. И.* Историческое образование в России и историческая теория // *Новая и новейшая история.* 2002. № 4. С. 5-9.

³ *Афанасьев Ю. Н.* Мы – не рабы // *Новая газета,* 5 декабря 2008.

⁴ См.: *Карпов С. П.* Историческое образование: размышления о путях развития // *Новая и новейшая история.* 2000. № 2. С. 21; *Журавлев В. В.* Методология исторической науки. Вчера. Сегодня. Завтра // *Кентавр.* 1995. № 6. С. 140-146; *Мучник В. М.* Историографическая ситуация на переломе эпох: несколько тезисов в оправдание истории //

странились от главной из теоретических дискуссии нашего времени – дискуссии о соотношении формационного и цивилизационного подходов к истории⁵.

Теоретики и практики музейного дела предпочитают наблюдательную позицию «над схваткой». Надо сказать, что поиску выхода из методологического тупика искусственно созданная «стена непроницаемости» между гуманитариями и музейщиками отнюдь не способствует.

Предлагаемые авторские размышления на эту тему написаны на основе осмысления личных впечатлений увиденного в ряде музеев Республики Татарстан. Они написаны с точки зрения историка, специализирующегося в области историографии истории культуры. Предметом обсуждения стали экспозиции: 1) Краеведческого музея г. Тетюш; 2) Национального музея Республики Татарстан (далее – РТ), 3) Музея истории Казанского государственного университета; 4) Музея изобразительного искусства РТ.

Итак, начнем обсуждение с одного из музеев татарстанской «глубинки» – **Тетюшского краеведческого музея**. Тетюши – бывший уездный городок Казанской губернии, сегодня является одним из районных центров. Расположен город в 80 км от Казани на высоком берегу Волги. Традиционно город был центром рыбного промысла и хлебной торговли. Выгодное географическое расположение города на пересечении важнейших торговых путей по Волге и Каме предопределило его бурное экономическое развитие в XVIII – XIX вв.⁶

История краеведческого музея г. Тетюши восходит еще к дореволюционной эпохе, когда усилиями гимназических учителей здесь собиралась первая археологическая и палеонтологическая коллекция. У истоков музея стоял известный казанский краевед, археолог, в будущем профессор Казанского университета – Николай Филиппович Калинин. Музей не сразу получил постоянное пристанище, только в конце 1880-х гг. после многократных переездов постоянная экспозиция разместилась в бывшем доме купца первой гильдии, почетного гражданина города П. В. Серебрякова. Гордостью экспозиции была археологическая коллекция, история дворянской культуры и купеческого быта, история образования и земской медицины, история рыбного промысла. В начале 1920-х гг. фонды музея пополнила

Историческое знание и интеллектуальная культура: Материалы научной конференции, Москва, 4 – 6 декабря 2001 г. М., 2001. С. 12-15; *Шевелев В. Н.* Новое в исторической науке: пути преодоления методологического кризиса // Гуманитарный ежегодник. Ростов-на-Дону, 2002. Вып. 1. С. 36.

⁵ *Карпов С. П.* Историческое образование: размышления о путях развития. С. 21; Актуальные проблемы теории истории: Материалы «круглого стола» // Вопросы истории. 1994. № 6. С. 45; *Овсянников В. И.* В поисках новых парадигм социально-гуманитарных наук // Социально-политический журнал. 1997. № 4. С. 65-72; *Смоленский Н. И.* Теоретический плюрализм и проблемы исторической теории: методологические поиски в современной исторической науке // Новая и новейшая история. 1996. № 3. С. 79. *Смоленский Н. И.* Возможна ли общесторическая теория? // Новая и новейшая история. 1996. № 1. С. 3-4; *Чубарьян А. О.* Историческая наука в России в начале XXI в. // Новая и новейшая история. 2003. № 3. С. 12; *Бутенко А. Л.* Общая концепция истории и современность // Социально-политический журнал. 1998. № 2. С. 18-41.

⁶ На рубеже XVIII – XIX вв. было сделано следующее «количественное» описание достопримечательностей и социального состава города: «В нем церквей соборная каменная – 1, кладбище – 1, казенных строений деревянных – 144, гостиный двор – 1, торговых лавок – 10, кузниц – 2, застав – 2, жителей: дворян 25, священников и церковнослужителей 13, по ревизии купцов 36, мещан 91, разночинцев 40, однодворец 1, пахотных солдат 114, удельных крестьян 65, добровольных людей 68, всего 453 души». См.: *Калинин Н. Ф.* К вопросу об основании Тетюш // Записки Тетюшского музея. 1928. № 4. С. 7.

уникальная художественная коллекция, полученная в результате конфискации имущества тетюшских помещиков и приобретенная у населения «в обмен на мануфактуру». Среди новых вещей оказались работы Е. Е. Лансере («Куст сирени», «Сфинкс», «Пирамида», «Женский портрет»), гравюры Б. М. Кустодиева, рисунки Н. Н. Фешина, работы местных художников – графика Ф. Мانتеля, братьев Г. Г. и Н. Г. Чернецовых, фарфор, коллекция болгарских монет, русского оружия и книг XVII – XVIII вв., этнографические коллекции. Богатая дореволюционная коллекция, позволяла осветить все стороны жизни уездного волжского города. К сожалению, в начале 1960-х гг. в связи с созданием в Казани музея изобразительных искусств (ГМИИИ РТ) из Тетюшского музея вывезли собрание картин и экспонаты, имеющие художественную ценность. Никаких документов об этом не сохранилось⁷.

В современной экспозиции музея значительное место отведено биографическим подробностям знаменитой землячки, участницы «Народной воли» – Веры Николаевны Фигнер. К витрине с экспонатами, посвященными ее судьбе, примыкает раздел, рассказывающий об истории имения и семьи князей Молоствовых. Несомненно, это фигуры значительные для истории края, но возникает вопрос: «Почему именно они»? Известно, что Молостовы связаны очень запутанной линией с писателем Л. Н. Толстым, но вряд ли их вклад в культурную историю края был таким же значительным, как участие тетюшских купцов, на чьи средства строились гимназии, школы, богадельни, сиротские дома. Как пишет тетюшанин О. Марута (родившийся в 1914 г.), истории этой дворянской семьи придают такое значение, наверное, «за особые заслуги, оказанные советской власти последней хозяйкой имения»⁸.

Сегодня была бы более интересна судьба всех слоев тетюшского общества: от дворянства, купечества, мещан, уездной интеллигенции, до рядовых горожан, судьбы которых вписывались в общую картину повседневной и интеллектуальной жизни города. В истории города много любопытных фактов, требующих объяснения. Например, то, каким образом в глухом уездном городе, в числе преподавателей гимназии оказались выпускники самых престижных российских университетов (Московского, Санкт-Петербургского, Казанского), а также западноевропейских академий и институтов. Интересна история рыбного промысла, который в наши дни пытаются возродить.

Совершенно неосвещенной остается история Гражданской войны, уход части тетюшан с белочехами, судьба тетюшских белоэмигрантов в Китае и Америке. Тетюшским музейщикам уже известна судьба земляков – эмигрантов первой волны, с которыми они ведут активную переписку. Более того, живущие в США потомки купцов Серебряковых, Крупиных три года назад посетили свою малую родину. Историю XX в., Гражданской войны ученые начали переписывать не только с точки зрения единственной «правды» красных, но и как

⁷ См.: Чекмарев П. А. Есть на Волге городок (из прошлого и настоящего города Тетюши и тетюшского района Татарстана). Казань, 2004. С. 199-201.

⁸ Елизавете Владимировне Молостовой, урожденной Бер, последней хозяйке имения в годы Гражданской войны, была выдана «охранная грамота», спасшая ее усадьбу от разорения, за помощь Первой конной армии С. М. Буденного продовольствием и фуражом и даже поголовьем лошадей из племенного состава конного завода. В 1918 г. решением Народного комиссариата просвещения усадьба Молостовых «Долгая Поляна» была взята под охрану советской власти. В 1929 г. Елизавета Владимировна передала свой дом под школу коммунистической молодежи.

историю глубочайшей трагедии русского народа, в которой нет и не может быть ни героев, ни победителей. Таким образом, попытки ревизии «устаревших» концепций, оборачиваются новой фальсификацией истории. В процессе замены неправды на новую ложь, забвению подвергается давно известная мудрость о том, что бывает не одна, а несколько «правд». У каждого класса, каждой культурной группы, каждой нации, представителя отдельной семьи есть своя «правда» об исторических событиях. И все «правды-версии» имеют право на существование. История многогранна как река времени.

Однако пока в музее уездного города эта страница городской летописи отсутствует. Несомненно, новый уровень осмысления этого сюжета тетюшской истории поможет составить более объективную и реалистичную картину прошлого.

Национальный музей Республики Татарстан. Новая экспозиция музея, которому уже более 100 лет⁹, была открыта в 2005 г. Музей занимает здание бывшего Гостиного двора. В связи с реконструкцией после многочисленных пожаров, случившихся в конце 1980-х – начале 1990-х гг., изменился облик музея: восстановлен его исторический фасад, гораздо помпезнее стало оформление залов музея. В основу новой экспозиции музея легли коллекции, принадлежавшие выдающимся казанским краеведам и музейным деятелям – А. Ф. Лихачеву, Б. Ф. Адлеру, Л. Сиклеру, Н. Ф. Катанову и др.

Тенденция переосмысления прошлого не могла не затронуть краеведческие музеи – особый тип отечественных музеев, доставшийся нам от советского прошлого. В краеведческом музее традиционно была представлена линейная концепция времени. Кроме просвещенческой концепции «прогресса» в таких музеях от советской традиции сохранилось содержание экспозиции, ее идеологическая заостренность в тех залах, где рассказывалось не о природной и естественной истории, а о социально-политических событиях.

При всем богатстве обновленной экспозиции в музее явно просматривается эклектизм концепции. «Печатью мировоззрения» ушедшей эпохи можно считать центральный зал второго этажа, где рядом с экспозицией, посвященной Пугачевскому восстанию, стоит знаменитая карета Екатерины II. Прочитывается такое «соседство» весьма неоднозначно: с одной стороны, карета воспринимается как символ имперской власти, которой отдаются все почести, но, с другой стороны, карета может быть истолкована как апогей, кульминация истории Казани и края. На фоне парадно-золоченого блеска кареты Екатерины II меркнут все другие сюжеты истории Казанской губернии.

Особенно контрастировала современная экспозиция музея с выставкой, посвященной

⁹ Экспозиция была обновлена в связи с реконструкцией музея к празднованию 1000-летия Казани. Перемены в жизни музея совпали с переломными моментами в истории страны. Национальный музей РТ был основан как Казанский городской научно-промышленный музей в 1894 г. и открыт 5 апреля 1895 г. В основу музея положена частная 40-тысячная коллекция Андрея Федоровича Лихачева (1832 – 1890), известного в крае археолога, историка, коллекционера, а также экспонаты научно-промышленной выставки 1890 г. В настоящее время фонды музея насчитывают свыше 800 тыс. единиц хранения. Среди наиболее ценных коллекций – булгарская коллекция А. Ф. Лихачева, коллекция раскопок Ананьинских могильников, египетская и античная коллекции, коллекции золотых монет, свитков XVII в., рукописных и редких книг XV – XX вв., мемориальных вещей деятелей татарской литературы, декоративно-прикладного искусства казанских татар, мемориальная коллекция Г. Р. Державина и др.

истории династии Юсуповых, проходившей в музее в мае – июне 2009 г.¹⁰ Демонстрация богатства, роскоши и беспечной жизни князей Юсуповых в реальном пространстве музея была «отделена» ширмой от стенда с историей Пугачевского восстания в Казанском крае. Такое столкновение под крышей одного музея, совершенно разных подходов к осмыслению прошлого является весьма красноречивым свидетельством «растерянности» музейных работников в ситуации методологического плюрализма.

Идея выставки – фетишизация богатства¹¹, контрастирует с социально-классовым прочтением истории России, как бесконечной череды народных бунтов, крестьянских войн, социальных конфликтов. В коллективном портрете Юсуповых, созданном музейщиками, проступают плохо скрываемое подобоострашие перед богатством, и подается оно, как эквивалент знатности и знаменитости. В данном случае петербургские авторы выставки¹² постарались не задумываться над тем, что такая постановка вопроса может вызвать у некоторых посетителей чувство классовой ненависти. Ведь это чувство никто не отменял, а сейчас, в условиях продолжающейся социальной поляризации российского общества, оно еще более обострено.

В настоящее время экспозиционное повествование в Национальном музее о прошлом края завершается екатерининской эпохой и уголком поэта-земляка Г. Р. Державина. Такая трактовка вызывает ряд вопросов: почему отобраны именно эти события, являются ли события такими уж значимыми для истории края? Каков был принцип отбора материалов? В чем состоит основная идея, экспозиционная доминанта повествования?

Самобытная история региона длиннее хронологически, и шире пространственно даже в XVIII – XIX вв.¹³ Начинаясь история края с Волжской Булгарии, Казанского ханства, которые во всех подробностях представлены в первых залах экспозиции. Затем история края была «вплетена» в историю почти необъятной Казанской губернии, в советскую эпоху границы республики постепенно приобрели современные очертания. Но именно исторически близкие нам периоды «сужаются» в заключительных залах музея до пространства города. Ведь в прежней экспозиции советская история была представлена не хуже, чем древний и средневековый периоды. Для нынешних посетителей в памяти остаются наиболее эффект-

¹⁰ Выставка «История рода князей Юсуповых. Казань – Петербург – Париж» была организована в рамках реализации проекта петербургского автора – Альфии Рахматуллиной, и презентации в Казани петербургского Юсуповского дворца на Мойке. В ее состав входили экспозиция «История рода князей Юсуповых. Век X – век XXI»; две мини-экспозиции, представляющие фрагменты интерьеров парадного петербургского дворца Юсуповых на Мойке. Выставку сопровождала демонстрация научно-популярного фильма «Юсуповский дворец».

¹¹ Поиск в истории отечества «кумиров» близких по духу, так называемым, «новым русским» отражает тектонический разлом в сознании наших соотечественников. Знаменитая фраза Марины Цветаевой по поводу истоков меценатства одного из российских предпринимателей («сознание неправды денег в русской душе невытравимо») поразительно точно отражает одну из важных особенностей русского сознания – глубоко заложенное в нем чувство справедливости. В конце прошлого и начале нынешнего столетия нравственный императив русского сознания «бедность – не порок» сменил новый призыв – берите пример с красивой и беззаботной жизни, обогащайтесь.

¹² Этот упрек отнюдь не адресован коллективу НМ РТ, поскольку они просто любезно предоставили помещение и помогли смонтировать уже готовую выставку, привезенную из Санкт-Петербурга. Но мы вправе оценивать то, что получилось из этого «непродуманного» соседства.

¹³ Хотя географически эти границы очертить не так просто. Сегодня – это границы Республики Татарстан, а в XVIII – XIX вв. – это огромные просторы Казанской губернии и Казанского учебного округа.

ные в смысле оформления залы с историей православия в крае, комната ювелирных шедевров татарских мастеров, суконная мануфактура, кабинет Г. Р. Державина, история царицы Сюзумбике, карета Екатерины II и Пугачевский бунт.

Учитывая развивающуюся технологию музейной демонстрации, как хотелось бы «оживить» и эти исторические декорации, чтобы почувствовать бег ускользающего времени. Например, имело бы смысл в унисон карете Екатерины II представить реконструированную модель казанского «барабуса» – любимого средства передвижения горожан. Такой павильон, оформленный «ожившими» видами города из старинных фотографий, создавал бы эффект погружения в прошлое с меняющимся обликом города, стиля и темпа жизни¹⁴. «Барабус» не только бы способствовал созданию колорита эпохи, но в какой-то мере отразил специфику казанской ментальности. Смешение в речи казанцев русских и татарских слов является одним из ярких свидетельств подлинной толерантности в быту горожан.

Для развития «придумок» в этом направлении у казанских музейщиков неограниченные возможности, поскольку существует невероятное множество примеров своеобразной истории местного края. Так, колорит истории казанского ремесла и промышленности могли бы восполнить подлинные «клише» по производству знаменитого на всю Россию XIX в. казанского мыла с завода братьев Крестовниковых. Ведь это уникальный пример соединения открытий в области неорганической химии и предпринимательства в Казани. Список таких «казанских» феноменов может быть продолжен ...

В этом смысле нельзя забывать, что музей – это один из игровых компонентов культуры, где создается условное пространство погружения в прошлое, а посетитель позволяет вовлечь себя в игру со временем. В какой-то степени музей сродни театру, который не только просвещает, но и доставляет эстетическое наслаждение. Поэтому визуальное впечатление от музейной экспозиции имеет немаловажное значение. Пренебрегать зрелищностью так же не позволительно, как и позволять ей доминировать в ущерб ясности идеи, четкости концепции, прозрачности общего замысла экспозиции. Развивая новые теории в этом направлении, необходимо обратиться к опыту отечественных музейщиков начала и середины XX в., который вновь становится актуальным. В этой связи можно напомнить, эксперименты в музейном деле, проводившиеся в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Федором Шмитом и Иеремией Иоффе. Так, Ф. И. Шмит уже тогда высказывал идею о том, что в краеведческом музее «человек должен быть мерилom всему». ...Только тогда музей заживет. ...Нельзя соху вешать на стене, благо она весит меньше плуга, – нужно дать кусочек почвы, чтобы было видно, как соха ковыряет землю! Нельзя прялки и ткацкие станки выставлять наборами – нужно, чтобы показывающий знал, как при помощи этих инструментов работают! Нельзя коллекционировать глиняную посуду абстрактно – нужно тут же показать гончарный круг, и запас глины, и печь для обжига! Нужно уметь показать, как плетутся рыбац-

¹⁴ «Барабусы» – зимний вид казанского транспорта, существовавший во второй половине XIX – начале XX вв. Название происходит от татарского «барабыз» – поезд. Своим созданием он обязан казанским беднякам-татарам, которые впрягали лошадь в сани-розвальни, а поперек саней укладывали тюфяк из мешковины или рогожи, набитый соломой. На этом тюфяке и восседали пассажиры, которых «барабусы» возили за мизерную плату по городу, успешно конкурируя с трамваем и извозчиками. См.: Лисевич М. М. История Казани глазами эрудитов. Казань, 2000. С.52.

кие сети, как тешутся доски, как печатаются набойки, как плетутся корзины и т.д. В музее краеведческом «должна царить *«динамика производства», а не статика готовых вещей»*¹⁵. И. И. Иоффе, в свою очередь, удачно осуществлял в начале 1930-х гг. «оживление» художественных эпох, участвуя в подготовке выставок-экспликаций в Государственном Эрмитаже. Это были своеобразные синтетические художественные концерты, посвященные Франции, Германии, Италии XVII – XVIII вв. Выбор периода (XVII – XVIII вв.) в истории Западной Европы – был неслучайным. Современный петербургский искусствовед М. Ю. Герман определил эту эпоху, как века «напоенные культурой», поскольку именно в этот период было создано небывалое количество шедевров в области музыки, живописи, драмы, поэзии. Это была эпоха апогея развития западноевропейского художественного гения. Новый этап в развитии западной культуры сопровождался созданием новых синтетических видов искусства, таких как опера и европейский театр. Именно этот синтез искусств пытался «воссоздать» в своих выставках-экспликациях середины 1930-х гг. Иеремия Иоффе.

Такой подход сегодня успешно реализуют многие музеи Европы, реконструируя сам процесс производства миниатюрных монетных дворов, книгопечатных станков, где каждому посетителю предоставляется возможность «стать» на время мастером печатником или чеканщиком монет. Реконструированные моменты прошлого сокращают дистанцию времени, помогают ощутить ритм, вкус, запах, звуки и краски далеких эпох. В этом направлении уже много новых и интересных находок есть и в музеях российской провинции.

Музей Истории Казанского университета. Музей был открыт 30 ноября 1979 г. В основе экспозиции музея был мемориальный комплекс, оформившийся еще в советские времена. Центром музея была тогда аудитория юридического факультета, где слушали лекции студенты Л. Толстой, В. Ульянов, А. Рыков. Сегодня к музею примыкает Актальный зал, а ядро экспозиции, отражающей историю одного из старейших российских университетов, располагается в здании бывшей университетской церкви¹⁶.

В музее последовательно представлена история становления и развития научных школ, кафедр, персоналий, наиболее значительных событий в жизни университетской корпорации. Однако печать «политизированного прочтения» прошлого вполне явственно прослеживается в повествовательной линии экспозиции, в ней сделан акцент на участии профессоров, преподавателей и студентов университета в общественном и революционном движении XIX – начала XX вв. Особенно выделяются профессора, разделявшие демократические убеждения и революционные взгляды студенчества. Комментирование экспозиции сопро-

¹⁵ Шмит. Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 237-238.

¹⁶ История церкви подробно описана в книге протоиерея А. Смирнова (См.: Смирнов А. В. Крестовоздвиженская церковь при Императорском университете. Казань, 1904). Крестовоздвиженская церковь была подлинным домашним храмом. В ней совершались все важные события в жизни университетской корпорации: открытие учебного года, венчание преподавателей, крещение их детей, отпевание усопших коллег, молебствования по случаю университетских дат, благословения в дни христианских праздников. (См.: Известия по Казанской епархии, издаваемые при Казанской Духовной академии, на 1875 год. Казань, 1875. С. 538). После 1917 г. церковь использовалась как физкультурный зал, в 1941 – 1943 гг. здесь размещалось общежитие эвакуированных сотрудников Академии Наук СССР. Позднее, вплоть до 1979 г., здесь размещался один из читальных залов Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского университета.

вождается ссылками на авторитетного историка университета 1930-х гг. М. К. Корбута¹⁷, его концепция доминировала и в академических очерках об истории университета, составленных уже в конце 1970-х гг. Революционный акцент стал своеобразной концептуальной доминантой исторической экспозиции. С момента своего создания и до настоящего времени Музей истории университета функционирует как лакированная картинка, «парадный портрет» знаменитого учебного заведения. Морально обветшалые «декорации» музея явно контрастируют с новым подходом к истории университета, нашедшим отражение в фундаментальной монографии профессоров Е. А. Вишленковой, С. Ю. Малышевой, А. А. Сальниковой¹⁸. Монография избавлена от идеологических штампов и написана с позиций интеллектуального подхода к истории. В ней рассматриваются преимущественно сюжеты повседневной и культурной истории университетского сообщества: проблемы среды обитания университетского человека, особенности формирования и бытования ученой корпорации, культура отношений внутри и вовне ее, стили и качество жизни студента и преподавателя, досуговые и праздничные практики, университетские ритуалы, символы и мифы. С сожалением приходится констатировать, что образ университета, созданный учеными, пока никак не повлиял на изменение содержания экспозиции музея. Такой пример игнорирования музейными работниками новых способов прочтения прошлого весьма характерен для отечественной музеологической практики.

Итак, обратимся к последнему примеру: **Музею изобразительных искусств Республики Татарстан**. Еще в XIX – начале XX вв. представители научной и художественной интеллигенции с горечью отмечали в своих воспоминаниях и письмах отсутствие в Казани хорошего художественного музея. Казанские искусствоведы и художники, такие как А. М. Мионов, Б. В. Варнеке, Д. В. Айналов, В. К. Мальмберг пытались восполнить этот интеллектуальный пробел организацией в городе ряда художественных выставок. В какой-то мере взыскательная казанская публика удовлетворяла свои эстетические потребности, посещая учебный Музей древностей и изящных искусств в университете, который по воскресным дням был доступен всем желающим. Отсутствие в Казани живописной галереи странным образом сочеталось с наличием в городе одного из известнейших художественных училищ провинциальной России¹⁹. С этим заведением была связана история знаменитой «казанской художественной школы»²⁰.

В отличие от многих художественных галерей российской провинции Казанских музеев изобразительных искусств вырос не органично из местных художественных собраний, а был создан, по сути, волюнтаристским решением советской власти. В начале XXI в. кардинальные перемены произошли и в экспозиции этого музея. У попавшего сегодня в залы му-

¹⁷ Корбут М. К. Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина за 125 лет. Казань, 1930. Т. 2.

¹⁸ См.: Вишленкова Е. А., Малышева С. Ю., Сальникова А. А. Terra Universitatis: Два века университетской культуры в Казани. Казань, 2005.

¹⁹ В нем учился и преподавал советский художник П. П. Беньков (1879 – 1949). С 1911 по 1923 гг. преподавал литературу и историю искусств живописец и поэт П. А. Радимов (1887 – 1967); искусствовед П. М. Дульский (1879 – 1956), учился будущий футурист Д. Д. Бурлюк (1882 – 1967). Значительной фигурой среди учеников и преподавателей Казанской школы был русский художник Н. И. Фешин (1881 – 1955).

²⁰ Казанское художественное училище было открыто в 1895 г.

зея, отметившего в 2009 г. полувековой юбилей²¹, возникает странное ощущение, что музей как-то опустел, приобрел сиротливый вид, несмотря на то, что все стены в залах заполнены. Три десятка лет назад, когда экспозиция живописи только сложилась, музей стал домом для художников, искусствоведов, казанских коллекционеров разных поколений. В нем общались, встречались на открытиях выставок, радовались и обсуждали успехи и неудачи мэтров. В атмосфере этого интеллектуального общения происходило формирование вкусов и эстетических критериев у молодого поколения живописцев. Конечно, в советское время не было идиллии: в залах выставлялось не все самое талантливое и новаторское. «За кадром» оставались многие живописцы, непризнанные на родине, получившие имя на Западе. Мы и сейчас о них очень мало знаем.

В последние годы в музее появилось много нового: отдельные залы, посвященные голландской и фламандской живописи XVII – XVIII вв. Среди наиболее ранних памятников в музее представлены творения Яна Массейса и Якоба Гриммера. Коллекцию дополняет серия фламандских пейзажей, портреты авторства Франса Поурбуса, художников круга Якоба ван Сваненбурха, Яна Ливенса, Люттихейса, Говерта Флинка. Более поздний период развития голландской живописи представлен в музейном собрании работами Арнольда Боонена. Значительных полотен в казанском собрании почти нет. Кроме одной маленькой картины Питера Брейгеля. Произведения западных мастеров второго и даже третьего ряда, почерневшие от времени, находятся в плохом состоянии. Прочно закрепились в новой экспозиции модернисты, русские представители Серебряного века, но они развешены неумело, плохо освещены.

При новом директоре музея в экспозиции появились комоды и другие предметы интерьера аристократических особняков XIX в., но пропало ощущение праздника. По какому-то странному недоразумению из экспозиции исчезла целая эпоха советской живописи, в том числе и национальной. В советские времена два или даже три зала первого этажа музея были заполнены полотнами Николая Фешина, Хариса Якупова, Баки Ураманче, Кондрата Максимова, Ильдара Зарипова, Евгения Зуева, Виктора Куделькина, Гайши Рахманкуловой, Рустема Кильдибекова и др. А именно этот пласт национальной культуры наиболее интересен гостям города и туристам. С шедеврами западноевропейской живописи, думается, они могут познакомиться и в других столицах. Полотна татарстанских живописцев советской эпохи и создавали в этом музее на протяжении четырех десятков лет ощущение полноты и разнообразия жизни. Возможно, не все произведения названных мастеров являются художественными открытиями, тем более шедеврами мирового уровня, но ценность их в том, что они отражали основные тенденции развития искусства края в определенную историческую эпоху и потому стали памятниками времени. Присутствие этих картин в музее создавало впечатление цельности экспозиционного ряда, придавало ей самобытный колорит. Ос-

²¹ Государственный музей изобразительных искусств ТАССР был создан в 1959 г. на базе картинной галереи Государственного музея ТАССР. В 1967 г. музей был перемещен в бывшую резиденцию командующего Казанским военным округом генерала А. Г. Сандецкого. В коллекцию музея вошли произведения из бывших частных собраний А. Ф. Лихачева, О. С. Александровой-Гейнс, С. А. Бахрушина, П. М. Дульского, Е. Д. Мясникова и др., а также поступившие в музей в результате перераспределения коллекций Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея.

мелюсь предположить, что для гостей столицы из ближнего и дальнего зарубежья, а также рядовых посетителей молодого поколения важно представить в **одном центре** художественное наследие республики во всех стилях, формах, жанрах, направлениях и за все периоды развития казанской художественной школы, чтобы целостный образ надолго сохранялся в памяти.

Распыление музейного собрания вряд ли оправдывается созданием специализированной галереи «Хазинэ», в качестве филиала музея, куда «перекочевали» произведения важнейшего периода татарстанской живописи, придававшей музейной экспозиции самобытность и уникальность. Печальный опыт перемещения коллекций показывает, что часто это сопряжено с утратами и исчезновением уникальных произведений. Достаточно вспомнить трагическую историю художественной коллекции Тетюшского музея.

Подведем итоги. Приведенные примеры отражают неравномерную картину музейной жизни республики, где в настоящее время насчитывается более 100 музеев разного типа. С одной стороны, в глубинке сохранились музеи, функционирующие как мемориальные комплексы «трудовой и боевой славы». С другой стороны, в центральных городах республики есть музеи, реализующие самые новейшие музейные технологии, каковым является совсем недавно открытый Музей естественной истории в Казанском Кремле. В числе уникальных музеев нового типа – музыкальный музей татарского композитора Салиха Сайдашева²², открытый в 1993 г.²³ Но в рамках заявленной проблемы мы ведем разговор не об успехах в применении новаций в области музейных технологий, а о выборе методологических подходов в осмыслении прошлого²⁴.

Неравномерность интерпретации истории в музеях республики высвечивает две крупных проблемы: первая – слабость методологической базы, которая ведет к фрагментарности в осмыслении прошлого, вторая – сохранение политизированного прочтения истории.

Политизация в исторических экспозициях музеев российской провинции свидетельствует не только о неготовности музейных специалистов к восприятию новых гуманитарных подходов (цивилизационных, гендерных, постмодернистских, структуралистских и т.д.), но и о стремлении их сохранить какую-то целостность в повествовании о прошлом. Парадокс заключается в том, что социологический (а, по сути, формационный) подход к истории позволял создавать целостную картину прошлого. Все многообразие жизни стягивалось как обручем именно благодаря такому способу объяснения истории. Социологический подход и примыкающий к нему политологический метод раньше задавали какую-то матрицу описания прошлого, и, в итоге, установили правила его представления для всех музеев в нашей

²² Салих Сайдашев (1900 – 1954) – выдающийся татарский композитор, основоположник татарской профессиональной музыки. Создатель нового жанра в национальном искусстве – музыкальной драмы.

²³ В этом музее судьба татарского композитора и его произведений осмысленна в социокультурном пространстве эпохи. Генеральная идея музея – это разговор вещей со своей комедией, драмой, трагедией. Все это показано в **инсталляциях** (соединение предметного мира с живописью; новый взгляд на вещь, свет, цвет; музыка, «автогид»). Концепция экспозиции музея получила признание и на международном биенале в Красноярске в 1999 г. была отмечена специальным дипломом. Немецкие искусствоведы из Штутгарта отобрали в нем фотографический материал на международный конкурс музеев, который происходил в Красноярске в 2001 г.

²⁴ Принципиально мы выносим за рамки обсуждаемой темы и другие болевые точки современной жизни российских музеев, например, волну популяризации, превращающую музеи в развлекательно-увеселительные центры.

стране. Теперь же музейщики оказались перед выбором, который привел не только к хаосу концепций, но и утрате важных нравственных ориентиров, которые во все времена позволяли сохранять особую российскую ментальность и целостность отечественной культуры.

Музейщикам сегодня разрешено выбирать способ отражения времени в пространстве музея – линейного, циклического, или дискретного. Многим показалось, что можно вообще создать иллюзию отказа от «оценочной» концепции прошлого, и пойти по пути структуралистского подхода, наполнив музей вещами, предметами, артефактами. Но это самообман, поскольку в самом принципе, критериях отбора фактов и свидетельств уже заложена та или иная концепция. Еще немецкий философ и культуролог О. Шпенглер предупреждал, что работа историка, который только собирает факты, без всякой попытки их осмысления, подобна работе муравьев.

Продолжающаяся сумятица в выборе методологических подходов при анализе прошлого затрагивает все сферы культуры и образования. Ответственность за выработку и выбор приоритетных концепций в осмыслении прошлого несут, прежде всего, профессиональные историки. Они задают вектор, определяют болевые точки в мировой и отечественной истории. Анализ этих «кульминационных событий» истории позволяет более четко понять современные события и проблемы, соединить разрозненные факты в целостную картину времени²⁵. К слову и оценкам историков прислушиваются музейщики, литераторы, искусствоведы, режиссеры, журналисты и т.д., и это не исключает их права на самостоятельное, авторское, художественное прочтение персоналий и явлений.

Однако отечественные историки сами оказались в начале 1990-х гг. в ситуации близкой к методологическому кризису. Отказавшись от марксистской концепции истории и формационного способа ее периодизации, отечественные историки попытались перейти к цивилизационному подходу, культурно-антропологическому, структурному, гендерному и т.д. Начались эксперименты, пробы, ошибки. Очень скоро историки убедились, что цивилизационный, или постмодернистский подходы непродуктивны как способ познания прошлого. «Изучение истории с цивилизационной точки зрения не дает возможности – за отсутствием методологической базы – рассматривать историю как процесс, а не как простую арифметическую сумму цивилизаций, а саму цивилизацию – как результат, форму, звено этого процесса <...> Так, школьный курс истории стал распадаться на истории отдельных цивилизаций»²⁶.

²⁵ См.: Смоленский Н. И.: 1) Проблемы теоретического плюрализма // Новая и новейшая история. 1998. № 1. С. 6-18; 2) Проблемы теоретического плюрализма // Проблемы исторического познания. М., 1999. С. 39-45.

²⁶ Вариативность обучения в конце 1990-х гг. превратилась в самый настоящий беспредел, причем в наибольшей степени это зло поразило школу. В школьное обучение было внедрено большое количество односторонних, недостоверных, порой просто лживых, искажающих картину отечественного прошлого учебников. Это показали, в частности, баталии в прессе и других средствах информации по поводу ряда учебников А. Л. Кредера. В результате внедрявшегося разрушительного разноречия учебники мог выпускать практически каждый. В подмосковном г. Жуковском, например, в средних школах № 3 и № 12 новую историю изучали по учебнику Р. Ю. Виппера, написанному для гимназий накануне Первой мировой войны! Такой подход привел к заметному огрублению и примитивизации представлений о прошлом, что в полной мере проявляется в ходе вступительных экзаменов на исторические факультеты вузов.

Где же выход из создавшегося тупика? Следует признать, что у автора не было намерения предложить спасительную «нить Ариадны» для выхода из методологического лабиринта. Мы стремились обозначить проблему на частных примерах и доказать, что сохранение теоретической неясности, отсутствие четкой концепции в музейных экспозициях ведет к искажению истории, а в конечном итоге, невольно вовлекает музеи в процесс усиливающий «противостояния в обществе по признаку отношения людей к прошлому». Конструктивная позиция в решении этой проблемы нам видится в активном теоретическом диалоге музейщиков и представителей всех направлений гуманитарного знания в различных формах: журналах, региональных и международных конференциях, социологических и политологических исследованиях, и ознакомлении с их решениями и результатами представителей всех уровней власти. Преодоление корпоративной замкнутости музейных теоретиков позволит преодолеть непонимание между российскими гуманитариями, увидеть многие частные сюжеты и факты прошлого в широком социокультурном контексте исторического времени, позволит всем нам научиться жить «в ладу с исторической памятью и самосознанием собственного народа»²⁷.

²⁷ Смоленский Н. И. Историческое образование ... С. 39.

И. В. Андреева

«ДЕТСКИЙ ВОПРОС» ИЛИ ПОЭТИКА ВЕЩИ В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

В конце 1990-х гг. в отечественной теории и практике проектирования музейных экспозиций стала активно разрабатываться проблема специфики музейного языка в семиотическом спектре культуры¹. К системе музейных средств были отнесены элементы знакового обеспечения музейной коммуникации, в качестве которых выступают, прежде всего, собственно музейные предметы как носители знаковой и символической сущности. Для развития данного направления музееведческих исследований показательна динамика формирования терминологической системы музейного дела. Справочные издания по музееведению, включая и вновь вышедшую в 2005 г. «Российскую музейную энциклопедию», не содержали понятий, связанных с семиотическими аспектами проектирования экспозиций. Впервые такой комплекс понятий отразил вышедший в 2009 г. «Словарь актуальных музейных терминов»², включивший такие дефиниции, как «код», «дискурс», «знак», «текст», «контекст», «язык музея» и рассмотревший музейную экспозицию во взаимосвязи этих понятий как текст с присущей ему многоуровневой знаковой системой, а семиотику в музейном деле, как инструмент «научного анализа и описания взаимодействия разных знаковых систем»³, в том числе, и в структуре экспозиции.

Семиотическая природа музейного предмета как знака в теоретическом исследовании Н. А. Никишина получила претворение в графической форме пирамиды, созданной на основе «треугольника Фреге»⁴, в которой музейный предмет как знак объективной реальности в зависимости от ракурса рассмотрения расшифровывается через «веер денотатов»: знак-эквивалент самого предмета или класса подобных предметов, знак-признак целого объекта или системы, частью которой он является, знак-индикатор события или процесса, знак-оттиск, служащий заместителем объекта. Система значений, порождаемых предметами-знаками, образует «нематериальное поле культуры»⁵, которое человек осваивает на основе культурно-исторических ассоциаций.

¹ Никишин Н. А.: 1) «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989. С. 7-15, 2) Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. М., 1997. С. 23-32; Пшеничная С. В. «Музейный язык» и феномен музея // В диапазоне гуманитарного знания: сб. к 80-летию профессора М. С. Кагана. СПб., 2001; Скрипкина Л. И. Концептуальный подход к проектированию музейной экспозиции в его взаимосвязи с новыми направлениями научных исследований // Музей и общество на пороге XXI века. Омск, 1997. С. 12-15.

² Словарь актуальных музейных терминов. Часть 1 // Музей. 2009. № 5. С. 49-65.

³ Там же. С. 61.

⁴ Степанов Ю. С. Семиотика. М., 1971. С. 85-91.

⁵ Кнабе Г. С. Язык бытовых вещей // Декоративное искусство. 1985. № 1. С. 39.

Авторы экспозиции, интерпретируя предмет как знак, высвечивают одни и затевают другие грани его значений. Более того, создавая экспозиционные комплексы, они сталкиваются, а, вернее, провоцируют синтез значений, сознательно формируют новое поле смыслов, названное музейным художником Е. А. Розенблумом «музейным чудом»: «В процессе «раскладки» пасьянс экспонатов в определенный момент складывается так, что информация от групп экспонатов становится больше, чем сумма информации от каждого из экспонатов в отдельности. Эта дополнительная информация и есть суть экспозиционного комплекса»⁶.

Полисемия музейного предмета носит двоякий смысл. С одной стороны, он является знаком объективной реальности, с другой – символом определенных идеальных сущностей. Предмет в значении символа – это вторичная информация, включающая отличные от самого предмета значения и смыслы. Предмет может быть символом идеи, события, судьбы, приверженности тем или иным ценностям, нормам и т.п., символом общезначимых метафор дома, семьи, любви, детства, материнства, почитания старших. Таким образом, предмет в экспозиции становится символом целостной действительности или ее значимого аспекта. Через предметы-символы формируется ассоциативно-образный строй экспозиции, передается отношение к ее содержанию и происходит его восприятие зрителем. Символизация предмета осуществляется через создание в экспозиции контекста определенного временного периода. Одновременно и сам предмет в значении символа выступает как способ моделирования этого контекста и помогает «постичь в вещах их собственный, нефункциональный смысл»⁷. И то, и другое требует, с одной стороны, анализа социальных явлений, детерминирующих бытие вещей. С другой стороны, изучения их индивидуального бытия, хранящего отпечаток жизни и мирозерцания владельцев. Положение это одинаково значимо как для уникальных, раритетных (в том числе мемориальных) вещей, так и для типичных, отмеченных тиражностью производства и массовым использованием. В отношении последних оно особенно важно, так как внимание экспозиционной практики последних лет к структурам повседневной жизни, «микроистории» позволяет сделать обыденную вещь фокусом истории события, явления или судьбы человека. Предмет обыденного мира, «простая» вещь в контексте экспозиции обостряет внутреннее психологическое зрение, обеспечивает не только приращение знаний, но и запуск механизмов самопознания. Об этом, в частности, пишет М. Эпштейн, найдя для экспозиции обыкновенных вещей емкую метафору «лирического музея»: «Главное, что вынес бы посетитель из лирического музея, – не только новое ощущение близости со своим предметным окружением, но и новую степень уверенности в себе, своеобразную *метафизическую бодрость* (курсив наш – И. А.), которая укрепляла бы его в ненаправности собственного существования»⁸.

Выставки «простых» вещей и даже целые их музеи⁹ в последнее время перестали быть редкостью. К их числу относятся и выставки, воссоздающие предметный мир ребенка (иг-

⁶ Розенблум Е. Время и пространство в музейной экспозиции // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. М., 1997. С. 108-117.

⁷ Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. М., 1988. С. 307.

⁸ Там же. С. 320.

⁹ Например, Музей ложки в г. Нытва Пермской области, Музеи самовара и Тульского пряника в г. Тула.

рушки, книги, школьные принадлежности, атрибуты домашней и социальной жизни), а через него – быт, атмосферу, традиции воспитания детей и, в целом, концепцию детства как один из аспектов системы ценностей ушедшей эпохи¹⁰. Актуализация данной темы, еще десятилетие назад не привлекавшей внимания музейщиков, находит объяснение в возросшем к началу XXI в. интересе к проблематике детства, детской культуры и искусства. Современное общество демонстрирует широкий диапазон понимания сущности детского бытия. Извечно декларируемый лозунг «Дети – наше будущее» в выступлениях политиков, общественных деятелей, представителей культуры и искусства приобретает то романтический оттенок отношения к ребенку как к «чистовику», «подлиннику» человека со всей полнотой самовыражения, верой во всемогущество духа, жадной познания и самоосуществления. То прагматично интерпретируется в контексте социальных проблем и ценностей современного общества потребления, неизменно ограничивающих возможности детской игры, фантазии, творчества.

Осталось в прошлом время, когда эквивалентом ценности ребенка была его социальная функция (неслучайно пора детства рассматривалась как затяжное «кандидатство»: дошкольника – в октябренька, октябренька – в будущего пионера, пионера – в комсомольца и так далее в соответствии с классикой советской общественной карьеры, отождествляемой с личностным ростом), но и настоящее время, увы, не отмечено идеалами детоцентричности. Неслучайно время от времени экранные лидеры пытаются «упаковать» национальную идею в детский формат, чему кощунственно противоречит практика государственного финансирования и поддержки семьи, медицины, образования, культуры, искусства – главных институтов развития детства, имеющих сегодня мощную альтернативу в виде индустрии товаров, услуг и развлечений для детей. Иными словами, для современного российского общества «детский вопрос» сегодня также злободневен, как и столетие назад, когда одним из обречений Серебряного века стала философская рефлексия по поводу детства, нашедшая отражение в материальной и духовной культуре общества (детской моде, игрушках, литературе, искусстве и пр.). В данном контексте представляется актуальным обращение к памятным реликвиям детства не только ушедших поколений, но и наших современников – ныне живущих поколений взрослых людей, причастных к уникальному феномену советского детства, навсегда оставшегося в истории XX в.

Теме нравственно-этических и социальных аспектов материальной культуры детства советской эпохи был посвящен проект музейной выставки «Дети нашего двора»¹¹, концепция и знаково-символические особенности которой будут предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

Общий замысел, идея выставки были связаны с дуалистическим взглядом на детство: «изнутри» – из гуши детских интересов, желаний, надежд (секретный мир ребенка в пространстве мира взрослых, многократно запечатленный на страницах детских книг и отече-

¹⁰ Показателен в этом смысле опыт Российского исторического музея, в начале 2000-х годов посвятившего детству ряд традиционных предновогодних выставок («Детство в царском доме. ОТМА и Алексей», «Наше счастливое детство» и др.).

¹¹ Проект в несколько измененном виде получил название «Вот так игрушка!» (автор концепции И. В. Андреева) и был реализован Челябинским областным музеем искусств в сентябре 2009 г.

ственной мемуаристики), и «извне» – из сферы «взрослых» представлений о детстве, простирающихся в диапазоне от дидактики и спекулятивной пропаганды («За детство благодарное наше спасибо, родная страна!») до лирического «туризма» в детство. Таким образом, автор концепции стремился к воссозданию экспозиционными средствами модели семиотически насыщенной картины мира ребенка советского общества, выявлению ее смысловых доминант через анализ вещи в значении символа индивидуальной и общественной жизни, формированию у посетителей выставки представления о знаках и символах детства как образе духовного мира эпохи, запечатлевшем представления о человеке и его предназначении.

Хронологические рамки отбора вещественных подлинников (1910 – 1970-е гг.) позволяли включить в план комплектования выставки различные артефакты детской культуры: игрушки, детские книги, школьные принадлежности, почтовые карточки, фотографии, рисунки. Выставка создавалась на основе частных коллекций и домашних собраний горожан. Ее экспонатура была отмечена особой лирической ценностью предметов, способных, по словам М. Эпштейна, «входить в обыкновение, срастаться со свойствами людей и становиться устойчивой и осмысленной формой их существования»¹².

Желание доставить посетителю радость встречи со «знакомыми незнакомцами» – игрушками, книжками детства и пр. – было продиктовано желанием открыть вещь через этимологически родственное слово «весть» посредством его древнерусского толкования в значениях: «духовное дело», «поступок», «свершение», «слово»¹³. «Услышать этот голос, заключенный в вещах, вещающий из их глубины, – значит понять их и себя»¹⁴, пишет М. Эпштейн. Актуализация психологической памяти детства и ее позитивного ресурса, эмоциональной основы детского бытия, не подверженной влияниям идеологии, помощь в осознании индивидуальной и социальной ценности прожитых личностью детских лет, – стали целью, сверхзадачей выставки. Это отличало ее от подобных по тематике выставок других музеев («Наше счастливое детство», Российский Исторический Музей, 2001; «За детство благодарное наше ...» Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2004), экспозиции которых строились на основе сопоставления официально провозглашенного счастливое детства и его реального, неплакательного бытия.

Название выставки – «Дети нашего двора» (С. Маршак) – представляется адекватным замыслу. Оно акцентирует «детскую» тему, определяет пространственно-географические рамки: «наш двор» – с одной, стороны, советский, воспетый Б. Окуджавой и являющий собой особый феномен городской культуры XX в. С другой стороны, двор – «малая вселенная», родина любого малыша, где совершаются первые шаги, открытия, где, по наблюдениям другого поэта, С. Михалкова, важна каждая мелочь – и «галка на заборе», и кот, который «забрался на чердак». Двор – то, что сближает времена и поколения: меняется облик дворов, но неизменным остается эмоциональный смысл дворового пространства, оно было и остается «своим», освоенным. Двор является продолжением домашнего пространства (го-

¹² Эпштейн М. Цит. соч. С. 305.

¹³ Колесов В. В. Древнерусская вещь // Культурное наследие Древней Руси. Л., 1976. С. 260-264.

¹⁴ Эпштейн М. Цит. соч. С. 306.

родской, конечно же, в меньшей степени, чем двор в усадьбном хозяйстве), и в то же время «пограничной зоной», буфером в отношениях с «чужим», неосвоенным пространством.

Стихотворная строчка С. Маршака точно характеризует и хронологические рамки выставки, так как общеизвестное ее продолжение: «Крепнут ваши крылья, // И вчерашняя игра // Завтра станет былью» – и пафосом, и даже характеристикой смысла, который придавало общество детской игре, указывает на десятилетия советского детства.

Дворовые ассоциации легли в основу решений по художественному проектированию экспозиции. В центре зала предполагалось сооружение макета детской песочницы с контейнером для настоящего песка, формочками для песочных «куличей», цветными стеклышками и конфетными обертками для устройства «секретиков» (компонент детской культуры, имеющий глубокий смысл маркирования пространства). Песок как символ текучести времени возникал вновь в колбе песочных часов в «школьном» разделе экспозиции. Интерактивное пространство дополнялось «классиками», обозначенными на полу с помощью цветного скотча. Символом дворовых развлечений выступал старый трехколесный велосипед, мелки и «рисунки на асфальте», инсталляция на тему цветочной клумбы и городской скульптуры из бетона.

Рассмотрение знакового языка дизайна экспозиции не входит в задачи статьи, ряд приведенных примеров лишь доказывает, «что в качестве одного из важнейших элементов своей знаковой подсистемы он использует внешний облик самих музейных предметов»¹⁵ и внемузейных объектов, ассоциативно сопряженных с общим замыслом темы. Это обеспечивает ему паритет с подлинным вещевым материалом. Дальнейшая разработка концепции осуществлялась на уровне структуры выставки, отразившей систему архетипических тем, сюжетов и мотивов детских игр с игрушками, а также основных сфер социализации ребенка – дом, двор, детский сад, школа.

Стабильность, воспроизводимость сюжетов детских игр в каждом новом поколении детей обусловлена спецификой потребностей ребенка в освоении многозначности мира. Создавая игрушки, взрослые, с одной стороны, идут навстречу потребностям ребенка, с другой стороны, вносят в их образную специфику и целевое назначение особенности, продиктованные программой воспитания и образом идеального ребенка конкретного исторического времени. Игрушки повторяют человеческую жизнь в ее основных моментах (профессиональной деятельности, социальном устройстве, семейных традициях и отношениях между людьми). Это своеобразие детского быта и семейных отношений в меняющемся времени отразили такие разделы выставки, как «Колыбельная для куклы (игра в дочку-матери)», «Чаепитие в кукольном домике», «Плывет, плывет кораблик ...», «Зоопарк» (детская анималистика), «Полезная игрушка», «Флажки, кругом флажки ... (игрушки в зеркале социальной жизни)», «Мы – военные!» (игрушечная милитария), «Рождение игрушки». Такое построение выставки органично природе игрушки, которая только в творческой, одухотворенной игре ребенка реализует свою сущность. Застывший в витринах мир полон динамики: как будто игрушки, только что занятые своими делами, замерли от внезапно вспыхнувшего света. Фиксация игровой ситуации в экспозиционном комплексе была одновременно и

¹⁵ Никишин Н. А. Музейные средства. С. 28.

принципом его построения, и способом запечатления нематериального феномена детской культуры – творческой игры-импровизации. Вводный раздел «На детской половине (Серебряный век российского детства)», а также интерьерные ансамбли «Уголок октябренька» и «Домашняя вселенная» дополнили общую картину детского мира.

Как уже было сказано, выставка отличалась видовым многообразием вещевого материала, но основными носителями знакового содержания в ней все же выступали игрушки и детские книги. Игрушки, прежде всего, куклы, в силу архаичности происхождения изначально наделены высоким семиотическим статусом. Выступая знаком человека, кукла символизирует множество социальных актов. Она реализует свои функции, в том числе, игровое предназначение, в системе знакопорождающих бинарных оппозиций живого – неживого, движения – статики, реального – воображаемого, материального – духовного, природного – социокультурного. Так, образная кукла – милиционер, воин или летчик – знак не только игрушки, но и определенной профессии. Она одновременно и символ социального престижа профессии в конкретной историко-культурной ситуации. Условная антропоморфная фигурка в руках ребенка – и дитя, и мать; и крестьянка, и городская дама – символы детско-родительских отношений и социальной стратификации.

Детские игрушки тоже выступают в двойкой ипостаси: и как знаки реальности, и как символы общественных явлений. Такова игрушечная милитария – оловянные солдатики, боевая техника, сумки сандружинниц, целый арсенал личного оружия – пистолеты, ружья, гранаты. Помещение их в контекст агитационных плакатов предвоенного десятилетия, фотоматериалов спортивных праздников, детских серий открыток, коллекций значков «ГТО» и «Ворошиловский стрелок» делает игрушки данного типа символами военизированного государства, оказавшегося на пороге Второй мировой войны.

Аналогично и транспортная игрушка выступала как знаком объективной реальности, так и символом технического прогресса, завоеваний космоса и т.п. Приоритеты общественного развития заявляли о себе даже в азбучных кубиках. Они становились не просто «азбукой», а «азбукой новой жизни»: через них постигались азы политграмоты в виде символов государственности. Таким образом, символика детского кубика в экспозиции может быть возведена в степень: через иллюстративное сопровождение он презентует символы общественной жизни – флаг, барабан, горн, трактор, вертолет; через прямое назначение – приоритет образованного гражданина; через использование в качестве строительного материала – образ ребенка-творца, созидателя нового мира, активно пропагандируемый на страницах детских книг (неслучайно в книжной иллюстрации и детских стихах 1920 – 1930-х гг. детские постройки представляли в виде мавзолея Ленина, красноразветвленных башен Кремля, памятников вождям).

Красный флажок в детских руках – один из самых распространенных атрибутов детства, и, соответственно, изобразительных мотивов советской эпохи. Флажок был признаком приобщения к миру взрослых и подтверждением ранней политической зрелости. Он был с «нашим знаменем цвета одного». С ним шли на демонстрацию и на праздник, на детскую площадку и даже в кроватку. Флажки на обложках и иллюстрациях детских книг, азбучных кубиках, набойке тканей детской одежды, елочных игрушках, островерхих башнях-

пирамидках – знак отношения общества к ребенку, как к кандидату в будущие взрослые: октябрята, пионеры, комсомольцы ...

Детская книга также обнаруживает двоякую природу: как материальный объект, являющий собой продукт полиграфического производства и вмещающий в себя игровое начало (именно Серебряный век стал точкой отсчета в истории развития книжки-игрушки, полноцветной иллюстрированной книги для детей), и как знаковая оболочка идейно-художественного содержания, заключенного в тексте произведения. Поэтому книги в изданиях 1910 – 1970-х г. в контексте данной выставки – и знаки общественных приоритетов конкретных периодов, и символы дома с его традиционными в то время громкими «читками» по вечерам, и символы первых самостоятельных шагов в мире книжной культуры, символы формирующихся идеалов, игр по сюжетам детских книг и отношений со сверстниками на почве прочитанного. При этом взаимосвязь книги и игрушки тем очевиднее, чем к более младшему возрасту они обращены. Не менее очевидна и их зависимость от идеологических установок эпохи, традиций и ценностей общества, представлений о быте, семье, задачах воспитания детей.

Задачи декодирования знакового содержания предмета в музейной экспозиции и надления его символическим значением решаются на уровне создания экспозиционного комплекса. В нем через сочетание вещей, интеграцию информативности источников разных видов рождается историко-культурологический контекст. Приведем пару примеров экспозиционных комплексов данной выставки, в которых авторам, с их точки зрения, удалось приблизиться к решению этих задач.

Извечный мотив игры в «дочки-матери» с помощью отбора предметов и их группировки был интерпретирован в экспозиции, прежде всего, с позиций ребенка. Независимо, кто становится кукольной «дочкой» или «сыночком» – завернутая в тряпицу деревянная чурка, неказистая деревенская закрутка, резиновый пупсик или плюшевый мишка. Их надо кормить, лечить, учить, купать, одевать, водить на прогулку и укладывать спать. В экспозицию были введены знаки-признаки игры – импровизированные куклы детей и реконструкции традиционных композиций на темы «Мать и дитя», всевозможные «пеленашки», популярные в послевоенные десятилетия целлулоидные голыши с набором купальных принадлежностей. Игрушки с частичными повреждениями получили сопровождение в виде домашнего госпиталя с «настоящими» аптечными склянками. Самостоятельным сюжетом стало кукольное застолье.

Знаком-индикатором реконструируемого явления выступил выразительный образец фарфоровой пластики 1950-х гг., запечатлевший в наивно-реалистической манере трогательную сцену: выразительный жест ребенка, качающего в колыбели плюшевого «сыночка»: «Тише, мишка спит!». Предметы-знаки в музейном натюрморте обрели значение символа игры, в которой постигается эмоциональная сущность материнства, его бескорыстие и самоотверженность. В этом видели самоценность игры в «дочки-матери», ее гуманистический смысл поэты и художники Серебряного века (Саша Черный «Детский остров», А. Бенуа «Азбука в картинах»), не искавшие в ней видимой «пользы» и поэтизирующие творческую импровизацию материнских буден.

Подобный взгляд имел альтернативу. К 1930-м гг. свободная импровизация и беспечность играющего ребенка ограничиваются рамками педагогической концепции игры-дела – игры полезной, прививающей нужные навыки и привычки. Детская поэзия, книжная иллюстрация в играющей девочке с полной серьезностью изображает «трудящуюся маму», которая не столько ласкает и балует куклу, сколько шьет, метет и стирает. Неслучайно фартук и косынка становятся непременными атрибутами советской куклы, а механика хозяйственных дел в игре вытесняет материнскую любовь. В советской книжной графике, игрушке, в моделях детской игры, создаваемых на страницах литературных произведений, широко пропагандируются образцы советской культуры быта и здорового образа жизни. Воссозданы они были и в экспозиции выставки через создание комплекса куклы-хозяйки, снабженной полным набором хозяйственного инвентаря и поглощенной домашними заботами. Символизм этой сцены из кукольной жизни указывал на перестановку акцентов с заботливого материнства на пафос приобщения к труду. Издания детских книг с выразительными иллюстрациями и текстами, из которых явствовало, что «мамы всякие важны», но важнее, все же, мамы трудящиеся, стали не только знаками идеологического влияния на детскую игру, но и символами государства, стремившегося к замене семейного воспитания общественным.

Мотив игры в кораблики – не менее давний, чем «дочки-матери». Образ ребенка, пускающего в ручье кусочки коры и спичечные коробки, пароходики из тетрадных листов, глубоко символичен. В нем лермонтовский мотив романтического странника переплетается с символикой жизненного пути, опасных водоворотов, уходящего вдаль родного берега. Романтика дальних странствий обогащается героико-патриотическими ассоциациями. Неслучайно кадеты и нахимовцы с дореволюционных времен – символ юного мужества, отваги, преданности Родине, а матроска и бескозырка – любимые атрибуты мальчишеской одежды, так одевали детей еще в позапрошлом веке. Подобные размышления порождают очевидный предметный ряд: игрушечные корабли и парусники, в том числе самодельные; пароходы из строительного материала с игрушками на борту; модели кораблей, порождающие детские фантазии о крошечных живых человечках на борту (в этом смысле уместно в экспозиции и издание рассказа Б. Житкова «Как я ловил человечков»). А также детские фотографии – парадные портреты в матросках, жанровые снимки игр детей на воде, сюжеты нахимовцев в фарфоровой пластике, иллюстрации детских книг, где, кстати, ребенок с корабликом часто изображался рядом с образами советских вождей, почтовые карточки, образцы городского рукоделия, в котором вышитый мотив юнги был одним из самых распространенных. Советская эпоха обогатила мотив игры в кораблики революционной героикой, военно-патриотической романтикой, пафосом освоения просторов Северного Ледовитого океана, технической модернизации флота. Это положило начало новым видам игрушечного транспорта – ледоколам, крейсеру «Аврора», военным кораблям. Таков диапазон смыслов игровой маринистики, представленной в экспозиции через выявление знаково-символических особенностей предметов.

Эстетически целостные предметные натюрморты, выполненные в рамках вышеозначенной концепции, превратились в итоге в экспозиционные комплексы-«ребусы», не имеющие универсального «ключа» к расшифровке. Экспозиция потребовала подробного текстового сопровождения, смогла реализовать свой информационный потенциал только на

уровне вербальной коммуникации зрителя и экскурсовода. Это, с одной стороны, еще раз подтвердило значимость изучения проблем «музейного языка» и формирования зрительского восприятия. С другой стороны, продемонстрировало ресурсы и перспективы работы с детской темой в плане преодоления опасности, о которой писал М. С. Каган – «дальнейшей пагубной «вербализации» нашей культуры, нашей сенсорной безграмотности, утраты навыков конкретно-образного мышления и восприятия, то есть тех процессов, которые затрудняют интегративные тенденции культуры и блокируют многие продуктивные пути развития человеческой деятельности»¹⁶. Нет смысла доказывать, что музей в этом отношении располагает особыми возможностями, делающими его уникальным институтом сохранения и трансляции культуры.

¹⁶ Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 450.

Н. В. Слепкова

РАЗВИТИЕ ЭКСПОЗИЦИИ ЗООЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ АКАДЕМИИ НАУК В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В XX В.

История экспозиции Зоологического музея Зоологического института РАН (далее – ЗИН РАН) в XX в. в настоящее время изучена недостаточно. Автором настоящей статьи выявлены некоторые материалы для оценки развития экспозиции музея в дореволюционный¹, советский периоды, а так же для уточнения влияния социально-политической обстановки в стране на это развитие². Экспозиция музея в XX в. освещена лишь в немногочисленных обзорных публикациях³. Первые архивные материалы по советскому периоду были подобраны автором настоящей статьи к юбилейной выставке, приуроченной к 170-летию Зоологического института (2002 г.), в состав которого входит Музей⁴. Часть этих материалов была использована Р. Л. Потаповым в статье, написанной к 170-летию ЗИН РАН⁵. Важным источником сведений об экспозиции служат немногочисленные путеводители по музею, изданные в XX в.⁶ Архивные материалы для изучения вопроса об экспозиции музея хранятся в основном в двух архивах: материалы за период до 1950 г. находятся в Петер-

¹ *Slepikova N. V.*: 1) To the history of the Zoological Museum. The history of the site. Exhibition at the beginning of the 20th century // Труды Зоологического института РАН. СПб., 2000. Т. 286. С. 147-154; 2) Second 50 years in the history of the Zoological Museum (1883 – 1932). Part I. The museum on the eve of removal. 1883 – 1896 // Труды Зоологического института РАН. СПб., 2004. Т. 300. С. 151-164; *Слепкова Н. В.*: 1) На Васильевском острове у Дворцового моста. СПб., 2001; 2) Развитие Зоологического музея Академии наук как центра исследований по систематике (1883 – 1932 гг.). Автореферат диссертации кандидата биологических наук. М., 2006.

² *Slepikova N. V.* The Exposition of St. Petersburg Zoological Museum in the Years of the Soviet Regime // Tartu ülikooli ajaloo küsimusi. Tartu, 2010. V. XXXVIII. (в печати).

³ *Наумов Д. В.* Музей // Зоологический институт. 150 лет. Л., 1982. С. 42-49.

⁴ *Слепкова Н. В.* Васильевский остров у Дворцового моста: академия, таможня, ЗИН. Летопись трех столетий. (По материалам двух выставок в Зоологическом институте РАН) // Наука и техника: Вопросы истории и теории. Материалы XXIV годичной конференции Санкт-Петербургского отделения Российского национального комитета по истории и философии науки и техники «Санкт-Петербург и мировая наука» (23 – 27 июня 2003 г.). СПб., 2003. С. 215-218.

⁵ *Потапов Р. Л.* Зоологический музей – Зоологический институт Российской академии наук. 170 лет // Фундаментальные зоологические исследования: Материалы междунар. конф. «Юбилейные чтения, посвященные 170-летию Зоологического института РАН», 23 – 25 октября 2002 г. М.; СПб., 2004. С. 250-272.

⁶ Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. СПб, 1901; Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. СПб, 1904; *Книпович Н. М.* Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. Объяснение коллекций. СПб., 1910; *Он же.* Путеводитель по Зоологическому музею императорской Академии наук. Объяснение коллекций. Изд. 2-е. СПб, 1912; *Он же.* Путеводитель по Зоологическому музею Российской Академии наук. Объяснение коллекций. Л., 1924; *Якобсон Г. Г.* Краткий путеводитель по Зоологическому музею Российской Академии наук. Л., 1924; Зоологический музей. Л., 1925; *Наумов Д. В.* Зоологический музей АН СССР. Л., 1980; Зоологический музей Российской академии наук. Путеводитель. СПб., 2002.

бургском филиале Архива РАН (далее – ПФА РАН) (Ф. 55), с 1950 г. – в архиве ЗИН РАН. В настоящем исследовании использованы материалы из архива ЗИН РАН, ПФА РАН, Центрального государственного архива кино, фото, фоно документов (далее – ЦГАКФФД).

В развитии экспозиции музея можно выделить когнитивную составляющую, связанную с прогрессом в изучении биологии, характерным для конца XIX – XX вв., и социально-политическую составляющую, оказавшую существенное воздействие на развитие экспозиции музея, начиная с 1930-х гг. Отдельный интерес представляет линия развития приемов экспонирования и представления материалов музея посетителю.

Экспозиция дореволюционного музея

XX в. начался для Зоологического музея с переезда в новое здание и полного обновления экспозиции⁷. За образец были взяты ведущие европейские музеи того времени. Герметичные витрины с зеркальными стеклами были созданы по образцам из Берлинского музея и заказаны в Германии. Существенным преобразованием этого периода следует считать отделение фондовой коллекции от выставочной. Структура экспозиции впервые включила вводную часть, посвященную вопросам общей биологии, разместившуюся в первом зале музея. Кроме того, систематическая коллекция сопровождалась так называемыми биогруппами, в которых животные были представлены в естественных позах в природной обстановке. Начинаясь экспозиция в первом зале с низших многоклеточных и заканчивалась птицами и млекопитающими. Биогруппы представляли собой элементы представления в музее «частной биологии, или правильнее – экологии», как писал в 1913 г. А. Ф. Котс⁸. Их появление в музее было связано с началом развития этой науки. В систематическую коллекцию были включены материалы (модели) по бурно развивавшейся в этот период эмбриологии. Представление об экспозиции этого периода можно почерпнуть из путеводителей начала XX в, причем не только из вышедших в 1901 и 1904 гг., но и тех, что публиковались до 1924 г. включительно. Из архивных свидетельств известно, что существенных изменений за последующие примерно 30 лет в этой экспозиции не произошло.

Экспозиция музея в первые годы Советской власти. Реформа Академии 1929 – 1931 гг. и экспозиция Музея

Существенные перемены в экспозиции начались с реорганизацией Академии наук в самом конце 1920-х гг. В ходе этой реорганизации Зоологический музей был переименован в Зоологический институт (процесс реорганизации для него завершился 1931 г.)⁹. Музеем стали называть выставочный отдел института. Перемены, затронувшие экспозицию, были

⁷ См.: Слепкова Н. В. На Васильевском острове у Дворцового моста.

⁸ Котс А. Ф. Пути и цели эволюционного учения в отражении биологических музеев М., 1913. Ч. 1. (Историко-критическая). Настоящее и будущее зоологических музеев с точки зрения общеобразовательной их ценности. К вопросу о реформе названных музеев в отношении научной и общеобразовательной их ценности. С. 45.

⁹ Слепкова Н. В. Реорганизация Академии наук 1929 – 1931 гг. и Зоологический музей // Академический архив в прошлом и настоящем. Сб. науч. ст. СПб., 2008. С. 292-302.

инспирированы властями. Реформированию в тоталитарном направлении в этот момент подверглась не только Академия, но и сфера музейной деятельности. В правительственных постановлениях, принятых в период с 1928 по 1934 гг., стала настойчиво проводиться мысль о том, что музеи должны превратиться в своего рода идеологическое оружие, в политический инструмент, с помощью которого можно формировать мировоззрение людей¹⁰.

В Заключении Комиссии Ю. П. Фигатнера, производившей чистку Академии, и работавшей в Зоологическом музее, по свидетельству С. А. Зернова, «в октябре – ноябре 1929 г.»¹¹, есть ряд соображений, относящихся к музейной экспозиции. Были отмечены достоинства музея: «Большой выставочный отдел, который даже при невыдержанной системе в расположении материала и других недочетах все-таки полезен»¹². Но отмечены были и недочеты: «Направление и общий характер работы ЗМ остались примерно прежними, дореволюционными. Нет доказательств того, чтобы кто-либо пытался в плановом порядке или в порядке реорганизации видоизменить деятельность Музея в направлении приближения к задачам социалистического строительства, если не считать самых последних месяцев». «За время революции ничего не сделано для приспособления выставочного отдела, в частности зала № 1 к нуждам политпросветской работы. Расположение объектов там бессистемное и ненаучное: оно не отвечает требованиям какого-либо плана. Невыдержанность наблюдается и в систематическом отделе. Нет дешевого путеводителя». «За время революции, как впрочем, и раньше, если судить по научной продукции, интереса к марксизму не проявил никто; о марксизме, как методе, среди работников Музея имеется очень смутное представление. Активной пропаганды материалистических воззрений на природу и пропаганды атеизма никто не вел»¹³.

В мае 1930 г. Главполитпросвет РСФСР принял постановление «О музеях и политпросветработе», основные положения которого спустя месяц прозвучали и в постановлении Коллегии Наркомпроса. Определяющим видом музейной деятельности должна была стать политико-просветительная работа¹⁴.

Начало работ по реорганизации экспозиции в 1930 г.

Преобразование экспозиции Музея началось, по-видимому, как под давлением решений Комиссии Ю. П. Фигатнера, так и постановления «О музеях и политпросветработе». 22 сентября 1930 г. доклад о необходимости реорганизации выставочного отдела вместо смещенного Комиссией директора А. А. Бялыницкого-Бирули сделал новый и.о. директора П. Ю. Шмидт¹⁵. Первое совещание по реорганизации выставочного отдела, в котором принимали участие заведующие отделениями и секциями, прошло 5 ноября 1930 г.¹⁶ Судя по

¹⁰ Юренева Т. Ю. Музееведение. М., 2007. С. 285

¹¹ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 28. Л. 43.

¹² ПФА РАН. Ф. 2. Оп. 1 - 1930. Д. 17. Л. 97-100.

¹³ Там же.

¹⁴ Юренева Т. Ю. Музееведение. С. 285

¹⁵ ПФА РАН Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 485. Л. 3.

¹⁶ ПФА РАН Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 1.

докладу П. Ю. Шмидта, реорганизацию выставочного отдела ЗИН предполагалось проводить в направлении «1) идеологическом, в смысле выявления филогенетической и эволюционной идеи, 2) научно-прикладном, в смысле ознакомления с вредом и пользой животных, 3) популяризационном, в смысле большей доступности экспозиции ЗМ для народных масс»¹⁷.

Было решено первый зал отвести исключительно под общую зоологию (понятие о системе, эволюция, дарвинизм, менделизм, паразитизм и т.п.), из систематической коллекции предполагалось оставить в нем только китообразных из-за технических трудностей размещения их в каком-либо другом месте. Предполагалось коллекции второго и третьего залов настолько сжать и отчасти сократить, чтобы получить место в начале второго зала для помещения систематических коллекций беспозвоночных из первого зала. Из технических соображений было решено оставить Березовского мамонта на старом месте во втором зале¹⁸, а у приматов (III зал) включить экспонаты по эволюции человека до палеолита и по расам (подвидам) современного человека, на хорах предполагалось выделить место для коллекции вредителей и методов борьбы с ними¹⁹.

Проверка Комиссией Ленсовета в 1931 г.

Реорганизация проводилась не только по указанию, но и под контролем властей. Первая проверка прошла 24 ноября – 14 декабря 1931 г.²⁰ В состав проверяющей комиссии от Ленсовета входила А. Г. Павлова, были еще два представителя от Музея революции, С. Б. Бровская и С. В. Трончинский. Комиссия констатировала, что Зоологический музей по существу своему является научно-исследовательским институтом, поскольку не выделяет научных сотрудников для специальной выставочной работы, на выставочную часть тратит едва лишь 10 % бюджета, а из общего числа подготовленных музеем кадров только 8,8 % приходится на экскурсоводов²¹. Все это, по заключению Комиссии, отражается на экспозиционной части музея, остающейся «почти нетронутой с его основания»²², т. е. за 30 с лишним лет, прошедших со времени открытия музея в здании у Дворцового моста. В числе недостатков экспозиции указывалось, что «расстановка витрин с богатейшими зооколлекциями диктовалась не каким-либо строго-научным принципом <...> а в значительной мере «эстетическими» соображениями (например, чередование больших и малых витрин)»²³. Этот принцип расположения был охарактеризован как: «анархически-бесплановое

¹⁷ Там же. Л. 1.

¹⁸ Березовский мамонт, пополнивший экспозицию музея вскоре после переезда, был установлен в начале 2 зала по указанию Николая II, и простоял здесь до 1964 г.

¹⁹ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 1.

²⁰ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 23.

²¹ Там же. Л. 17.

²² Там же.

²³ Там же.

расположение материала, созерцательно-аполитичный показ важнейших биологических вопросов»²⁴.

Комиссия признала, что «положение дел в Зоомузее не нормально»²⁵. Было указано, что по решению Первого музейного съезда музей должен: во-первых, «пропагандировать среди самых широких слоев населения политику Партии и Советской власти»²⁶; во-вторых, естественнонаучные музеи – «боевые пункты культурной революции» – должны быть подчинены «делу развития социалистической экономики СССР»; в-третьих, они должны были «служить орудием в борьбе за выработку материалистического мировоззрения»²⁷, что возможно «при полном подчинении всей теории и практики музейской работы марксистско-ленинской методологии»²⁸. Чтобы эту методологию могли усвоить сотрудники, «не проявлявшие интереса к марксизму», им было предложено слушать специальный цикл лекций профессора Я. М. Урановского²⁹. Однако посещали его не все. Так в 1933 г. при очередном обследовании ЗИН РАН Комиссия Ленсовета констатировала, что «часть сотрудников даже не посещает лекции профессора Урановского»³⁰.

Комиссия высказала и важнейшие организационные предложения, среди которых были: четкое размежевание работы исследовательского института и собственно музея, организация внутри музея специальной научно-исследовательской работы, подчиненной экспозиционным проблемам, самостоятельный бюджет, составление плана реэкспозиции с участием Профобра, ОБЛОНО, Политпросвета, ОПТЭ³¹ и др., создание специального семинара для подготовки экскурсоводов, переработка этикетажа (перевод латинских названий на русский)³².

Задача составления плана реэкспозиции, которую уже начали решать, снова была подтверждена. 16 декабря 1931 г. предложения по реэкспозиции обсуждались собранием профактива. В ходе собрания выяснилось, что против включения в штат особого работника по заведованию выставочным залом выступил Президиум АН. Участники собрания просили обсудить вопрос о передаче в распоряжение музея на реорганизацию выставочной части средств, поступающих от входной платы. Были затронуты и пропагандистские аспекты: «При обсуждении собранием вопроса о проведении антирождественской кампании, бригадой было вынесено предложение, поддержанное единогласно собранием, о соответствующем использовании и выделении, в период кампании, витрины в выставочной части Музея, посвященной происхождению человека»³³. 29 декабря 1931 г. заседали профбюро по реорганизации выставочного отдела музея. Были сформулированы основные установки по реор-

²⁴ Там же. Л. 26.

²⁵ Там же. Л. 18 об.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. Л. 26.

³⁰ Там же. Л. 28.

³¹ Общество пролетарского туризма и экскурсий.

³² ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 23. Л. 19.

³³ Там же. Л. 20 об.

ганизации³⁴. В список учреждений, которые предполагалось привлечь к участию в обсуждении вопросов реорганизации, наряду с прочими, предполагалось включить Комакадемию, общество биологов-марксистов, общество педагогов-марксистов, общество воинствующих безбожников, заведующего политпросветчастью АН т. Карель³⁵. На этом же заседании постановили приступить срочно к переустройству витрины на тему «Происхождение человека» и закончить ее не позднее 7 января 1932 г.³⁶ После работы этой комиссии, потребовавшей «ускорить ход реконструкции музея с тем, чтобы она была закончена к 7 октября 1933 г.»³⁷, в экспозиции начались существенные изменения.

Составление пятилетнего плана реконструкции на 1933 – 1937 гг.

Таким образом, разработка плана и концепции реорганизации, начатая в 1930 г., была продолжена в 1931 – 1932 гг. Очередное заседание по реорганизации выставочного отдела состоялось 27 января 1932 г.³⁸ Седьмым марта 1932 г. датирован документ, озаглавленный «Выставочный отдел. Зоологический музей Зоологического института Академии наук, его задачи и переустройство»³⁹. В этом документе сказано: «1. Зоологический музей имеет своей задачей широкую популяризацию на основе марксистско-ленинской методологии научных достижений в области фаунистики в связи с народнохозяйственным планом социализма. 2. Для осуществления вышеуказанной цели Зоологический музей а) Должен быть настолько гибким, чтобы своевременно отражать все достижения и открытия в области марксистско-ленинской теории биологии вообще, так и фаунистики, в том числе и самого ЗИНа, в частности. б) Весь музей должен быть перестроен по методам марксистско-ленинской экспозиции. в) Все динамические моменты должны быть особенно подчеркнуты. г) Экспозиция в основном должна быть тематическая. д) Должен господствовать вещевой показ, а не таблицы и рисунки. е) Музей должен быть своего рода ВУЗом, который обязан содействовать выработке марксистско-ленинского мировоззрения и во всех подходящих случаях выявлять антирелигиозные моменты, с учетом обслуживания широких трудящихся масс и школ. ж) Во всех основных отделах должны быть вводные отделения. з) Везде должны быть выяснены переходы от теории к практике и от практики к теории. Примеры: результаты генетических работ, малярия – анофелес, чума и ее переносчики, паразиты как истребители вредных насекомых, биологическая очистка питьевых и сточных вод, вопросы акклиматизации, опылители и т.д. 3. Музей распадается на следующие секторы: общей биологии, эволюционно-систематический, сектор экологии и зоогеографии, методики собирания и исследования, работ по содействию развития природных богатств

³⁴ ПФА РАН Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 13.

³⁵ Там же. Л. 14.

³⁶ Там же.

³⁷ ПФА РАН Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 23. Л. 24.

³⁸ ПФА РАН Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 30.

³⁹ Там же. Л. 38.

⁴¹ Там же.

СССР (охрана природы), сектор сезонных и периодических выставок»⁴¹. Далее в документе изложены подробнее задачи всех секторов. С особенной подробностью обсуждался план экспозиции первого зала.

В архивных материалах, посвященных реорганизации 1930-х гг., документы, излагающие концепцию, имеются в двух вариантах, один из которых датирован 1932 г, а другой не имеет даты, но, по всей видимости, относится к тому же времени⁴². В этой версии, озаглавленной «Предварительная наметка программы реформы Выставочного отдела», философские аспекты прописаны более подробно. Отдельно обсуждался план создания экспозиции по домашним животным⁴³. 17 ноября 1932 г. Пятилетний план резэкспозиции был утвержден на заседании ОМЕН⁴⁴, а в декабре 1932 г. обсуждался на Музейном совещании в Академии наук⁴⁵. Намеченная реорганизация послужила толчком к музейному оформлению эколого-зоогеографического раздела, отразившего бурное развитие этого направления науки в начале XX в., а также развивавшихся успешно работ по генетике, паразитологии и др.

Выполнение плана резэкспозиции. Проверка 1933 г.

К осуществлению плана реорганизации приступили очень быстро. В производственном плане выставочного отдела ЗИН на 1934 г. сказано, что в 1933 г. внимание было сконцентрировано на перестановке материалов, на приведении в порядок эволюционно-систематической части и создании зоогеографического раздела. Эта часть работы, намеченная по пятилетнему плану на 2 года, была в основном выполнена в 1933 г.⁴⁶ В июне 1933 г. Комиссия Ленсовета снова проверяла музей, выясняя состояние экспозиции и положение с воспитанием кадров. Из отчетов этой второй проверочной комиссии⁴⁷ видно, что требования государственных органов постепенно пробивали себе дорогу. К середине 1933 г. в музее, во-первых, было произведено «выявление общих вопросов развития животного мира на основах Дарвинизма, иллюстрация явлений изменчивости, наследственности, искусственного отбора, отношение классиков марксизма к теории отбора, история воззрений на развитие органического мира и пр. (Первый зал)». Второе, что было сделано – это «радикальная реорганизация отдела эволюционной систематики (2-ой и 3-ий зал). Созданы показательные введения к каждому классу позвоночных животных; материалы расположены в эволюционном порядке для чего пришлось переместить заново весь колоссальный материал – десятки тысяч объектов – без затраты специальных сумм, исключительно путем ударной работы наличного состава сотрудников ЗИН». Далее было предпринято «создание нового зоогеографического раздела (организация новых витрин, изображающих жизнь севера страны, лесной зоны, пустынь и степей, горных стран и пр.). Пришлось полностью перестроить или

⁴² Там же. Л.122-124.

⁴³ Там же. Л. 139-140.

⁴⁴ Там же. Л. 52.

⁴⁵ Там же. Л. 49.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 23. Л. 26-31.

переместить ранее бессистемно стоящие биологические группы»⁴⁸. В планах было предусмотрено «и отчасти начато выявление хозяйственного значения многих животных». Были также разработаны методички специальных школьных экскурсий на две темы, согласованные с детским центром Политпросвета.

Однако и в 1933 г. в работе Музея продолжали сохраняться, с точки зрения проводящих органов, существенные недостатки, среди которых недостаток средств, отсутствие плана политпросветработы, «сложность взаимоотношений научного и выставочного отдела ЗИН'а, в известной степени обезличивавшая ответственность за выставочный отдел в целом со стороны лиц, работающих непосредственно в нем»,⁴⁹ отсутствие связи с фабриками и заводами, отсутствие дифференциации в оплате между членами и не членами профсоюза, отсутствие штатного художника, недостаточное число экскурсоводов. Комиссия посчитала «необходимым сосредоточить ответственность за работу Выставочного отдела в одном лице заведующего»⁵⁰.

Размещение секторов намечалось такое (План реорганизации, июнь 1934 г.): Выставочный отдел должен был состоять из двух главных секторов: Сектора общей биологии и зоогеографии (1-ый зал, хоры, и правая половина 2-го и 3-го зала) и Эволюционно-систематического сектора (хоры 1-го зала и левая половина 2-го и 3-го залов)⁵¹. Указывалось, что создано большое родословное древо животного мира⁵². Планировалось выстроить 4-ый зал с тем, чтобы переместить туда всех китообразных⁵³. Работами в первом зале заведовали сначала П. В. Серебровский, потом Штерн, а с 1934 г. – И. Д. Стрельников⁵⁴. План И. Д. Стрельникова по резэкспозиции 1-го зала, датированный апрелем 1937 г.⁵⁵, обсуждался 5 марта 1937 г.⁵⁶ на производственном совещании. По всей видимости в полном объеме он не был реализован.

Осуществить грандиозные планы 1932 г. было не так уж и просто. В материалах, посвященных проекту реорганизации сети естественноисторических музеев Ленинграда (апрель 1934 г.), сказано, что «существует план коренной реорганизации (резэкспозиции), по которому Музей должен быть «биологизирован», отражать в целом эволюционное учение и т.п. Резэкспозиция в таком плане представляется весьма утопической, так как требует затраты больших сумм, которых, однако, Музей не имеет»⁵⁷.

Весьма интересным представляется описание экспозиции, данное в этом документе, фиксирующее ее состояние на 1934 г.: «Экспозиция зоомузея, схема его, может быть вычитана из любого старого (90-х, примерно годов) учебника зоологии. <...> Это вводный отдел

⁴⁸ Там же. Л. 27.

⁴⁹ Там же. Л. 28.

⁵⁰ Там же. Л. 30.

⁵¹ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 52.

⁵² По-видимому, эта версия древа запечатлена на архивной фотографии 1945 г. (ЦГАКФФД, Вид части вестибюля института, Ар 202862).

⁵³ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 458. Л. 53.

⁵⁴ Там же. Л. 1, 56.

⁵⁵ Там же. Л. 113-119.

⁵⁶ Там же. Л. 120.

⁵⁷ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 - до 1937. Д. 24. Л. 51.

(только двумя витринами – экономические предпосылки дарвинизма, теория гена, да несколькими цитатами из Маркса-Энгельса и отличающаяся от экспозиции, которая могла бы быть сделана в 90-х годах) и затем отделы, хорошо расставленные по зоологической классификации. Вводный отдел дает – не в особенно полной и удачной экспозиции – основные установки эволюционной теории. Каждый из систематических отделов дает представление о всех основных формах каждого данного класса, отряда, семейства животных. В некотором количестве имеются экспонаты, характеризующие животных одного класса, живущих в определенной обстановке, среде (болотные птицы, горные птицы и т.п.; главным образом такие экспонаты даны для орнитологического отдела); в отделе энтомологии также имеется несколько биологических препаратов. Заканчивается экспозиция вопросом происхождения человека, который вовсе не освещен с точки зрения марксизма»⁵⁸.

Этим исчерпываются в настоящее время наши сведения о состоянии экспозиции предвоенного Музея. В военное время экспозиция не демонтировалась. При отсутствии освещения и отопления в герметичных витринах биогруппы и чучела пострадали мало, однако относительно влажных препаратов, некоторая часть которых разгерметизируется при любом салюте на Стрелке Васильевского острова даже в мирное время, предполагать это крайне затруднительно. Почти все сотрудники были эвакуированы. Ухаживать за коллекцией было некому. Музей со всех сторон был окружен артиллерийскими позициями, подвергался обстрелам, один из которых повлек за собой серьезное разрушение кровли и чердачных перекрытий. Главный вход в музей был заложен и превращен в ДОТ, памятник Карлу Максимовичу Бэру был для этого поднят на площадку входной лестницы (В. Е. Гарут – личное сообщение).

Послевоенная реорганизация экспозиции

По возвращении сотрудников института из эвакуации были развернуты широко-масштабные работы по реорганизации музея. 19 ноября 1947 г. Е. Н. Павловским был издан Приказ № 159 по Зоологическому институту, в соответствии с которым для повседневного непосредственного контроля и заботы о коллекциях музея, а также для реконструкции экспозиции было назначено 28 кураторов, отвечавших за определенные разделы экспозиции. Всем кураторам предлагалось представить заместителю Е. Н. Павловского по музею В. Б. Дубинину подробный план реконструкции отделов. Во втором параграфе указывалось, что в связи с решением Музейного совета изменить экспозицию и создать отдел по зоогеографии животных Палеарктики, кураторы отделов через заведующих секторами должны были подать списки основных форм, характерных для фауны каждого зоогеографического региона. Фактически это решение продолжало идею создания экспозиции по зоогеографии, озвученную в планах пятилетки на 1933 – 1937 гг.

Д. В. Наумов в 1982 г. писал, что «наиболее существенным изменениям и упорядочению экспозиция подверглась в период с 1947 по 1954 г., при В. Б. Дубинине. В этот период в Музее был заново поставлен ряд биогрупп и систематическая коллекция. Была создана

⁵⁸ Там же. Л. 50, 51.

карта великих открытий, переопределены все экспонаты и составлены новые тексты всех этикеток и проч.»⁵⁹.

Экспозиция музея и сессия ВАСХНИЛ 1948 г.

В ход послевоенного обновления музея вмешалась печально знаменитая сессия ВАСХНИЛ⁶⁰. 28 августа 1948 г., подобно другим биологическим учреждениям, ЗИН получил следующую директиву Отделения биологических наук АН СССР: «На основании постановления Президиума АН от 26 августа с.г. и решения Бюро отделения биологических наук от того же числа по вопросу о состоянии и задачах биологической науки, Бюро просит пересмотреть структуру и направление работ Вашего учреждения с учетом развития в нем научно-исследовательских работ в направлении мичуринского учения, а также состав кадров и освободить руководимое Вами учреждение от сторонников антимичуринского направления»⁶¹.

18 сентября 1948 г. в Отделение был направлен Отчет Е. Н. Павловского о произведенном пересмотре кадров в связи с полученной директивой. О принятых в отношении сотрудников музея решениях в этом документе говорилось следующее: «Освободить от работы младшего научного сотрудника Чудновского Леонида Августовича, исполняющего обязанности старшего экскурсовода Зоомузея, как не соответствующего тем требованиям, которые в настоящее время предъявляются Зоомузею, как центру пропаганды советского творческого дарвинизма»⁶². 14 октября 1948 г. на заседании Бюро ОБН АН СССР Е. Н. Павловский делал «Доклад о перестройке работы Зоологического института»⁶³. В числе прочего в разделе «О перестройке работы Зоомузея» указывалось, какие меры будут предприняты в связи с директивой отделения. «На Зоологический институт – сказано в этом документе – падает огромной важности почетная и ответственная задача в показе и разъяснении идей передового учения Мичурина – Лысенко. В связи с этим была проанализирована вся работа Зоомузея с целью ликвидации имеющихся недостатков, критически пересмотрена существующая экспозиция, проведены методические пособия для экскурсоводов и пересмотрен их состав. В процессе этой работы возникла необходимость перестроить существующую выставку по эволюционному учению и создать на базе ее обширный отдел основ мичуринской биологии. В настоящее время в первом зале Музея начат монтаж этой обширной экспозиции, состоящей из следующих разделов: I. История биологии – арена идеологической борьбы; история формирования эволюционных идей. II. Доказательства эволюции. III. Факторы эволюции: 1) Наследственность и ее изменчивость, 2) Выживаемость, 3) Естественный отбор. IV. Внешняя среда в жизни животных: 1) Формы приспособления организма к среде, 2) Влияние среды на организм. V. Взаимоотношения организмов друг с другом. VI. Основные принципы селекции домашних животных и проблемы управ-

⁵⁹ Наумов Д. В. Музей. С. 46.

⁶⁰ См.: Александров В. Я. Трудные годы советской биологии: записки современника. СПб., 1992.

⁶¹ ПФА РАН. Ф. 55. Оп. 1 – 1949. Д. 16. Л. 3.

⁶² Там же. Л. 20.

⁶³ Там же. Л. 56, 57.

ления эволюцией (животноводство, птицеводство, рыборазведение, шелководство, пчеловодство и др.)»⁶⁴.

Отдел «Основ мичуринского учения» был развернут в первом зале музея⁶⁵. В целях обеспечения пропаганды этого учения зал был освещен. Надо думать, что в это время исчезли из экспозиции материалы по генетике. Открывало экспозицию первого зала панно «Великие стойки коммунизма», портреты вождей. По всей видимости, поставили, наконец, антропогенез, задуманный в 1930-е гг. В архиве института сохранились фотографии экспозиции, которая судя по архитектуре, располагалась в третьем зале музея, где выставлены млекопитающие. Архивные снимки не имеют датировки, однако по стилю эта экспозиция демонстрирует сходство с экспозицией к 70-летию И. В. Сталина, развернутой в конференц-зале института, которую можно датировать точно.

В конце 1940-х гг. в музее произошло еще одно знаковое изменение. Со времени открытия при входе в музей находилась статуя К. М. Бэра. Оригинал был отлит из бронзы и установлен в Тарту, а гипсовый эталон, с которого была снята форма, подарен курляндским дворянством Императорской Академии наук. В конце 1940-х гг. это место занял скульптурный портрет И. В. Сталина. Бэр-памятник некоторое время провел в «северной ссылке», поскольку был размещен в той части музея на границе второго и третьего залов, где выставлены био группы с обитателями Арктики. Обстоятельства перемещения памятника рассказывал в 1994 г. участник событий В. Е. Гарутт. Сохранились и соответствующие архивные снимки.

В 1954 г. руководство Музеем было возложено на проф. А. И. Иванова, который закончил работу по приведению в порядок этикетажа, пояснительных текстов и систематической части экспозиции. При его непосредственном участии были созданы монументальное во всю стену первого зала филогенетическое древо животного мира и зоогеографическая карта. Заведующим музеем А. И. Иванов работал до 1961 г.

В 1962 г. к управлению музеем пришел Д. В. Наумов. Главными достижениями этого времени следует считать создание вводных витрин к каждой крупной систематической группе животных, а также специальных экспозиций по практическому и хозяйственному значению отдельных групп беспозвоночных животных. Было создано большое количество новых экологических групп с живописными фонами, в том числе, и больших диорам. В это время в экспозиции появились многочисленные биологические группы, демонстрирующие биоценозы кораллового рифа Индо-Пацифики и Карибского моря, а также антарктического мелководья. В 1964 г. все материалы, посвященные мамонтам, были сгруппированы в третьем зале музея, где располагалась в соответствии с системой коллекция современных хоботных. Туда, в частности, был перенесен Березовский мамонт и сопутствующие экспозиционные материалы, располагавшиеся с 1903 г. при входе во второй зал музея.

⁶⁴ Там же. Л. 67.

⁶⁵ Следует отметить, что благодаря огромному авторитету, самоотверженности и дипломатичности директора института Е. Н. Павловского институт в период лысенковщины в кадровом отношении пострадал сравнительно мало. Был даже принят на работу один из крупнейших эволюционистов, опальный И. И. Шмальгаузен и чуть позже – выдающийся цитолог Д. Н. Насонов, А. А. Стрелков и др., однако совсем игнорировать распоряжения властей не представлялось возможным.

В 1964 г. гонения на генетику прекратились, и Д. В. Наумов начал демонтировать наиболее одиозные материалы из экспозиции по «советскому творческому дарвинизму». Новый тематико-экспозиционный план составлял в 1969 г. С. Я. Цалолихин, поныне работающий в институте. В архиве ЗИН сохранились сведения о том, что за эту работу он был премирован. В этом разделе нашли место и достижения генетики.

Современная экспозиция

Современная экспозиция с точки зрения своей структуры в некоторых принципиальных чертах отражает ту, которая была задумана в период создания пятилетнего плана развития музея на 1933 – 1937 гг. Имеется общебиологический отдел, который, правда, отражает только наиболее общие положения эволюционной теории, и с 1970-х гг. не обновлялся. По сравнению с площадью, которая была отведена для обсуждения общебиологических вопросов в начале XX в., он существенно сокращен. Самую значительную часть музея составляет эволюционно-систематический отдел. Крупные группы животных имеют вводные экспозиции. Зоогеографический отдел – фауна Палеарктики – включен в систематическую коллекцию. Отдельно показаны млекопитающие Палеарктики в последовательности с севера на юг, и отдельно – птицы в последовательности с юга на север, если смотреть от входа в музей. Кроме того, в экспозиции есть биологические группы, иллюстрирующие систематическую коллекцию от пресмыкающихся до млекопитающих, никак не связанные какой бы то ни было зоогеографической тематикой или выраженной последовательностью в расстановке, кроме приуроченности к отдельным крупным таксономическим группам. В разделе, посвященном беспозвоночным, наряду с систематической коллекцией, есть ряд витрин, отражающих морские биоценозы. В этом же разделе экспозиции расположены и все витрины, посвященные практическому значению беспозвоночных.

Окидывая взглядом историю музея в XX в. можно сказать, что экспозиция Зоологического музея испытала на себе существенное влияние со стороны властей, вызывающее противоречивые чувства. Здесь были и здравые и вполне волонтаристские директивы. Как только давление со стороны властей ослабевало, музей демонтировал вызывавшие раздражение экспозиции. Экспозиция даже имеет следы некоторой цикличности в определенных отношениях. В начале XX в. кит демонстрировал собой морское млекопитающее, в середине – в плане И. Д. Стрельникова – упоминался как элемент экспозиции по дарвинизму, сейчас – это опять морское млекопитающее. В начале века при входе стоял памятник Бэра, в середине – Сталина, в конце – снова Бэра. В начале века планировали и поставили в экспозиции достижения генетики, в середине – отказались от нее, в конце – вернули вновь.

М. Г. Аверкин

МОДИФИКАЦИЯ ФОРМАТОВ КОММУНИКАТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

Конец XX в., предоставивший нам возможность вновь заговорить об информационной революции (четвертой), идея которой перманентно дебатруется со времени изобретения письменности (так называемой, первой и второй информационных революций) и печатного пресса (третьей информационной революции), дал толчок к развитию информационных технологий, что при сохранении темпов прироста информации привело к резкому увеличению скорости передачи данных, и, как следствие, к проблеме быстрого старения информационных данных. Новые информационное и веб-пространство, как совокупность качественных изменений во всех сферах жизнедеятельности общества, произведенных в результате внедрения новых средств передачи информации, таких как интернет, электронная почта, телеконференции, форумы, социальные сети и т.д., создало открытую распределенную одноуровневую *информационно-коммуникативную среду*, которая породила принципиально новую структуру информации, а, следовательно, и структуру управления этой информацией.

В системе современной управленческой терминологии данное направление можно определить как *информационный менеджмент*, в основе которого находятся, во-первых, управление информацией, как формирование и организация информационного пространства и, во-вторых, управление с помощью информации, как использование созданного информационного пространства, побуждающего к действию. При этом важна акцентуализация на состоянии современного коммуникативно-информационного пространства, где тенденция взаимодействия смещается с общества на индивида (т.е., если раньше структура социально-культурного взаимодействия определялась с точки зрения общества, общностей и групп, то сейчас, с точки зрения индивида, и его высокого уровня мобильности, как человека кросс-культурного и транснационального). Мы имеем формирование слоистой структуры коммуникативно-информационного пространства – образование отчасти самостоятельно функционирующих пространств: социального, культурного, гуманитарного и т.д. И здесь оптика социально-культурного поля смещается к рассмотрению понятий социально-культурного пространства и социально-культурной реальности.

Социально-культурная реальность рассматривается как пространственно-временная структура, представляющая собой связи между социальными позициями в определенный момент времени; т.к. общество является системой динамической и постоянно изменяющейся – социально-культурное (кросс-культурное) пространство рассматривается как результат социальных связей. П. Бурдьё понимал социальное пространство как систематизированные пересечения связей между социальными позициями, обладающими силовым воздействием на людей, занимающих данную социальную позицию¹, а

на людей, занимающих данную социальную позицию¹, а П. Штомпка, как сеть событий в определенный момент времени². В концепции дисциплинарного пространства М. Фуко способ организации социального пространства есть способ проявления социального контроля и определенной формы власти³, на фоне чего И. Гофман⁴, анализируя микросоциальные пространства, разделил их на два плана – передний, соответствующий нормам, и задний, ненормативный. Теперь возвращаясь к дуальности «управление информацией – управление с помощью информации» адаптируем это к позициям современного музея и досуговой культуры.

Рассматривая музей как ретранслятор культурной информации, именно ретранслятор, в силу актуализации на возобновлении или повторности действия, и определив функцию музея через накопление, сохранение, трансляцию культурных смыслов, имеющих высокое значение для этой культуры (эти смыслы обычно актуальны в любую эпоху, именно поэтому их сохраняют и пытаются воспроизводить с помощью музея), проследим определенную ретроспективу:

- изначально понятие «музей» обозначало коллекцию предметов (экспонатов) по искусству и науке;
- затем, начиная с XVIII в., включает в себя также здание, где располагаются экспонаты;
- в XIX в. присоединилась научно-исследовательская работа, проводимая в музеях;
- в XX в., начиная с 60-х гг., началась педагогическая деятельность музеев (специальные проекты для детей, подростков и взрослых);
- с развитием компьютерной техники и интернета появились также виртуальный музей на CD-ROM или в интернете.

Таким образом, большинство из существующих сегодня музеев можно классифицировать как музеи классические (первая категориальная единица), сформировавшиеся в индустриальную эпоху, где еще в XVIII в. публичные музеи стали неотъемлемой частью общественной жизни, переходя из культурно-гуманитарного пространства в пространство быденное:

- 1750 г., Люксембургский дворец (Париж) – картины которого два дня в неделю были доступны для осмотра публике (в первую очередь, для студентов и деятелей искусства);
- 1753 г., в Лондоне открыт Британский музей, ставший первым музеем нового типа;
- 1793 г., открыт Лувр, ставший первым большим публичным музеем;
- 1947 г., создан Международный совет музеев (ИКОМ).

Определяя классический музей как государственное, по преимуществу, образование, выполняющее функции по собиранию, изучению, хранению и экспонированию предметов – памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также

¹ Бурдые П. Социология политики. М., 1993. С. 296.

² Штомпка П. Социология социальных изменений. М., 1996. С. 339-342.

³ Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 23.

⁴ Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта // Социологический журнал. 2004. №. 3-4. С. 37.

занимающееся просветительской и популяризаторской деятельностью (к примеру, Государственная Третьяковская галерея, Эрмитаж и т.д.), необходимо заметить, что современная информационная эпоха оказала существенное влияние, как на характер работы классического музея, так и на характер построения музейных коммуникаций. Это позволяет определить современный музей (вторая категориальная единица) – музей, отличающийся от классического, способом подачи информации и использующий нестандартную технику экспонирования памятников материальной и духовной культуры (к примеру, музей чертей, музей под открытым небом, музей желудка сома, музей человеческого варварства и свинства, музей суеверий и колдовства, музей Женевра, музей мыши, Винзавод, наконец).

И вот здесь необходимо поставить вопрос об *уровнях коммуникации* в рамках музея, т.е. определить на каких уровнях происходит коммуникативный акт. Коммуникация начиная с экспозиции музея – выставки произведений искусства (исторических материалов и т.п.), подобранных на какую-либо тему, выставленных по определенной системе, представляет собой форму репрезентации культурной информации – именно на этом уровне происходит коммуникация между отдельным произведением и зрителем. Но при этом мы можем говорить и о существовании более высокого уровня, на котором происходит коммуникация – в качестве участников коммуникативного акта выступают зритель и художественный образ, который обеспечивает целостность всей экспозиции (соединяя разнородные элементы). Соответственно от грамотного построения этого образа зависит корректное восприятие (а затем и понимание) зрителем общей концепции экспозиции (по своим функциям этот образ подобен «образу-времени» в кинематографии).

Сказанное выше позволяет говорить о таком образовании как несовременный музей (третья категориальная единица) – музей, использующий морально устаревшие техники подачи информации, использующий исключительно стандартные, официально признанные методы отбора и экспонирования памятников (к примеру, Музей Народов Востока, Нижегородский краеведческий музей, Городецкий краеведческий музей, Владимирский краеведческий музей и т.д.). Вышеперечисленные музеи отличаются не только по внутреннему и внешнему содержанию, но и по смыслу, который они транслируют. Классический музей, ориентируясь на стандартизированные способы подачи информации – внедряет определенные технические новшества в методы экспонирования и отбора. Несовременный музей использует аналогичные способы подачи информации, но при этом абсолютно статичен и представляет собой скорее набор предметов (связанных в рамках истории), а не самостоятельную выставку. И вопрос скорее не во времени, а в недостатке средств, ведь при полном и исчерпывающем финансировании несовременные музеи могли бы исчезнуть как класс.

Современный музей, используя неординарный и оригинальный подход (как к отбору, так и методам экспонирования) – в рамках одной и той же экспозиции может представлять совершенно различные объекты: живопись, графика, скульптура, инсталляция, видео-арт, реди-мейд, реже – хэппенинг или перформанс (характерный пример – выставка «Documenta» в немецком Касселе). Все эти объекты призваны объединить специальный образ, который в свою очередь выполняет коммуникативную функцию – обеспечение коммуникации со зрителем. Сегодня перед музеем встала задача включения своего информационного пространства в структуру современного медийного пространства с целью наиболее

эффективной трансляции культурных смыслов. И затрагивая вопрос отличий классического музея и современного музея, который во многом заключается в и зависит от различной роли зрителя, можно произвести следующее разделение:

1. по качеству информации, которую они транслируют – т.е. насколько она актуальна, интересна сегодняшнему зрителю, адекватна происходящей реальности, нова (не только по тематике и направленности, но и по технологиям создания);
2. по направленности информации – вектор направлен либо на описание, воссоздание истории, ситуаций, передачу значения тех или иных объектов, образов, ценностей прошлого времени (т.е. в прошлое); либо на отражение того, что происходит «сейчас», начиная от поднимаемых и отображаемых смыслов, проблем, ценностей и заканчивая технологиями их передачи;
3. по способу трансляции этой информации – т.е. непосредственно сами способы подачи (представления) информации зрителю – от простого показа, выставления экспозиции, до создания глобального проекта с проработанным контекстом; впрочем, данное деление достаточно условно.

Классический музей – информационно-коммуникативное пространство с плоскостной подачей экспонатов (условно, картинка и подпись под ней), в экспозиции которого создается образ, прочтение которого является возможным только в одном единственном ключе. Такое прочтение обеспечивает стройность, понятность и однородность экспозиции, и зритель, в данном случае, воспринимает информацию, так как она представлена, от него не требуется индивидуальных интерпретаций. Например, музей Б. Пастернака, усадьба М. Глинки, «Ясная Поляна» Л. Толстого, или Нижегородский государственный художественный музей, в экспозиции которого прослеживаются классическая простота, строгая геометричность пространства и отсутствие современных форм представления материала. В результате, цель классического музея – транслировать информацию.

Цель современного музея иная – хотя бы частично поменять местами отправителя и получателя информации – зритель экспозиции современного музея выступает и как получатель информации и как активный участник создания образа экспозиции – зритель генерирует интерпретации, выводя новый образ (при этом экспозиция такого музея изначально утверждается как неподвижная). Например, Музей Соломона Гуггенхайма, Центр современного Искусства, или центр Жоржа Помпиду в Париже, архитектура которого, дизайн, построение экспозиции подчинены созданию сложного образа, восприятие, понимание и интерпретация которого зависит от зрителя, как от участника коммуникативного акта. Для Нижнего Новгорода примером современной экспозиции служит выставка компании «Лукойл», где через сплетение истории и жестких технологий была достигнута содержательность и концептуальная глубина.

Классический музей призван тиражировать нормы классической эстетики, выступая одним из механизмов передачи культурной информации (культурных смыслов определенной эпохи). Современный музей призван транслировать современную культуру, в этом его главная особенность, и, соответственно, в экспозиции использованы те формы и особенности передачи культурных кодов, которые характерны для концепции духа времени. В соответствии с этим, коммуникация классического музея осуществляется в информацион-

ном поле самого музея, а вовлечение зрителя в коммуникативный акт носит периодический характер. Информационное поле современного музея способно «живо» (в диалоговом режиме) реагировать на вызовы времени (на происходящие в мире события, потребности общественного сознания), но при этом коммуникация музеев современного искусства характеризуется трансляцией сообщений (идей), часто фрагментарных, эклектичных, отличающихся нестандартным способом подачи.

Получается, что образ музея должен соответствовать той культуре, которую он представляет. При этом то, насколько продуктивен процесс взаимодействия зрителя (субъекта) и музея – т.е. 1) получает ли зритель необходимую и ценную культурную информацию, и 2) реализует ли музей свою функцию транслятора культурной информации, зависит в значительной степени от того насколько музей современен. Для этого необходим механизм культурной трансляции, которая является необходимым инструментом в становлении и в восстановлении общества. И здесь масс-медиа (СМИ) являются одним из наиболее мощных проводников механизма культурной трансляции⁵. По сути, СМИ являются основным инструментом формирования уровня компетенции населения и уровня умения населения, где можно рассматривать несколько уровней:

- первый уровень – призвания или самоопределения;
- второй уровень – компетенции, стратегий (их построения);
- третий уровень – ситуации (как вы себя ведете в ситуациях).

При этом важна степень ориентированности музея на время, в котором он непосредственно существует. Сейчас на первый план выходят аудиовизуальные виды искусства (имеющие возможности тиражирования), отвечающие задачам, стоящим перед массовой культурой – абсолютную и повсеместную доступность широким слоям «зрителя». Современное информационное общество предоставляет различные способы достижения культурной информации, ранее доступной лишь в музейном пространстве – электронные версии документов, научно-популярные фильмы, интернет-собрания музеев и т.д., а это может подвергнуть сомнению необходимость существования классического музея. Музей элитарен (к примеру, советский музей был в некотором роде вещью в себе, призванной проводить государственную идеологию, он ориентировался не столько на показ и просветительскую деятельность, сколько на хранение, комплектование и изучение коллекции) по своей сути, и выставляемые в нем работы являются рефлексией творческого меньшинства (андеграунда и авангарда общества) на определенные вопросы, относительно определенных процессов; т.е. работы, выставляемые в музеях, являются, своего рода выжимкой, квинтэссенцией мысли определенного периода. Отсюда и вытекает функция музея – трансляция и отображение тех или иных норм, смыслов, ценностей, через материальные и не очень объекты.

Современные СМК (масс-медиа, в том числе и СМИ), отражая текущие тенденции в политической, экономической, социальной и культурной сферах, задают динамику и нередко «ломают» временную логику событий. В настоящее время именно СМИ, в основном, формируют «обывательскую» картину мира и иерархию ценностей. И значительное влия-

⁵ Аверкин М. Г. Построение теоретической модели исследования жизненного цикла бренда на основе семантического дифференциала // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 4 (16). С. 34.

ние на поле культуры именно СМИ определяется особенностями современного информационного времени, среди которых можно отметить многоуровневую дифференциацию, которую можно трактовать как наличие потребностей и возможностей получать информацию различного профиля, разного культурного уровня. Проблема состоит в том, что на виду оказывается информация достаточно низкого культурного уровня, что и влечет за собой формирование определенного преобладающего уровня потребности в информации.

Именно СМИ и репрезентируемая ими массовая культура, стали основным транслятором культурных ценностей и установок, присваивая себе просветительскую функцию, способствуют социализации человека, беря на себя функции, которые, в предыдущие эпохи несли мифы, ритуалы, традиции, церковь.

Проблема современной музейной коммуникации состоит в том, как создать и обеспечить приемлемый доступ зрителя к объектам; т.е. музейная коммуникация – это способы подачи сообщений, сообщений которые закладывает и отправляет элита. Эпитет «современные» здесь относителен, т.к. в эпоху Возрождения такими сообщениями были станковые картины с применением обратной перспективы и светскими сюжетами, в начале XX в. – картины модернистов и т.п., сейчас – это инсталляции, медийные и интерактивные средства. В итоге, заметны две проблемы: во-первых, массовое восприятие культуры, массовая культура создает произведения, механизм трансляции которых, по большому счету, совершенно иной – не столь важно, где, когда и кем что-то создано, для потребителя массовой культуры важно получить информацию о предмете (событии) и некий симулякр знания о нем, так как человек массы привык получать информацию посредством СМИ, не задумываясь о том, какова ее интерпретация, объем, достоверность и точность (и такому зрителю вряд ли нужен музей, т.к. подобное восприятие часто переносится и на произведения элитарной культуры, и на культуру прошлых веков); во-вторых, несоответствие многих музеев времени, что затрагивает вопрос востребованности или невостребованности музея.

И выход здесь видится скорее не в «омассовлении» музея (которое сейчас имеет место), а в разумном осовременивании музея и музейной коммуникации – применении новых технологий, оснащения, мобильных экспозиций, интернет-коллекций и т.д., но осуществлять вмешательство следует осторожно, учитывая сформировавшиеся веками традиции и общественное восприятие данного культурного института. К музейной коммуникации, в рамках современного информационного общества, можно отнести:

- наличие у музея определенной ниши в информационном пространстве (т.е. в качестве приоритета наряду с накоплением, сохранением и трансляцией культурных ценностей, выходит и работа со «зрителем»);

- современные формы взаимодействия музея и посетителя – актуальные и соотносящиеся с уровнем развития общества, отвечающие как запросам зрителя, так и согласующиеся со смысловой, ценностной стороной произведения (т.е. положительно влияющие на создание образа);

- экспонирование предметов – более интересное и качественное, музей должен быть «подвижен» – постоянно разрабатывать новые выставки, новые способы подачи информации;

- технологии создания экспозиции – более целостные и контекстные, необходимы программы, рассчитанные на разные группы «зрителей», в зависимости от возраста или уровня подготовки к восприятию информации;
- определенная доступность фондов для дистанционного ознакомления и работы (создание интернет-каталога или виртуального филиала как, к примеру, у Русского музея);
- позиционирование себя в культурном пространстве (города, страны, мира), музей должен быть и известным, и актуальным, и не только для людей, которые включены в это пространство.

Музей как институт культуры делает нужным и востребованным именно концепция. Но при этом нельзя забывать, что на характер деятельности музея оказывает влияние современный социальный заказ. Современные музеи превращаются из обычных просветительских учреждений в особую систему производства культурных ценностей, т.е. из системы, интегрирующейся в культурно-историческую среду, он переходит в систему, ее формирующую – а это переход от пассивного отражения действительности к активному ее формированию. Сегодня мы наблюдаем культурный кризис, вызванный падением *культуры современного информационного времени*. Информация теснейшим образом связана с культурой. Более того, эти два явления являются родственными. Так информация передается посредством принятых в данной культуре знаковых систем, приемов и средств их использования. Культура, в свою очередь, развивается под воздействием средств информации (языка, обмена знаниями, СМИ, межличностного общения и т.д.). Информация выступает механизмом культуры, посредством которого транслируется какое-либо содержание. Не случайно главное в информации – скорость ее передачи и методы подачи. Именно информация создаваемые знания стремится сделать достоянием всего человечества.

Проблемы взаимодействия информации и культуры, бесспорно, относятся к числу вечных проблем, сложность которых меняется в зависимости от уровня цивилизации, в которой формируется определенная культура. К. Маркс полагал, что «индивиды не смогут подчинить себе общественные связи, пока они эти связи не создали»⁶. Таким образом, способ создания и воспроизводства социальных связей и есть культура социума, следовательно, только в таких условиях личность может быть в полной мере свободной – культура, пришедшая в XX в. (на смену культуре Нового времени), большей частью имеет 1) индустриальную и/или 2) политическую направленность, при этом в общем культурном потоке возникает и новая направленность 3) социальная. Это не только один из современных трендов, социальная культура – это принципиально новый вид культуры, суть которой состоит в том, что отношения и связи между людьми создаются сознательно и в соответствии с общественной природой человека.

По своему содержанию и структуре социальная культура есть упорядоченная совокупность социальных институтов, организаций, правил и норм. И здесь социальная сфера жизни становится доминирующей, и как только в определенных исторических условиях способ действия и воспроизводства социальных институтов дает сбой – возникают соци-

⁶ Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. М., 1968. С. 274.

альные проблемы – т.е. общество дифференцируется на тех, кто «живет уже социальной жизнью»⁷, и тех, кто оказался за границами социальной культуры. И освобождаясь от религиозной, политической и экономической оболочки, социальная область культуры для своего воспроизводства, наряду с существующими социальным проектированием, конструированием, социальным менеджментом и т.д., востребовала формирование особого вида деятельности – отношение с общественностью (целевой аудиторией). Но данная деятельность направлена не на личность (человека), как таковую, а на социокультурную среду (организации, институты), где воздействие на человека носит не прямой, а опосредованный характер.

Сегодня культура в целом упустила инициативу (общий концепт), в XX в. ее перехватили молодые, не обремененные старым бюрократическим опытом и ценностно-хранительским подходом индустриальные (коммерческие) структуры. Но, перехватив, упустили из виду то, что культурный информационный ресурс отличается от индустриального – это отличие состоит в абсолютной неисчерпаемости и синергетичности (саморасширяемости) культурных информационных ресурсов. И именно об этом забыли современные учреждения культуры – освоив управление информацией, они не научились управлять с помощью информации (т.е. не умеют пользоваться тем, что мы в начале называли информационным менеджментом), а это ни что иное как, например, современный культурный туризм (неотъемлемой частью которого являются музеи), являющийся второй по доходности и первой по уровню инвестиций отраслью экономики. К примеру, Шотландия – страна со скудными природными ресурсами хорошо живущая за счет своих музеев. Таким образом, посредством информационного менеджмента культура постепенно может оказаться востребованной, более того – престижной и модной, следовательно, у нас есть возможность получить социально-экономическую формулу, по которой за культуру (либо культурный досуг) люди будут готовы платить, при этом основная составляющая этой формулы – «социальный заказ» – меняется на «общественную значимость».

⁷ Там же. С. 116-118.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Ананьев В. Г., Климов Л. А.

Сапанжа О. С. Методология теоретического музееведения. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. 115 с. ISBN 978-5-8064-1358-2

Монография О. С. Сапанжи посвящена одной из наиболее актуальных проблем современной музеологии – изучению методологического аппарата науки. Выбор проблематики соответствует тому направлению музеологических исследований, которое З. Странский определил как «метамузеологию», т.е. музеологическое исследование, обращенное, собственно, на самое себя¹. Актуальность темы определяется тем, что, во-первых, как писал З. Странский, «если музееведению предстоит выделиться в качестве научной дисциплины, то она должна обладать <...> специфическими методами»², т.к. наличие собственной методологии, наряду с определением предмета науки, специального языка и теоретической системы фактически означает самостоятельность той или иной научной дисциплины, а, во-вторых, как отмечает сама О. С. Сапанжа, методология является одной «из важнейших составляющих динамики научного знания» (С. 13). При этом автор вполне осознает сложность задачи и, более того, невозможность построения методологии науки в одной отдельно взятой монографии. Очевидно, что это процесс длительный и многоаспектный, требующий серьезной проработки различных составляющих частей теоретического блока музеологии, а именно – теории документирования, тезаврирования и коммуникации. Поэтому О. С. Сапанжа уже во Введении оговаривает, что «следовало бы, вероятно, поставить подзаголовок характерный для статьи: «к постановке проблемы»», т.к. «решение всех методологических проблем музееведения – дело не одной работы. Первоначально необходимо понять, каким образом исследовать методологию науки» (С. 8). В этой связи симптоматичным кажется и то, что рассматриваемая монография заканчивается словами: «проблема методологии теоретического музееведения ждет своих исследователей» (С. 95).

Монография состоит из Введения, двух глав, заключения и библиографии (списка литературы). **Первая глава**, «Музееведение «в поисках метода»» (С. 10-44) посвящена обзору основных проблем, связанных с музеологическим методологическим аппаратом. Рассматривая методологию как «систему знаний о структуре научной теории» (С. 13), автор анализирует значительный массив отечественной литературы по теоретической музеологии,

¹ См.: *Stransky Z. Z. Archeologie a muzeologie*. Brno, 2005. S. 105-118.

² *Странский З.* Понимание музееведения // *Музееведение. Музеи мира*. М., 1991. С. 17.

а также обращается к предельно ограниченному кругу исследований, посвященных «философии науки» (круг ограничивается фактически 5-ю наименованиями). В построении своей методологической модели О. С. Сапанжа опирается на исследование Э. Г. Юдина «Методология науки»³, который различает несколько уровней методологии: 1. Высший философский уровень (наддисциплинарный); 2. Общенаучный уровень (интердисциплинарный); 3. Конкретно-научная методология, «совокупность методов, принципов исследования и процедур, применяемых в той или иной специальной научной дисциплине» (С. 14); 4. Уровень «технологической методологии», включающий в себя «набор процедур, обеспечивающих получение достоверного эмпирического материала и его первичную обработку, после которой он может включаться в массив научного знания» (С. 15). Исходя из этого, автор формулирует три направления, в которых необходимо вести решение методологических проблем музеологии: 1. «методология как поиск концептуальных основ музееведческих исследований»; 2. «методология как изучение методов, используемых в основных музееведческих исследованиях» (кроме того: «изучение вопросов создания собственных методов науки»); 3. «технология музейной работы» (С. 16). Генеральной же задачей исследований в области методологии, по мнению автора, является: «Определить, как изучить многообразие музейного мира и форм музейной работы (гносеология) и осмыслить аксиологию музея (шире – аксиологию музейности), создав тем самым интегрированный метод познания музейности» (С. 24).

Анализируя музей, как элемент системы культуры, автор приходит к выводу, что в основе методологии музеологии должен лежать «культурологический подход», поскольку теоретические проблемы науки должны изучаться в двух ракурсах: 1. Изучение «взаимосвязи и взаимодействия элементов»; 2. Изучение «ценностного напряжения, определяющего место музея в системе культуры» (С. 31).

Действительно, исследование музея как социально-культурного института, исходя из представления о музее как одной из подсистем системы культуры, оправдано и перспективно, что доказывает ряд исследований в этой области⁴. Однако отстаиваемый автором тезис 3. Странского, согласно которому предметом музеологии является не музей, а музейность (музеальность), как отношение человека к реальной действительности, делает возможность применения культурологического подхода и, соответственно, культурологической методологии ограниченной. Но положение о значении культурологического подхода становится доминирующим и, фактически, подменяющим всю возможную методологическую систему музеологии как самостоятельной научной дисциплины. Кроме того, согласно логике О. С. Сапанжи, самостоятельность музеологии определяется отчасти наличием третьего уровня в методологической системе Э. Г. Юдина, уровня дисциплинарных методов, но если отталкиваться именно от этой схемы и устанавливать культурологический подход в музеологии как основной, то неизбежно обнаруживается методологический пробел

³ Юдин Э. Г. Методология науки. Системность. Деятельность. М., 1997. Следует отметить, что работа была написана в 70-е гг. XX в.

⁴ См.: Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445-460; Алешина Т. А. Музей как феномен культуры. Автореф. канд. филос. н. Ростов-на-Дону, 1999; Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. и др.

именно на этом уровне: существуют интердисциплинарные методы (методы культурологи как синтетической научной дисциплины) и технологии музейной практической работы. При этом методология музеологии становится неким тематическим полем встречи технологий практической работы и методов культурологии.

Во **второй главе**, «Специфика использования методологии теоретического музееведения (на примере построения научной теории коммуникации)» (С. 45-93), О. С. Сапанжа рассматривает историю изучения теории музейной коммуникации, в рамках которой музей может быть осмыслен как (1) субъект коммуникационных процессов в культуре, (2) коммуникационная система; кроме того, могут быть исследованы отдельные подсистемы (экспозиция, музейно-педагогическая программа и т.д.). При этом ключевые слова «метод» и «методология» во второй главе практически не используются и заменяются словом «подход». Кроме того, тезис о музейности как предмете музеологии во второй главе практически теряет силу, поскольку предметом рассмотрения становится музей как самостоятельная система или подсистема культуры. Плодотворным, по нашему мнению, было бы рассмотрение теории коммуникации как методологической основы изучения не столько музея, сколько именно музейности как отношения.

Логика структуры книги подразумевает также наличие еще как минимум двух глав, посвященных «специфике использования методологии теоретического музееведения» применительно к (1) теории документирования и (2) теории тезаврирования. Отсутствие этих глав в значительной степени определено спецификой музеологических исследований последних десятилетий, а) исходящих преимущественно из непосредственных нужд музейной практики, б) декларирующих редукцию музеологической специфики работы с «документом» и определением его ценности («тезауруса»), о чем пишет и О. С. Сапанжа, говоря о «технологии» музейной работы и использовании в музейной практике методов профильных дисциплин, а также в) постулирующих положение, согласно которому «музей признает *высшей* (курсив наш – В. А., Л. К.) целью коммуникацию с публикой и ориентируется прежде всего на ее интересы»⁵.

Действительно, теория коммуникации является наиболее изученным разделом теоретической музеологии. В отличие от теорий документирования и тезаврирования ей посвящен ряд монографических и диссертационных исследований, отдельные сборники статей и т.д. Изучение теории документирования и тезаврирования в большинстве случаев тонет в огромном потоке собственно профильных исследований, использующих исключительно методологический аппарат профильных наук и вспомогательных научных дисциплин. Однако, по нашему мнению, сущность методологии теоретического музееведения раскрывается именно во взаимосвязанности всех трех теорий, их принципиальной нерасторжимости, слитности, т.к. обособленное изучение музейной коммуникации неизбежно сводится к не-музеологической коммуникации, диктующей проецирование, а зачастую и прямое копирование, наработок в области общекультурологической теории коммуникации в

⁵ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. М., 2005. С. 146.

музеологию. При этом музейная коммуникация отличается от не-музейной только «технологическим» уровнем⁶.

Нельзя не отметить ряд присутствующих в монографии недостатков. В первую очередь они носят редакторский характер и связаны с библиографическим описанием цитируемой литературы. Например, в ссылках зачастую нет указания на выходные данные и страницы цитируемой или перелагаемой работы. Аналитические описания статей иногда даются полностью, иногда фрагментарно, без указания на более раннее цитирование. Другим недостатком работы является игнорирование аналогичных исследований на иностранных языках, зачастую компенсируемое лишь использованием в качестве источников рефератов других исследователей. Как известно, впервые четко сформулированная в программной статье Дункана Камерона, теория музейной коммуникации впоследствии неоднократно привлекала внимание исследователей, оспаривалась и развивалась уже в конце 1960-х гг.⁷, а в начале 1990-х г. была переосмыслена (в общей постмодернистской перспективе) в трудах Айлин Хупер-Гринхилл, одного из наиболее ярких представителей «лестерской школы». Используя концепты, заимствованные из других дисциплин, в частности используемое в литературоведении понятие «интерпретационных сообществ», А. Хупер-Гринхилл предложила новую модель коммуникации как возвращения обратной связи⁸. Для современной эпохи «постмузея»⁹ более актуальным оказалось представление о коммуникации не как о передаче изначально заданного отправителем готового смысла, а как о совместном создании его «упряжкой коммуникаторов», конструирующих среднее значение. К сожалению, эти наработки не нашли отражения в рассматриваемой работе.

При этом следует сделать одну важную оговорку: данный недостаток – характерная черта всей отечественной музеологии, или даже музеологии как таковой. Еще в 1968 г. в книге «Музей и научная работа», ставшей первой попыткой определить сущность музеологии как науки, выдающийся чешский ученый Иржи Неуступный писал: «... авторы многих работ по музеологии или совсем не знают литературы по этой теме, или же знакомы с ней очень слабо. Кажется, что они так глубоко погружены в собственные размышления, что абсолютно не интересуются идеями и гипотезами других. Статьи и книги по музеологии часто отражают лишь собственные взгляды их авторов, попросту не берущих в расчет прочих публикаций по теме, при том, что они могли бы скорректировать или сделать более убедительными их собственные выводы <...> Отсылки к зарубежной литературе по музеологии вообще почти нет. Автор может рассуждать об общих проблемах музеологии, одинаково актуальных для нескольких стран или даже для всего мира, но при этом ограничиваться лишь собственными умозаключениями или, в лучшем случае, ссылаться на пару книг и

⁶ Проведем сравнение с другими научными дисциплинами, что свойственно работам в области теоретической музеологии: общая теория коммуникации относится к музеологической теории коммуникации как общее языкознание, например, к английскому или немецкому языкознанию. Несмотря на наличие серьезных отличий, оба «частных» языкознания в качестве методологии (а не «технологии») будут использовать основы языкознания общего.

⁷ См.: *Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communication System and Implications for Museum Education* // *Curator*. 1968. Vol. XI. P. 33-40; *Knetz E. I., Wright A. G. The Museum as a Communication System: An Assessment of Cameron's Viewpoint* // *Curator*. 1970. Vol. XIII. P. 204-212.

⁸ См., напр.: *Hooper-Greenhill A. Museums and Education: Purpose, Pedagogy and Performance*. London, 2007.

⁹ Понятие, предложенное Р. Даклос и развитое А. Хупер-Гринхилл.

статей, написанных на его родном языке»¹⁰. Подобная ситуация вплоть до недавнего времени могла объясняться трудностями с распространением музеологической литературы, недоступностью многих изданий и проч. Но сейчас, когда, например, практически все издания Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) ИКОМ переведены в электронный формат и доступны на официальном сайте комитета, старые объяснения перестают работать. Дело, вероятно, в некоторых внутренних особенностях развития музеологии как науки. В. Глузинский сравнивал это развитие с развитием философии, он писал: «Музеологические концепции как и философские системы – это единства, закрытые в свое тотальности. Системы не критикуют деталей других систем, им это просто не нужно: у каждой есть собственные изначальные допущения, из которых они и выводят собственные теоремы. Сходный метод принимается и при построении музеологических концепций: там всегда есть изначальные допущения, но, как правило, никогда нет критики. Хотя некоторые теории и представления изредка все же упоминаются, выбор их осуществляется на основании того, подходят ли они к авторской концепции»¹¹. Попытки преодолеть эту дисфункциональную разобщенность музеологического мира предпринимались уже неоднократно (среди самых значительных назовем диссертацию П. ван Менша «К методологии музеологии», предлагающую обзор всего многообразия концепций и теорий, высказывавшихся в 1970 – начале 1990-х гг. относительно сущности и характеристики музеологии как научной дисциплины¹², а также обширную статью Линн Тизер «Картографируя музеологии: От Вавилонской башни к пограничью», намечающую основные актуальные тенденции развития музеологии и ее связей с культуральными исследованиями на рубеже XX – XXI вв.¹³). Сам В. Глузинский писал, что ситуация естественная в случае с философскими системами, не может быть нормальной для позитивных наук, имеющих совершенно другой характер развития¹⁴. Вместе с тем, как свидетельствуют современные отечественные публикации, задача эта все еще далека от завершения.

В условиях же существующего музеологического дискурса, рассматриваемую монографию О. С. Сапанжи нельзя не признать вехой в отечественной музеологии, и следует лишь надеяться на то, что существующие проблемы с распространением научной литературы не помешают ей стать реальной деталью актуального научного ландшафта.

¹⁰ *Neustupny J.* Museum and research. Prague, 1968. P. 14-15.

¹¹ *Gluzinski W.* Remarks on the condition of museology in the light of its relation to developmental phenomena // *ICOFOM Study Series*. 1987. Vol. 12. P. 118. (Museology and museums).

¹² В работе рассматриваются в основном исследования, так или иначе связанные с деятельностью ИКОФОМ. См.: *Mensch P. van.* Towards a methodology of Museology. Zagreb, 1992 (Ph.D. thesis). Искренняя признательность д-ру Я. Долаку и д-ру П. ван Меншу за возможность ознакомиться с полным текстом этого исследования.

¹³ *Teather L.* Mapping Museologies: From Babel's Tower to Borderlands // *Muzeologie na zacatku 3. tisícileti/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium*. Brno, 2009. P. 75-96. Ранний вариант статьи был представлен в качестве доклада на симпозиуме Международного комитета по подготовке персонала ИКОМ в Лиссабоне в октябре 2008 г. Текст доступен по адресу: http://ictop.alfahosting.org/images/pdf/2008_Lisbon_Teather.pdf (ссылка последний раз проверялась 20 декабря 2010 г.).

¹⁴ *Gluzinski W.* Remarks on the condition ... P. 119.

АННОТАЦИИ

М. Г. Аверкин

Модификация форматов коммуникативного взаимодействия современного музея

В статье предлагается анализ современного состояния музея и музейных коммуникаций в аспекте «зритель – музейная экспозиция». Рассматривается состояние информационно-коммуникативной среды музея как ретранслятора культурной информации, с одной стороны, и значимого социально-культурного института, с другой, нуждающееся в изменении, как техник экспонирования, так и способа подачи информации. Современный уровень развития информационных технологий и, как следствие, образование слоистой структуры информационного пространства заставляет музей, для поддержания образа соответствующего культуре, которую он репрезентирует, пересматривать цели функционирования. В рамках чего проблема современной музейной коммуникации видится в создании и обеспечении доступа зрителя к объектам музейной экспозиции в условиях развития информационного и веб-пространств.

Ключевые слова: коммуникация, культурная информация, современный музей, информационные технологии, экспозиция.

Габриэль Алькальде Гурт, Жузепп Мануэль Руэда Торрес

Историческое развитие местных музеев Каталонии (1975 – 2010 гг.)

Традиция создания местных музеев в Каталонии восходит ко второй половине XIX в. В своем историческом развитии эти музеи прошли несколько этапов развития: появление, совпавшее с движением «Ренансенса»; консолидацию в эпоху Республики (1934 – 1939 гг.), ознаменованную широким распространением таких теоретических движений, как региональная география и гуманистическая антропология, испытывавшими сильное французское влияние. В эпоху правления Франко (1939 – 1975 гг.) местные музеи переживали глубокий кризис и лишь в демократический период начал возвращаться к жизни, что было связано с развитием тогда новой модели образовательного, территориального музея. Однако самым важным для них стало возвращение автономного правительства Каталонии, при поддержке которого в 1980-е гг. в жизнь начали внедряться принципы новой музеологии. Музейный план (2008 г.) соединяет две музейные традиции, доминировавшие в каталонской музеологии еще с конца XIX в.: традиции национальных и местных музеев. План предполагает создание двух новых национальных музеев (социальных наук и естественной истории) и создание нескольких музейных сетей: объединяющих местные музеи с национальными и местные друг с другом.

Ключевые слова: местные музеи, Каталония, Музейный план.

В. Г. Ананьев, Л. А. Климов

Сапанжа О. С. Методология теоретического музееведения. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. 115 с. ISBN 978-5-8064-1358-2

Рецензия на книгу, посвященную одной из наиболее актуальных проблем современной ме-тамузеологии – изучению методологии науки. Рецензия включает изложение основного содержания книги и анализ историографической и эпистемологической ситуации современной музеологии.

Ключевые слова: музеология, методология науки, музейная коммуникация.

И. В. Андреева

«Детский вопрос» или поэтика вещи в музейной экспозиции

В статье анализируются возможности семиотического подхода к созданию музейной экспозиции на примере выставки об истории советской игрушки XX в. Концепция выставки разрабатывалась на основе представления о музейном предмете как знаке реальности и символе общественных явлений.

Ключевые слова: музей, экспозиция, музейный предмет, семиотический подход.

Гюнай Гафарова

История музейного дела в Азербайджане: Прошлое, настоящее, будущее

Музей – культурный центр и хранитель национального наследия страны. В начале XX в. в Баку начали действовать первые музеи. Первый официальный государственный музей, «Истигал», был открыт в 1919 г. Его фонды стали основой для созданного позже Азгосмузея (Азербайджанского государственного музея). Во второй половине XX в. в республике появились музеи нового типа – художественные галереи, мемориальные музеи (музеи-квартиры), музеи под открытым небом, дома-музеи. С установлением независимости, количество музеев в стране увеличилось, Азербайджан стал членом ИКОМ. Сейчас развитие музейной сети в стране регулируется государственной программой «Целенаправленное развитие музейного дела», реализацию которой планируется завершить к 2011 г.

Ключевые слова: Азербайджан, музей, «Целенаправленное развитие музейного дела».

Энн Дэвис

Преподавание музееведения: Широта диапазона, гибкость и любознательность

Знание само по себе изменяется, становится более текучим и динамичным, как отметил Зигмунт Бауман, признанными и поддерживаемыми становятся знания, они замещают собой одну-единственную общепризнанную истину. З. Бауман пишет о современном состоянии мира, как о «текучей современности», которая сменила предшествующую «прочную современность», отмечая, что этот переход требует развития у личности особых качеств: гибкости и быстрой способности к адаптации, готовности и умения быстро менять тактику поведения и т.д. Французский философ Жиль Делез, подчеркивал перформативную природу обучения, происходящего в пространстве между предметом/текстом с одной стороны и посетителем/учеником с другой. Диалогический подход, указывающий на ценность множества позиций, оборачивается богатством многочисленных интерпретаций и новых смыслов. Три навыка оказываются ключевыми для эффективного развития будущих музеев (особенно тех, которые в центр своего внимания помещают посетителя), эти навыки – широта диапазона, гибкость и любознательность. Я выделяю шесть последовательных этапов обучения им: определить, научить, показать, смоделировать, дать задание и оценить.

Ключевые слова: текучая современность, музееведение, обучение.

Иро Кацариду, Катерина Билиури

Образы Византии: Нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях

Статья посвящена образам византийского средневековья, представленным в греческих национальных музеях. Ее цель осветить те исторические и социополитические события, которые привели к созданию этих музеев, а также изменения, которые эти образы претерпевали в определенные периоды греческой истории Новейшего времени.

Ключевые слова: музей, археологический музей, Византия.

А. В. Лушникова

Ценности истории и роль музея в познании исторического смысла

Через определение истории как процесса формирования ценностей предложена классификационная схема исторических ценностей. Выявляется роль музея в вопросе приобщения к историческим ценностям через использование культурологического и педагогического подходов. Рассмотрены традиционные и новые формы музейной работы в рамках приобщения к историческим ценностям.

Ключевые слова: исторические ценности, музей, культурологический и педагогический подходы.

А. В. Майоров

Уникальная древнерусская икона из собрания Львовского национального музея

В работе анализируется сюжет уникальной древнерусской иконы «Собор Св. Иоакима и Анны» из собрания Львовского национального музея (Украина). Высказывается предположение о возможности заимствования этого сюжета из византийского искусства и связи иконы с византийской принцессой Евфросинией-Анной, ставшей женой галицко-волынского князя Романа Мстиславовича.

Ключевые слова: икона, Св. Иоаким и Анна, Византия, Галицко-Волынская Русь.

Оскар Наварро

История и память в современном музее: Несколько замечаний с точки зрения критической музеологии

В статье концепт «критической музеологии» используется для анализа социальной легитимности музеев. Критическая музеология рассматривается как теория, защищающая представление о том, что традиционная музеология, так же как и одно из ее основных понятий – музеальность, – являются продуктами того общества, в котором они были созданы, т.е. определяются социальным, политическим и экономическим контекстами, в которых существуют данные музеологи и музейные институции. Такой подход позволяет пролить свет на различия, существующие между музеями Латинской Америки и музеями Европы и США. Он также связан с представлениями о том, что музей должен стать таким пространством, в котором, используя слова К. Маркса и Ф. Энгельса, «все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения».

Ключевые слова: музей, музеальность, память, критическая музеология.

М. К. Нагиева

К вопросу о возникновении и развитии музейного дела в Дагестане в конце XIX – первой половине XX вв.

В статье рассматриваются вопросы становления и развития музейного дела в Дагестане в конце XIX – начале XX вв. Первый музей в Дагестане был открыт в городе Темирхан-Шура в мае 1913 г. Он назывался «Дагестанский кустарный музей имени Костемеровского», среди первых представленных материалов были ковровые, деревянные, гончарные, металлические, ювелирные изделия, оружие, предметы старины, фотографии, рисунки и т.д. В последующем были открыты музеи в городе Махачкала и ряде районов республики, которые за относительно короткий период времени стали очагами массовой культурно-просветительной работы среди местного населения.

Ключевые слова: музей, коллекция, культура, экспонаты, музейный фонд, Дагестан.

А. А. Никонова

Роль музея в формировании культурной идентичности

Культурно-историческая среда региона включает все виды памятников, природные объекты и культурный ландшафт. Сложное соотношение интернациональных и национальных черт в жизни населения, культурных и природных объектов делает культурную среду конфликтной. При этом устойчивость ей придает структура культурных связей. Одной из форм культурной коммуникации является сфера культурного наследия. Сохранность наследия во многом зависит от его оценки, понимания и восприятия последующими поколениями. Музей, связанный с двумя системами культурной практики – прошлой и настоящей, сталкивается с задачей их соединения на новой методологической базе. Уникальность музейного пространства в том, что оно позволяет соединить внешнюю (диалог культур) и внутреннюю (мое отношение к прошлому) формы коммуникации. Именно в этом контексте в музее происходит формирование национального менталитета и, более того, постановка проблемы идентичности.

Ключевые слова: культурно-историческая среда, культурное наследие, музей, национальное сознание, идентичность, устойчивость.

Наиля Рагимова

Научно-исследовательская работа в музее на основе фондов: На примере Азербайджанского Государственного музея искусств им. Р. Мустафаева

Музеи – одна из ключевых структур в деле развития общества. Они не только собирают и хранят музейные предметы, но занимаются также их изучением и пропагандой. Научно-исследовательская работа на основе фондов – магистральное направление научной деятельности всех крупных музеев мира. При изучении музейных коллекций специалистами могут быть сделаны самые важные научные открытия. Исследовательская деятельность музеев влияет на стратегический план их развития, образовательную деятельность и проч. Многотомные каталоги, монографии, серии книг, посвященные коллекциям или творчеству отдельных художников – итоговый результат этой работы. Этот результат может быть следствием изысканий целой группы исследователей.

Ключевые слова: музей, коллекция, научно-исследовательская работа.

А. В. Романчук

Подготовка менеджеров и экскурсоводов в рамках учебного курса «Музейный туризм»

Статья посвящена проблемам изменения присущих музеям функций и связанных с этими изменениями особенностям подготовки студентов в рамках учебного курса «Музейный туризм», читаемого на кафедре Музеологии исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Автор считает основным направлением развития современных музеев направление, связанное с коммуникацией, и анализирует некоторые примеры специальных программ, разработанных студентами в рамках подготовки по данному курсу.

Ключевые слова: музейный туризм, музейная коммуникация, специальные программы.

О. М. Рындина

Музей и современная этническая культура

В современных условиях существенно изменились механизмы трансляции этнической культуры. Одним из новационных социальных институтов инкультурации стал музей. Его фондовые собрания, экспозиционная деятельность, музейные праздники, интерактивные технологии позволяют приобщать посетителя к этнической культуре в рациональной и чувственно-эмоциональной форме.

Ключевые слова: музей, этнос, культура, механизмы трансляции.

О. С. Сапанжа

Турист в современном музее: философия просвещения, технология развлечения

В статье рассматриваются вопросы развития туризма в музее во второй половине XX в. В центре исследования – определение специфических характеристик понятий «просвещение в музее» и «развлечение в музее».

Ключевые слова: музей, туризм, турист, просвещение в музее, развлечение в музее.

Н. В. Слепкова

Развитие экспозиции Зоологического музея Академии наук в Санкт-Петербурге в XX в.

Статья посвящена развитию экспозиции Зоологического музея в Санкт-Петербурге в XX в. В 1901 г. экспозиционная коллекция содержала раздел, посвященный общим явлениям жизни, и систематическую коллекцию с биологическими группами. В 1929 – 1932 гг. в ходе реформы Академии наук был составлен 5-летний план реэкспозиции на 1933 – 1937 гг. Было решено разделить музей на шесть секторов: общей биологии, эволюционно-систематический, сектор экологии и зоогеографии, методики собирания и исследования, работ по содействию развития природных богатств СССР (охрана природы), сектор сезонных и периодических выставок. Только перестановка объектов была осуществлена быстро. После сессии ВАСХНИЛ в 1948 г. в соответствии с директивой властей в музее была развернута экспозиция «Основы Мичуринской биологии», которая была заменена современной экспозицией в начале 1970-х гг. Структура экспозиции в настоящее время включает раздел, посвященный дарвинизму, систематическую коллекцию с биологическими группами. Расположение их в разделе птиц и млекопитающих отражает зональности Палеарктики. Представлены морские сообщества. Мамонтовый зал включает экспозицию по фауне четвертичного периода.

Ключевые слова: Зоологический музей в Санкт-Петербурге, история экспозиции, сессия ВАСХНИЛ 1948 г.

И. П. Сосименко

Основоположники отечественного музееведения: Г. Л. Малицкий и его педагогическая деятельность

Для решения проблем изучения и преподавания музееведения в наше время большое значение имеет использование опыта прошлых поколений. Данная статья посвящена творческой судьбе Георгия Леонидовича Малицкого (1886 – 1953), выдающегося отечественного теоретика и практика музейного дела, который одним из первых начал преподавать эту дисциплину в высших учебных заведениях страны, имя которого было незаслуженно забыто в период «исторической амнезии» советского времени наряду с именами других деятелей культуры. Попав однажды в Государственный Исторический музей, он, несмотря на перипетии судьбы (среди них, в первую очередь, репрессии 1931 г.), всю жизнь оставался беззаветно предан ему. Студенческий интерес к изучению древнерусской литературы сменился новым, сохранявшимся на протяжении всей его жизни интересом к изучению и преподаванию истории и теории музейного дела. Преподавательская деятельность Г. Л. Малицкого была очень плодотворной. Ему первому удалось поставить изучение истории и теории музейного дела на должный уровень. Он создал программу лекционного курса, которая поражает своим размахом и глубиной. Ему действительно не было равных в то время. И тем печальнее осознавать тот факт, что ему было отказано в присвоении звания профессора. Педагогическое наследие Г. Л. Малицкого велико и требует дальнейшего изучения.

Ключевые слова: Г. Л. Малицкий, Государственный исторический музей, музеология.

Л. А. Сыченкова

О способах представления истории в музейных экспозициях

В статье идет речь о выборе методологического подхода в презентации в российских музеях нашего времени. Размышления автора построены на примерах 1) Краеведческого музея Тетюш; 2) Национального музея Республики Татарстан (РТ); 3) Музея истории Казанского университета; 4) Музея изобразительного искусства РТ. Автор констатирует, что теоретическая неясность музейных концепций ведет к искажению истории, вовлекает музеи в усиливающий процесс противостояния в обществе.

Ключевые слова: музейные концепции, общество и история, методология.

М. Л. Харлова

Копирование живописи как метод исследования: На примере студенческой практики в Государственном историческом музее

В статье затрагиваются вопросы эволюции методов изучения древнерусской живописи. На примере современного проекта Государственного Исторического музея и кафедр реставрации Российского государственного гуманитарного университета и Московского государственного художественного академического института им. Сурикова рассматриваются перспективы научного сотрудничества музея и высшей школы.

Ключевые слова: Государственный Исторический музей, Российский государственный гуманитарный университет, Московский государственный художественный академический институт им. Сурикова, кафедра реставрации, методы исследования, древнерусская живопись, копирование.

Л. А. Худякова

Музей в эпоху постмодерна: Потери или возможности?

В статье анализируются традиционные функции и новые возможности музея в эпоху постмодерна. Рассматриваются наиболее яркие музейные проекты последнего времени и их оценка такими видными теоретиками как Н. Серота, Ю. Дамиш и др.

Ключевые слова: музей, постмодернизм, современное искусство.

О. А. Яценко-Байрд

Музей и посетитель: Мысли русского куратора о современной музейной педагогике в Великобритании

В статье доказывается, что музеи России не уступают британским музеям, и идеи музейной педагогики развивались в России и на Западе почти в одно и то же время. Музеи России и Запады существуют в различных культурных сферах. Следовательно, прежде чем переносить современную британскую практику в русские музеи, необходимо критически проанализировать ее в контексте русской культуры, ее интеллектуальных и духовных традиций, а также истории российской музеологии.

Ключевые слова: Великобритания, посетитель, музейная педагогика.

SUMMARY

Gabriel Alcalde Gurt, Josep Manuel Rueda Torres

The historical evolution of local museums in Catalonia (Spain) between 1975 and 2010

The oldest tradition of local museums in Catalonia can be dated back to the second half of the 19th century. These museums have undergone different stages: their initial emergence, the 19th and 20th century, coinciding with the cultural and political movements of the Renaissance, modernism and *noucentisme*, a stage of consolidation with the Republic and theoretical movements such as, regional geography and humanistic anthropology, both of French influence, between 1934 and 1939. Local museums suffered a substantial decline during the Franco regime (1939-1975), and were later revitalised in the democratic period, with the emergence of the educational, territorial model of museum. However, the most important event was the return of the Autonomous Catalan Government in the 1980s, when the principles of new museology were introduced with support from the Catalan government. The Museum Plan (2008) brings the two museum traditions that have dominated the panorama of Catalan museology since the end of the 19th century: national and local museums. The Plan proposes the creation of two new national museums (one of social sciences and the other of natural history), and the creation of a series of networks: vertical ones, linking local museums to national ones and other transversal ones, exclusively for local museums.

Key words: local museum, Catalonia, museum plan.

V. G. Ananiev, L. A. Klimov

Sapanzha O. S. The methodology of theoretical museology. Saint Petersburg: Publishing House of Herzen State Pedagogical University of Russia, 2008. 115 p. ISBN 978-5-8064-1358-2

This is a review of a book on one of the most important problem of contemporary metamuseology – study of the methodology of science discipline. The review comprises a short summery the book and brief analyze of contemporary situation in museological historiography and epistemology.

Key words: museology, methodology of science discipline, museum communication.

I. V. Andreeva

«Childs' question»: poetry of thing in museum exhibition

The article analyses possibility of semiotic approach in creation museum exhibition. For example article analyses museum exhibition about the history of soviet toy.

Key words: museum, exhibition, museum object, semiotical approach.

M. G. Averkin

Modification of formats communicative interaction of modern museum

In article the analysis of a current state of a museum and museum communications in aspect «the spectator – a museum exposition» is offered. The condition of the information-communicative environment of a museum as repeater of the cultural information, on the one hand, and significant welfare institute, with another, requiring change, both the technician of exhibiting, and a way of giving of the information is considered. The modern level of development of an information technology and, as consequence, formation of layered structure of an information field forces a museum, for maintenance of an image corresponding to culture which it репрезентирует to reconsider the functioning purposes. Within the limits of what the

problem of modern museum communications sees in creation and providing of access of the spectator to objects of a museum exposition in the conditions of development information and web spaces.

Key words: communication, cultural information, a modern museum, information technology exposition.

Ann Davis

Museum Studies: Teaching Breadth, Flexibility and Curiosity

Knowledge itself is changing, becoming more fluid and dynamic, as Zygmunt Bauman notes, with knowledges rather than one authorized truth being recognized and promoted. Bauman, writing about «liquid modernity», his term for the present condition of the world as contrasted with the earlier «solid modernity», contends that this passage to a «liquid» state requires individuals to be flexible and adaptable, to be constantly willing and able to change tactics at short notice. The French philosopher Gilles Deleuze emphasizes the performative nature of learning in the space between the object or text, on the one hand, and the visitor or learner, on the other hand. The dialogical approach, encouraging the validity of many positions, results in the richness of multiple interpretations and meanings. Three skills key to the effective development of future museums, and especially crucial for the strength of visitor-centred museums are breadth, flexibility and curiosity. To teach such skills I suggest six steps: define, teach, show, model, assign and reward.

Key words: liquid modernity, museum studies, learning.

Gunay Gafarova

The history of museum's work in Azerbaijan: Past, present and future

The museum is the cultural centre and the keeper of a national heritage of the country. In the XXth century beginning in Baku the first museums have been opened. The official state museum has been opened in 1919 under the name «Istiglal» was. The materials collected in it became a basis for funds Azgosmuzey (Azerbaijan State Museum). In second half of XXth century in republic there are museums of new type – Art galleries, memorial museums (apartments-museums), open-air museums, memorial estates. With acquisition of Azerbaijan independence in the country the quantity of museums has increased also we have entered into the ICOM. In the conclusion it would be desirable to notice that development museum structures is conducted on the basis of a government program under the name «Purposeful development of museum business» which is planned to finish by 2011.

Key words: Azerbaijan, museum, «Purposeful development of museum business».

Iro Katsaridou, Katerina Biliouri

Representing Byzantium: the Narratives of Byzantine Past in Greek National Museums

This paper focuses on the narrative of the Byzantine Middle Ages introduced by the Greek national museums. It aims to shed light on the historical and sociopolitical events that led to the creation of these museums, as well as on the changes that this narrative underwent in certain times in Modern Greek history.

Key words: museum, archeological museum, Byzantine Empire.

M. L. Kharlova

Copying as a method of study of painting. Operational research experience of the student's internship at the State Historical Museum

This article considers evolution of Old Russian painting study methods. Prospects of scientific collaboration between a museum and academic establishments are examined by the example of a modern project, undertaken by the State History Museum, Restoration Department at the Russian Humanities State University and the Surikov University.

Key words. The State History Museum, The Russian State Humanities University, The Moscow State Art Academic Institute named after V. I. Surikov, department of restoration, research methods, Old Russian painting, copying.

L. A. Khudyakova

The museum in a postmodern situation: The loss or possibilities?

Article describes a consideration of traditional functions and new possibilities of museum institution in a postmodern situation. The analysis of the brightest museum projects of last time with comments of authoritative theorists and experts of modern museum process is carried out: N. Serota, Yu. Damish, etc.

Key words: museum, postmodern, contemporary art.

A. V. Lushnikova

The historical values and museum role in the opening of historical sense

This article is suggesting classification of the historical values from the definition of the history. Museum frames historical values open with the help of cultural and pedagogical approaches. The traditional and new forms of the museum work describes over study historical values.

Key words: historical values, museum, cultural and pedagogical approaches.

A. V. Maiorov

The unique Old Russian icon from the collection of the Lviv National museum

The article is devoted to analyze of the subject of the unique Old Russian icon «The council of saints Joachim and Anna» from the collection of the Lviv National museum (Ukraine). The suppositions on borrowing of this subject from Byzantine art and connection the icon with Byzantine princess Evfrosinia-Anna who became the wife of Prince Roman Mstislavovich are argued.

Key words: icon, saints Joachim and Anna, Byzantine Empire, Galich-Volyn's Russia.

M. K. Nagieva

To the question about origins and development of a museums in Dagestan at the end of XIX - first half XX centuries

It's considered the questions of origins and development of museums in Dagestan at the end of XIX – beginning of XX centuries. The first museum in Dagestan has been opened in the city Temir-Khan-Shura in May, 1913. Under the name «The Dagestan museum of handicraft named after I. S. Kostemerovsky», among the first presented exhibits were carpets, wooden, potter, metal and jewel objects, the weapon, antics, photography, drawings, etc. In the subsequent have been opened museums in the city of Makhachkala and a number of areas of republic which for rather short period of time became the centers of mass cultural and educational work among local population.

Key words: museum, collection, cultural, exhibits, museum fund, Dagestan.

Oscar Navarro

History and memory in contemporary museum: Some remarks from the point of view of critical museology

The article introduces the concept of «critical museology» as a framework for the analysis of the social legitimacy of museums. Critical museology is seen as a theory that advocates the idea that traditional museology as well as one of its basic concepts – museality – is the product of the society in which is created i.e., it is defined by the social, political and economical context where the museologist and the museum institutions are immersed. This approach could shed some light on the differences between museums of Latin

America and museums of Europe and United States. It also advocates the idea that museums should become spaces where, paraphrasing K. Marx and F. Engels: «all that is solid melts into air all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses, his real conditions of life, and his relations with his kind».

Key words: museum, museality, memory, critical museology.

A. A. Nikonova

The role of museum in forming of cultural identity

The cultural and historical environment of region includes all types of monuments, natural objects and cultural landscape. Difficult correlation of international and national features in life of population, cultural and natural objects makes cultural environment a conflict. But the structure of cultural connections gives stability to it. One of the forms of cultural communication is a sphere of cultural legacy. Safety of legacy depends greatly on his estimation, understanding and perception by subsequent generations. A museum, related to two systems of cultural practice, – past and present, runs into the task of their connection on a new methodological base. An unity of museum space is in allowing to connect external (dialogue of cultures) and internal (my attitude toward the past) forms of communication. Exactly in this context forms national mentality in museum, and moreover, raising of problem of identity.

Key words: cultural and historical environment, cultural legacy, museum, national consciousness, identity, stability.

Nailya Ragimova

Research work in a museum on a basis funds: A case study of Azerbaijan State Museum of Art named after R. Mustafayev

Museums are one of the cores of structures developing a society. It not only collects, keeps account and stores museum objects but as is engaged in their studying and propagation. Studying of museum objects on the basis of funds is the basic scientific work of large museums of the world. The most important and valuable discovering have been made by experts at studying of funds and museum collections. Research activity of museums influences on strategic the plan for development, on educational activity etc. Multivolume catalogues, monographies, series of books devoted to a collection or creativity of separate artists can be a total material of similar work. The approved material can be result of work of group of researchers.

Key words: museum, collection, research work.

A. V. Romanchuk

The training of managers and guides to the course in museum tourism

The article is devoted to problems of the modification museums functions and training of skilled personnel for museum tourism to the Chair of Museology of Saint-Petersburg State. The author believes that main trend of museums is connected to communication and analyzes some examples of teaching (special programs) to prove the conclusion.

Key words: museum tourism, museum communication, special programs

O. M. Ryndina

Museum and the modern ethnic culture

Transmission mechanisms of the ethnic culture have changed considerably in the current situation. A museum has become one of the innovative social institution of the inculturation. Its collection archives,

exhibition activities, museum festivals, interactive techniques permit the visitors to associate with the ethnic culture in rational and emotional form.

Key words: Museum, ethnos, culture, transmission mechanisms.

O. S. Sapanzha

Tourist in modern museum: philosophy of education, technology of entertainment

In the paper problems of tourism development in museum at second half of XX century are considered. In the focus of investigation is the definition and specific characteristics of contemporaries «education in museum» and «entertainment in museum».

Key words: museum, tourism, tourist, education in museum, entertainment in museum.

N. V. Slepikova

The development of the exhibition in the Zoological Museum by Zoological institute of Russian Academy of Science in Saint Petersburg in the 20th century

The article is devoted to the development of the exposition of the Zoological Museum in St. Petersburg in the 20th century. In 1901 the displayed collection contained a section on general phenomena of life and the systematic collection with biological groups. In 1929 – 1932 in the course of reform of the Academy of Science 5-year plan of re-exposition for 1933 – 1937 has been compiled. It was decided to split Museum in parts of general biology, of evolutionary systematic, of ecology and zoogeography, of methods of collecting and research, of the nature conservancy, and of seasonal and periodic exhibitions. Only rearranging of objects was implemented fast. After the Academy of Agricultural Sciences session in 1948 according to the instructions of the authorities the section of «The Basics of Michurin's biology» was deployed at the Museum, which was replaced by modern exposition in the early 1970s. The structure of the exposition now includes a section on Darwinism, systematic collection with biological groups. Location of them in the part of birds and mammals reflects zonality of Palearktik. Marine communities are represented. Mammoth Hall includes the exposition of the fauna of the Quaternary period.

Key words: The Zoological Museum in St. Petersburg, history of Exposition, august session of Academy of Agricultural Sciences in 1948.

I. P. Sosimenko

Founders of national traditions of museology. G. L. Malitsky and his educational activity

In the centre of our attention there is the creative destiny of George Leonidovich Malitsky (1886 – 1953), who was the outstanding domestic theorist and practical worker of museum studies, which one of the first began to teach this discipline in higher educational institutions of the country, whose name has been undeservedly forgotten during the period of the «historical amnesia» of the Soviet time along with the names of other cultural figures. Finding himself once in the State Historical Museum, he, despite the vicissitudes of fate (among them, first of all, the repression of 1931), all his life remained it is selflessly betrayed to it. Student interest in the study of the Old Russian literature was replaced by a new interest remaining throughout all his life in the study and teaching of history and theory of museum business. Teaching activities of G. L. Malitsky was very fruitful. He was one of the first who could manage to put the study of history and theory of museum studies at the due level. He has created a program of the lecture course, which is astonishing in its breadth and depth. He really had no equal at that time. The pedagogical heritage of G. L. Malitsky is large and demands further study.

Key words: G. L. Malitsky, the State Historical Museum, museology.

L. A. Sytchenkova

On the Means of Historical Representation in the Museum Expositions

This article is devoted to the methodological approach selection during the presentation of the contemporary time in the Russian museums. Author's considerations are based on the examples taken from the Tetyushi local history museum, National museum of the Republic of Tatarstan, Museum of the Kazan University history and the Republic of Tatarstan museum of visual arts. The author of the article states that theoretical vagueness of the museum conceptions leads to the misrepresentation of history engaging museums to the strengthening process of confrontation within the society.

Key words: museum conceptions, society and history, methodology.

O. Yatsenko-Baird

Museum and visitor: a Russian curator's observations and thoughts on museum education in England

The paper states that Russian museums are in no way inferior to British ones, and that ideas on museum education emerged in both Russia and the West at almost the same time. The paper argues that museums of Russia and those of Britain exist however in different cultural spheres. Thus, prior to the adoption of contemporary British museum practice in Russian museums, it should be critically analysed in the context of Russian culture, its intellectual and spiritual traditions, and the history of Russian museology.

Key words: Great Britain, visitor, museum education.

НАШИ АВТОРЫ

Аверкин Михаил Геннадьевич – канд. соц. наук, доцент, Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. pr.e@mail.ru

Алькальде Гурт Габриэль – Ph.D., директор Каталонского института исследований культурного наследия. gabriel.alcalde@udg.edu

Ананьев Виталий Геннадьевич – канд. ист. наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет. v.g.ananiev@gmail.com

Андреева Ирина Валерьевна – канд. пед. наук, доцент, Челябинская государственная академия культуры и искусств. iva@chel.ru

Билиури Катерина – куратор, Музей византийской культуры.

Гафарова Гюнай – канд. искусствоведения, ученый секретарь Азербайджанского института туризма. gunay_gafarova@mail.ru

Дэвис Энн – Ph.D., профессор, президент Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) ИКОМ, директор Никлсовского художественного музея университета Калгари. adavis@ucalgary.ca

Кацариду Иро – Ph.D., куратор современного искусства, Музей византийской культуры. irokatsaridou@hotmail.com

Климов Леонид Александрович – главный хранитель, Музей В. В. Набокова филологического фак-та Санкт-Петербургского гос. университета. l.klimov@hotmail.com

Лушикова Алла Вячеславовна – канд. пед. наук, доцент, Челябинская государственная академия культуры и искусств. fdk6@chgaiki.ru

Майоров Александр Вячеславович – докт. ист. наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет. a.v.maiorov@gmail.com

Наварро Оскар – М.А., профессор, Национальный университет Коста-Рики. OSCAR.NAVARRO@ucr.ac.cr

Нагиева Мадина Курбанисмаиловна – канд. ист. наук, научный сотрудник, Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской Академии наук. kaymarazova@mail.ru

Никонова Антонина Александровна – канд. филос. наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет. onina@rambler.ru

Рагимова Наиля Аллахверди кызы – главный хранитель, Азербайджанский Государственный Музей искусств им. Р. Мустафаева. rahimovan@yahoo.com

Романчук Алла Валентиновна – канд. ист. наук, старший научный сотрудник, Государственный Эрмитаж. alroma@mail.ru

Руэда Торрес Жузеп Мануэль – Ph.D., заместитель генерального директора по культурному наследию, правительство Каталонии.

Рындина Ольга Михайловна – докт. ист. наук, профессор кафедры музеологии, Томский государственный университет. rynom_97@mail.tomsknet.ru

Сапанжа Ольга Сергеевна – канд. культурологии, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. sapanzha@mail.ru

Слепкова Надежда Валентиновна – канд. биол. наук, старший научный сотрудник, Зоологический институт Российской Академии наук. snv@zin.ru

Сосименко Ирина Павловна – научный сотрудник, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». irina.sosimenko@mail.ru

Сыченкова Лидия Алексеевна – докт. ист. наук, Казанский (Приволжский) федеральный университет. l.sichenkova@yandex.ru

Харлова Марина Львовна – канд. искусствоведения, старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет. rest_06@bk.ru

Худякова Людмила Анатольевна – канд. филос. наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет. hudyakova-ludmila@yandex.ru

Яценко-Байрд Ольга Александровна – куратор, Картинная галерея г. Вулверхамптона. olgabaird@blueyonder.co.uk

OUR AUTHORS

- Alcalde Gurt Gabriel* – Ph.D., Director of Catalan Institut of Cultural Heritage Research. gabriel.alcalde@udg.edu
- Ananiev Vitaly Gennadievich* – Candidate of Science in History, Senior Lecturer, Saint-Petersburg State University. v.g.ananiev@gmail.com
- Andreeva IrinaValerievna* – Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. iva@chel.ru
- Averkin Michael Gennadievich* – Candidate of Science in Sociology, Associate Professor, University of Nizhni Novgorod named after N. I. Lobachevsky. pr.e@mail.ru
- Biliouri Katerina* – M.Phil., Curator, Museum of Byzantine Culture.
- Davis Ann* – Ph.D., Director of Nickle Arts Museum University of Calgary, President of ICOFOM ICOM. adavis@ucalgary.ca
- Gafarova Gunay Nizami kzy* – Candidate of Science in Art History, Lecturer, Azerbaijan Tourism Institute. gunay_gafarova@mail.ru
- Katsaridou Iro* – Ph.D., Curator, Museum of Byzantine Culture. irokatsaridou@hotmail.com
- Kharlova Marina L'vovna* – Candidate of Science in Art History, Senior Lecturer, Russian State University for the Humanities. rest_06@bk.ru
- Khudyakova Lyudmila Anatolievna* – Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Saint-Petersburg State University. hudyakova-ludmila@yandex.ru
- Klimov Leonid Alexandrovich* – Chief Curator, Nabokov Museum of the Faculty of Philology of Saint-Petersburg State University. l.klimov@hotmail.com
- Lushnikova Alla Vyacheslavovna* – Candidate of Science in Pedagogy, Associate Professor, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. fdk6@chgaki.ru
- Mayorov Alexander Vyacheslavovich* – Doctor of Science in History, Professor, Chair of Museology, Saint-Petersburg State University. a.v.maiorov@gmail.com
- Nagieva Madina Kurbanismailovna* – Candidate of Science in History, Staff Scientist, Institute of History, Archeology and Anthropology of Daghestan Science Center of Russian Academy of Science.
- Navarro Oskar* – M.A., Professor, National University of Costa-Rica. OSCAR.NAVARRO@ucr.ac.cr
- Nikonova Antonina Alessandrovna* – Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Saint-Petersburg State University. onina@rambler.ru
- Ragimova Nailya Allakhverdi kzy* – Chief Curator, Azerbaijan State Museum of Art named after R. Mustafayev. rahimovan@yahoo.com
- Romanchuk Alla Valentinovna* – Candidate of Science in History, Senior Staff Scientist, State Hermitage. alroma@mail.ru
- Rueda Torres Josep Manuel* – Ph.D., Assistant General Manager in Cultural Heritage, Department of Culture of Gouvrenment of Catalonia.
- Ryndina Olga Mikhailovna* - Doctor of Science in History, Professor, Tomsk State University. rynom_97@mail.tomsknet.ru
- Sapanzha Olga Sergeevna* – Candidate of Science in Culturology, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia. sapanzha@mail.ru
- Slepkova Nadezhda Valentinovna* – Candidate of Science in Biology, Senior Staff Scientist, Zoological institute of Russian Academy of Science. snv@zin.ru
- Sosimenko Irina Pavlovna* – Educator, State Historical and Cultural Museum-Preserve «The Moscow Kremlin». irina.sosimenko@mail.ru
- Sytchenkova Lidia Alekseevna* – Doctor of Science in History, Lecturer, Kazan (Volga Region) Federal University. l.sichenkova@yandex.ru
- Yatsenko-Baird Olga* – Curator, Wolverhampton Art Gallery. olgabaird@blueyonder.co.uk