

Санкт-Петербургский государственный университет
Государственный Эрмитаж

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

Санкт-Петербург
2005

Редакционная коллегия:

М.Б. Пиотровский (председатель), А.В. Ляшко,
Е.А. Маковецкий, А.А. Никонова (отв. ред.),
Б.Г. Соколов, Е.Г. Соколов.
(Тексты публикуются в авторской редакции).

Издание осуществлено при поддержке

РГНФ: Проект № 05-03-03458а;

Министерства Образования РФ:

Программа “Университеты России”, УРФ.10.01.357.

На обложке: *Триумф Цезаря: воины, несущие трофеи.*
Школа Мантеньи. Ок 1485-1490.
Гравюра резцом 280х255.
(из собрания Гос. Эрмитажа).

ISBN 5-98883-003-X

© кафедра музейного дела
и охраны памятников
философского факультета СПбГУ.

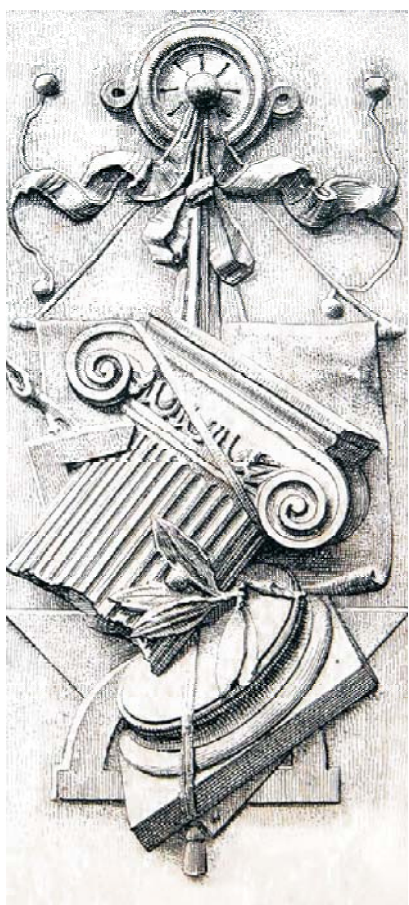
ПРЕДИСЛОВИЕ

Триумф (Θρίαμβος) - это торжественная процессия, гимн в честь Диониса, один из эпитетов этого бога плодородного изобилия, означающий “торжествующий”. Словосочетание “триумф музея” только на первый взгляд производит впечатление пустого понятия, вроде “квадратного круга” или ещё чего-то в этом роде. По сути же, оно лишь актуализирует двойственную матрицу культуры, обозначенную ещё Ницше как неуступчивое противоборство двух начал: дионисийского и аполлонического. “Триумф музея” это что-то вроде вакхической пляски муз, грехопадения спутниц прекрасного бога – полная нелепость, если не брать в расчёт того факта, что из неё берёт начало человеческая культура. Многое из того, что нам удаётся осмыслить основанием культуры как раз такими нелепостями и представляется: огонь и ремёсла, которыми одаривает людей Прометей – украдены у богов, да и сам Прометей – бесконечно далёк от всего олимпийского, с чем мы во многом связываем наши представления о культуре, Прометей – титан, сын поверженного в тартар Иапета, сам хитростью избежавший титаномахии. Ещё один пример: греческая трагедия – эта непревзойденная вершина мастерства, направленного на очищение души, чистейшее воплощение идеала всякого старого и нового искусства – родилась из культовых обрядов, посвящённых богу Дионису, родилась из “козлиной песни” сатиров.

Так что же торжествуют авторы этого сборника, посвящённого настоящему, будущему и прошлому музея? Во-первых, в более позднем – римском – стиле мы празднуем расцвет музеев: их во всём мире становится больше, часто они становятся лучше, интерес публики к музеям растёт. Появление ещё одного периодического издания на музейную тематику – тому лишнее подтверждение. В настоящей книге собраны статьи специалистов самых разных профилей: от музейных работников до теоретиков культуры, историков и философов. Разнообразны и позиции авторов в академическом мире – работы профессоров и студентов в равной мере составляют содержание сборника. Всё это дары Музею, торжественная процессия, направляющаяся к храму Юпитера. Во-вторых, в самом раннем греческом смысле, за триумф музеев авторы принимают небы-

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

валый качественный расцвет музея как ядра современной культуры. Никогда раньше существо музея не отвечало ещё так точно существу современности – постмодернизм ведь не напрасно квалифицируют музеефикационной культурой. Музей воплощает в себе самую суть культуры во взаимном переходе от мёртвого к живому, от кражи к дару, от бережности к небрежности, поэтому осмысление всего происходящего с музеем это ещё и ответ на вопрос о том, что представляет собой наша культура, каковы её горизонты и что за ними скрывается.



ПРОЕКТ

О.В. Беззубова

Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры

В XX веке перед теорией музейного дела возникает множество вопросов, от успешного разрешения которых в большой степени зависит успешное функционирование музея в дальнейшем. Если XIX век можно по праву назвать «веком музея», то в XX столетии в развитии музея обнаруживаются противоречивые тенденции. С одной стороны, сама необходимость существования традиционных форм музея ставится под сомнение, и он подвергается критике как представителями всевозможных авангардных течений в искусстве, так и политическими движениями, обвиняющими его в элитарности. С другой стороны, в последние десятилетия XX века наблюдается резкий рост интереса к музею у широкой публики, получивший название «музейного бума», который во многом связан с введением новых форм и принципов работы в повседневную практику музея.

При этом следует отметить, что большинство вопросов, поднимаемых в ходе развития музееведения в XX веке, связаны со стремлением музейных работников сформулировать цели и задачи музейной работы. Подобная обеспокоенность обоснованием деятельности музея свидетельствует как о постигшем его кризисе, так и об отсутствии ясности в отношении многих ключевых вопросов. В связи с этим приведем высказывание А. Уиттлина: «В целом, европейский музей является плохо отлаженным и во многих случаях не имеющим четкой функции институтом. Этот факт явствует как из отношения к музею публики, которая, как предполагается должна получать от него пользу, так и исходя из точки зрения экспертов. Публика равнодушна к музею»¹.

Попытки осмыслить кризисную ситуацию стимулируют развитие музейного метадискурса и порождают множество направлений, в рамках которых теоретические вопросы, связан-

1 Wittlin A.S. The Museum. Its History and its Tasks in Education. L., 1949. P. xii- xiv.

ные с существованием музея в культуре, рассматриваются под различными углами зрения.

Формирование научного дискурса музееведения осуществлялось на протяжении нескольких веков, и особенно интенсивно начиная с последней четверти XIX в. Причем, если в конце XIX – начале XX в. были заложены основы музейной работы как профессии и разработаны научные методы практической работы музеев, то в последующий период на первый план выходит осмысление места и функций музея в культуре. В силу сложившейся традиции музееведение рассматривается либо как самостоятельная научная дисциплина, либо как система связанных с музеем дисциплин, изучающих вопросы сбора, хранения, систематизации, изучения, популяризации коллекций. Однако, единого мнения о том, что должно представлять собой музееведение, пока не выработано. Причина разногласий, возможно, заключается в том, что, фактически, под общим названием «музееведение» рассматриваются совершенно различные блоки проблем. Среди них как наиболее существенные можно выделить следующие: 1) специфика функционирования музея как научно-исследовательского и образовательного учреждения; 2) история музейного дела и теоретических представлений о функции музея (история музейной мысли); 3) методики исследования и экспонирования предметов, технические возможности; 4) методы руководства, правовые нормы.

Отметим, что даже при междисциплинарном исследовании, затрагивающем все вышеупомянутые моменты, остаются неясными эпистемологические основания тех или иных форм музея и механизмы его функционирования, так как эти вопросы не могут быть решены если рассматривать музей как самостоятельный институт, вне контекста культуры в целом. Так же заметим, что, несмотря на то, что попытки обосновать существование музееведения как самостоятельной теоретической научной дисциплины являются с нашей точки зрения искусственной конструкцией, они, тем не менее, свидетельствуют о формировании собственного музейного метадискурса, являющегося отражением определенной культурной ситуации.

Поскольку самостоятельность научной дисциплины во многом определяется наличием собственного предмета и метода исследования, вопрос о предмете музееведения приобретает особую остроту, так как даже среди сторонников музееведения как науки нет единого мнения этому поводу. Кажущийся оче-

видным ответ, что предметом музееведения является собственно музей, предполагает определенность, по крайней мере, по поводу того, что именно следует понимать под этим термином. Поскольку представители различных направлений в музееведении опираются на различные концептуальные модели, им не удастся достичь согласия по этому поводу. (Под «концептуальной моделью» в данном случае понимаются попытки осмыслить все разнообразие функций музея через какое-либо базовое понятие.¹). Наиболее распространенными концептуальными моделями являются:

- музей как научно-исследовательское учреждение и образовательное учреждение (Й. Бенеш, И. Неуступный);
- музей как специфическое отношение человека к действительности, осуществляемое посредством наделения объектов реального мира качеством «музейности». (З. Странский, А. Грегорова);
- музей как коммуникативная система (Д. Камерон);

Музей так же может пониматься как «культурная форма» (Т.П. Калугина), как механизм культурного наследования (М.С. Каган, З.А. Бонами, В.Ю. Дукельский), как рекреационное учреждение (Д.А. Равикович, К. Хадсон, Ю. Ромедер).

Очевиден разброс предлагаемых моделей от узко-учрежденческой до возводящей музей в степень фактора, определяющего развитие культуры в целом. В связи с этим многие исследователи отмечают недостаточную разработанность теоретических основ музееведения, в частности, отсутствие общей базовой концепции музея как феномена культуры. Развитию музейной теории также препятствует стремление рассматривать музей изолированно от других областей социально-культурной деятельности. К тому же, музееведческие исследования как правило носят эмпирический, констатирующий характер.

Как правило, при таком подходе сам музей остается за рамками исследования, а основное внимание уделяется выполняемым музеем функциям собирания и хранения и связанным с ними аспектам. В первую очередь это свойственно сторонникам так называемого институционального направления в музееведении. В рамках данного направления музей рассматривается

¹ См. *Пишеничная С.В.* Концептуальная модель музея как теоретическая основа подготовки музейных кадров // *Музей и образование. Сб. научн. трудов.* СПб., 1999. С. 75.

как один из институтов, предназначенных для хранения, собирания, интерпретации объектов. Однако, если рассматривать функции, выполняемые различными собраниями предметов, то окажется, что они далеко не одинаковы. Собрание может иметь сакральные функции, служить для накопления богатств, рассматриваться как признак высокого социального статуса и т.п. Таким образом, исходя даже из данного понимания музея, возникает необходимость определения того, что отличает музей от других институтов, чья деятельность связана с накоплением предметов. В рамках институционального подхода ответа на этот вопрос не дается. Следует отметить, что большинство авторов описывают развитие исторических форм музея вне контекста культуры в целом. Сторонникам институционального подхода более свойственно рассматривать музей как социальный институт, выполняющий утилитарные функции. Например, как научно-исследовательское и просветительское учреждение. Причем, среди исследователей нет единого мнения, по поводу того, какую из функций музея следует считать основной.

Некоторые, например И. Бенеш, на первое место выдвигают общественное значение музея, его роль в развитии общества. В связи с этим предполагается, что главная задача музеев – развивать и просвещать посетителей, и все остальные функции, например, эстетическая, должны быть ей подчинены. Другие, в частности И. Неуступный рассматривают музей, в первую очередь, как научно-исследовательское учреждение, особо отмечая необходимость проведения музейными работниками фундаментальных исследований. Функции собирания, хранения и популяризации коллекций являются вторичными и должны быть подчинены требованиям научно-исследовательской работы, которая должна использовать весь потенциал научного знания, накопленный в данной области, а не ограничиваться имеющимися коллекциями. Сам музей при этом не является предметом музеелогии, выполняя скорее интегрирующую роль для различных музееведческих дисциплин.

Если говорить о ситуации, сложившейся в советском музееведении в 80-е гг., то можно отметить следующие основные трактовки назначения музея и его места в системе культуры. Основными функциями музея представители отечественной школы музееведения называют, как правило, собирание, документирование и хранение предметов, а так же образовательно-воспитательную функцию. Сама проблема социальных

функций музея была впервые поставлена в 70-80 гг. А.М. Разгоном, Д.А. Равикович и Ю.П. Пищулиным. Следует отметить, что среди исследователей нет единодушного мнения как по поводу количества музейных функций, так и по поводу того, какие функции следует считать приоритетными. Например, Ю.П. Пищулин и некоторые другие исследователи считают, что у музея только две функции – документирования и образования-воспитания. Другие, например Д.А. Равикович, добавляют третью функцию – организации свободного времени. Третьи, например А.М. Разгон, И.В. Иксанова, называют также функции хранения, научного исследования и обработки коллекций.

Судя по материалам дискуссии «Социальные функции музея: споры о будущем»¹, в которой принимали участие многие ведущие музееведы, в качестве основных музейных функций чаще всего называют функции документирования, то есть сбора и изучения предметов, сохранения наследия, научную работу, удовлетворение общественного интереса к памятникам природы и культуры, рекреационную функцию, эстетическую функцию. Музей так же может пониматься как «память культуры», информационная система, социально-эстетический феномен, а так же инструмент формирования мировоззрения и системы ценностей. В.Ю. Дукельский считает также, что институт музея представляет собой компенсаторный механизм, встроенный в культуру в целях ее дополнения и противостоящий процессам обеднения культуры.

Несмотря на расхождения во мнениях, все исследователи, тем не менее, признают в качестве базовых функции документирования и образования-воспитания, тогда как остальные социальные функции музея считаются производными от них. В основе такого подхода лежит ориентированность на музейный предмет, как основу деятельности музея. Данный подход к проблеме социальных функций музея озвучивает Д.А. Равикович, которая называет следующие основные социальные функции музея:

¹ Ванслова Е.Г. Динамика социальных функций советских музеев (по материалам экспертного опроса) // Музееведение. Вопросы теории и методики. Сб. научн. тр. НИИ культуры, М., 1987. С. 25-41.

- документирование – «отражение в музейном собрании посредством музейных предметов объективных процессов природы и общества»;
- образовательную и воспитательную функцию, «обусловленную информативными свойствами музейных предметов»;
- функцию организации свободного времени.¹

Следует отметить, что причины того, что рекреационная функция считается производной и дополнительной по отношению к образовательно-воспитательной, заключаются в том, что «посещение музея в свободное время связано, как правило, с мотивами познавательно-культурного, эстетического, эмоционального характера»². Характерно, что познавательные и эстетические мотивы рассматриваются как нечто тождественное, при этом не учитываются другие возможные мотивы посещения музея, например, следование определенным социальным стереотипам поведения. Д.А. Равикович также отличает музейную деятельность от музейной функции. Музейная деятельность в данном контексте – это комплектование фондов, экспозиционная работа, научно-просветительская работа, и другие взаимосвязанные между собой аспекты работы музея.

Е.Г. Ванслова³, основываясь на материалах экспертного опроса, в котором принимали участие тридцать два эксперта, приводит следующие социальные функции музея, называемые интервьюируемыми в качестве наиболее важных:

- образование и воспитание;
- формирование культурного уровня конкретных социальных групп;
- формирование культурной среды определенного региона;
- формирования творческих способностей и общественной активности социальных групп.⁴

Что касается рекреационных функций, то само понятие «досуг» воспринимается участниками опроса, среди которых

1 Равикович Д.А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение. Вопросы теории и методики. Сборник научных трудов НИИ культуры, М., 1987. С. 11.

2 Там же. С. 12-13.

3 Ванслова Е.Г. Динамика социальных функций советских музеев (по материалам экспертного опроса) // Музееведение. Вопросы теории и методики. Сб научн. тр. НИИК, М., 1987. С. 25-41.

4 Там же. С. 32.

18 музейных работников, 8 музееведов и 6 представителей администрации, в достаточной степени негативно: «Это более мелкое подразделение, чем образование-воспитание...»; «...само слово «досуг» имеет более приземленный смысл. Посещение музея – рангом выше, это общение с историей, с прекрасным. Досуг – это телевидение, чтение, прогулки, спорт, домашние дела. Музей – это дело более серьезное, это сливки культуры, он соединяет в себе познавательное, прекрасное, в нем больше слагаемых, чем букв в слове «досуг»»¹. Данный фрагмент дает исчерпывающее представление о бытующих в среде музейных работников и теоретиков стереотипах и достаточно ясно выявляет установку на авторитарную, патерналистскую модель музея, в рамках которой посетитель рассматривается как объект, подлежащий обучению.

Подводя итог, можно отметить, что в рамках данной музееведческой традиции, музей рассматривается, в первую очередь, как институт, задачей которого является отыскание, хранение и изучение неких «ценностей», которые воспринимаются как нечто заранее данное и безусловное, а так же распространение знания об этих ценностях среди посетителей, в то время как сам процесс формирования и артикулирования этих ценностей не рассматривается (и не может быть рассмотрен, учитывая базовые предпосылки этой концепции).

В западной литературе также часто обсуждается вопрос о социальных функциях музея, среди которых называют, в первую очередь, хранение и просвещение. Однако, западные исследователи идут несколько дальше в данном вопросе и рассматривают музей как инструмент социальных преобразований, репрезентирующий символы власти, служащий памятью власти, что во многом является отражением некоторых идей М. Фуко, разрабатываемых им в «генеалогический» период². В целом, среди западных музееведов также распространена точка

1 Там же. С. 32.

2 В первую очередь следует упомянуть работы Т. Беннетта (*Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. New York: Routledge, 1995.; Bennett T. The Political Rationality of the Museum // Space. Meaning. Politics. The Australian Journal of Media & Culture. Vol. 3, #1 (1990)*) и Э. Хупер-Гринхилл (*Hooper-Greenhill E. The Museum: The Social-Historical Articulation of Knowledge and Things. L., 1988; Hooper-Greenhill E. The museum in the disciplinary society // Pearce S. (ed.) Museum Studies in Material Culture. Leicester, 1989*).

зрения, согласно которой основной социальной функцией музея является хранение и, как производная от него, функция неформального и не жестко структурированного обучения. В последнее время все больше внимания уделяется рекреационной функции.

Институциональное направление регулярно подвергается критике со стороны представителей предметного и коммуникационного направлений. Теоретические затруднения, возникающие при анализе социальных функций музея, некоторые исследователи пытаются преодолеть при помощи представления о музейном предмете. В рамках данного направления в центре внимания исследователей оказывается не музей, а причины, его порождающие, и, прежде всего, феномен музейного предмета, а также различные стороны его функционирования в музее. Складывается парадоксальная ситуация, так как попытки рассматривать музей в системе, например, социальной, воспринимаются сторонниками предметного подхода как ограниченность, поверхностность, непонимание сути, тогда как наиболее объективным считается изолированное рассмотрение, при котором музей наделяется некой «сущностью».

В целом, так называемый предметный подход представляет собой попытку определить специфику музея через специфику музейного предмета, который, как предполагается, обладает некими особыми свойствами. При этом деятельность, связанная с собиранием музейных предметов, часто рассматривается как присущая человеку как таковому.

По мнению сторонников предметного направления, этот подход наименее уязвим и наиболее перспективен для практики. Единственный недостаток данной концепции усматривается ее приверженцами в том, что музейный предмет может выступать объектом изучения различных несвязанных между собой наук, а не только музееведения.¹ В связи с этим в рамках данного подхода вновь возникает вопрос о научном статусе музееведения. Попытки разрешить этот вопрос, как правило, приводят к переносу внимания в сторону деятельности по отбору и систематизации музейных предметов.

¹ Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. Сб. научн. тр. НИИК. М., 1989. С. 8-9.

Так, К. Шрайнер определяет предметную область музееведения как специфическую общественную деятельность, выраженную в форме музейной работы, и рассматривает музееведение как науку «о комплексном процессе собирания, хранения, раскрытия, исследования и экспонирования таких подвижных объектов, которые продолжительное время сопровождают развитие природы и общества и могут служить для извлечения знаний и переживаний».¹ Поэтому предметом музееведения, по мнению данного исследователя, является не музей, так же как предметом педагогики не является школа, и не музейный предмет, так как сами по себе музейные предметы изучаются различными дисциплинами. Предметом музееведения не является также «музейность», понимаемая К. Шрайнером как специфическое документальное значение некоторых объектов, так как эти объекты не несут в себе документальной ценности сами по себе и приобретают ее только «в сочетании с соответствующей специальной научной дисциплиной».² Предметом музееведения, по мнению К. Шрайнера является деятельность по выявлению музейных предметов и та специфическая общественная потребность, которая лежит в основе этой деятельности и находит отражение в истории музейного дела и музейной работы.

Другие исследователи, в частности И. Ян, В. Энненбах, Р. Ланг, Х. Векс, на первое место также ставят деятельность, связанную с отбором. Так, И. Ян полагает, что основным предметом музееведения должен являться не музей как социальный институт и его отношения с обществом, а «отношение людей к музейным предметам – носителям информации»,³ поэтому задачей музееведения является именно специфическая деятельность, которая превращает предметы реального мира в музейные.

1 *Schreiner K.* Neue Aspekte zur Herausbildung der Museologie als Wissenschaft // *Neu Museumkunde*, 1985. Н. 3. S. 167. Цит. по: Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции. // *Музееведение. На пути к музею XXI века*. М., 1989. С. 35.

2 *Шрайнер К.* Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // *Музееведение. Музеи мира*. М., 1991. Сб. научн. тр. НИИК. С. 43-44.

3 *Разгон А.М.* Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. (Музееведение как научная дисциплина). М., 1984. С. 14.

Среди представителей предметного музееведения следует упомянуть также С. Пирс, полагающую, что именно обладание собранием материальных объектов является основным отличием музея от других институтов подобного рода. С. Пирс предлагает свой подход к изучению артефактов в музее, ориентированный, в первую очередь, на процесс культурной интерпретации.¹ Интерпретация, по мнению данного исследователя – это осознание совокупности различных качеств предмета как единого целого. Для того, чтобы интерпретировать предмет, необходимо исследовать следующие области: материал, включая также дизайн, конструкцию и технологию; историю, предполагающую описание функций и предназначения предмета, среды бытования, пространственных отношений; и, наконец, значение, охватывающее эмоциональную и психологическую нагрузку, роль в социальной организации, мифологии и т.п. Таким образом, интерпретация является заключительной и интегрирующей стадией атрибуции, включающей в себя изучение перечисленных областей. В первую очередь, этот метод применим к так называемым этнографическим предметам.

К предметному подходу относится также точка зрения З. Странского разработавшего оригинальную концепцию музейного предмета, предполагающую, что объектом музееведения является специфическое музейное отношение человека к действительности.²

З. Странский, так же как К. Шрайнер и И. Ян, подвергает критике распространенное мнение о том, что предметом музееведения является музей. По его мнению, «современный музей является лишь одной из исторических форм специфического отношения человека к действительности, приведшего в ходе истории к тенденции сохранения и показа избранных предметов».³ Он полагает, что предметом музееведения должно являться специфическое отношение человека к миру и дает следующее определение: «Музееведение определяется как независимая формирующаяся научная дисциплина, предмет которой – познание специфического отношения человека к действи-

1 *Pearce S. Thinking about Things // Museums Journal, Vol. 85, #4, March 1986. P. 198-203.*

2 *Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 8 - 26.*

3 *Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 18-19.*

тельности, объективирующееся через различные музейные исторические формы, являющиеся частью систем памяти».¹ Таким образом, музей не может быть предметом музееведения, в силу того, что является лишь одной из исторических форм институционализации специфического отношения человека к действительности. Указанное отношение определяется при помощи термина «музейность», которая проявляется в «стремлении к приобретению и сохранению, несмотря на естественную тенденцию изменения и исчезновения, истинных ценностей, сохранение и использование которых создает и умножает гуманистический и культурный облик человека».²

Таким образом, большинство сторонников предметного направления полагают, что предметом музееведения является некая специфическая деятельность человека, обусловленная особыми качествами присущими отдельным предметам окружающего мира, направленная на выявление, систематизацию, изучение и хранение данных объектов. Вопрос о том, являются ли данные специфические качества присущими самому предмету, также не находит однозначного ответа. Общим моментом для всех точек зрения является то, что музееведение мыслится в первую очередь как теория отбора. В качестве существенных характеристик музейных предметов подчеркивается, что они изымаются из нормальных процессов развития природы и общества и переносятся в измененные условия, где хранятся для дальнейшего использования.

Попытки преодолеть ограниченность институционального и предметного подходов предпринимаются, в частности, в рамках культурологического направления, к которому можно отнести ряд исследований, в которых авторы рассматривают музей не как изолированный феномен, а отталкиваются от определенных концепций культуры, как правило, семиотической и коммуникационной.

Представители данного направления подвергают традиционное музееведение критике за свойственную ему односторонность и приверженность «учрежденческой модели», рассматривающей музей вне культурного контекста, а только как науч-

1 Цит. по: Разгон А.М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. (Музееведение как научная дисциплина). М., 1984. С. 6.

2 Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 19.

но-исследовательское и культурно-просветительское учреждение, выполняющее функции учета, хранения, изучения, популяризации и т.п. Такая модель должна быть дополнена культурологическим рассмотрением музея, которое позволило бы выявить специфику музея как социально-культурного феномена. То есть, в отличие от традиционного музееведения, для которого на первый план выходят функциональные аспекты деятельности музея, культурологический подход должен выявлять те общие и характерные черты, которые позволяют относить все разнообразие форм музея к определенному типу социальной институции, выявить их главные культурные функции, место в культуре. Сходная задача была сформулирована и авторами статьи «О направлении разработки программы музееведческих исследований», отмечающими необходимость рассматривать музей как центр культурной и общественной жизни, «как органическую часть современной живой культуры».¹

М.С. Каган, З.А. Бонами, В.Ю. Дукельский и ряд других исследователей определяют основную функцию музея как хранение и передачу внегенетического опыта культуры. Подобная трактовка опирается на представление о культуре как механизме социального наследования, или, иными словами, культура определяется как система хранения и передачи информации. Музей как место хранения памяти культуры становится в один ряд с архивом и библиотекой, системой образования и искусством в целом. Но в то же время музей – специфический инструмент культуры, он появляется на определенном этапе исторического развития именно потому, что выполняет присущие только ему функции.

В качестве важнейшей задачи музея З.А. Бонами называет подключение человека к «культурному коду» современной ему культуры.² Рассматривая культуру как систему хранения и передачи информации, она особо отмечает коммуникативный характер культуры в целом. Функционирование культуры, преемственность культурной традиции возможны лишь как результат социального взаимодействия, которое осуществляется посред-

1 Гнедовский М.Б., Колчанов В.М., Суринов В.М. О направлении разработки программы музееведческих исследований // Музей и современная социокультурная ситуация. Обзорная информация. Сер.: Музейное дело и охрана памятников. Вып. 2. М., 1989. С. 45.

2 Бонами З.А. Музей и проблема трансляции культурно-исторических кодов. // Музей и образование. М., 1989. С. 24-28.

ством обмена различными кодами. Культура в целом и есть совокупность различных культурно-исторических кодов. Способность участников коммуникации оперировать данными кодами (своеобразными языками культуры), является необходимым условием возможности информационного обмена и, в итоге, передачи культурной традиции. Сущность образования сводится именно к овладению человеком определенным количеством культурных кодов, позволяющих ему адекватно взаимодействовать с культурной средой и другими людьми в ней. Образование, как процесс приобщения (подключения) к культурным кодам, не сводится к овладению научным знанием, а требует от человека приобщения к культурным кодам искусства, морали, религии, политики, включает в себя бытовой уклад и образ жизни. То есть задачей музея является не обеспечение получения фундаментальных знаний о той или иной области действительности, а формирование определенных качеств личности, целостного мировоззрения. Очевидно, что в культуре, отличающейся большой степенью спецификации знания, необходимы институты, являющиеся точками пересечения различных областей.

Отдельной темой исследования является также непосредственный характер передачи информации о предметах, осуществляемой в музее. Вследствие чего, экспозиция рассматривается как специфический язык вещей, «разговор предметами». Здесь возникает вопрос о том, какие свойства предметов делают возможной музейную коммуникацию. М.С. Каган и Т.П. Калугина при решении этого вопроса отсылают к концепции К. Помиана. Согласно его теории, все объекты (как артефакты, так и природные объекты) делятся на два класса – утилитарные и «семиофоры», то есть предметы «без пользы, но со значением». Не подлежит сомнению, что человек наделяет тем или иным значением все окружающие его предметы, но особенность семиофоров заключается в том, что они принципиально исключены из практической деятельности. Одна из важнейших функций музея – выявление семиофоров среди других предметов и превращение в семиофоры утилитарных предметов.

Наиболее четко связь между музейным предметом, как носителем значения, и музейной коммуникацией, понимаемой как трансляция памяти культуры, артикулирует В.Ю. Дукельский, рассматривающий музей как один из инструментов, «призванных компенсировать разрушившийся механизм традиции и

отчасти восполнить разрыв между потребностями общества и реально производимой предметной средой».¹ Такая ситуация связана с «осознанием историчности человеческого бытия» на рубеже Нового времени и «музейным», то есть отстраненным отношением человека к вещам: «Среди бесчисленного множества вариантов отношения человека к вещи музей в первую очередь реализует те из них, которые связаны с осмыслением вещи в рамках прошлой и современной культуры. На первый план при этом выступает двойственность вещи, выраженная в сочетании конкретности формы с полифункциональностью и полисемантичностью».² Музейная деятельность связана с процессом культурной коммуникации, которая носит информационно-знаковый характер и является следствием непрерывного процесса возникновения новых значений в культуре и утратой других. Функция музея заключается, в первую очередь, в целенаправленном выявлении комплекса значений, присущих вещи. «Феномен музейного предмета возникает лишь потому, что сами вещи в исторической действительности выступают как средство взаимосвязи людей, живущих в обществе, как своеобразная форма посредничества между ними».³ В.Ю. Дукельский рассматривает музей как институт, выявляющий культурно-формирующую функцию вещи, то есть позволяет вещам выступать в качестве посредников (знаков) в коммуникативных процессах. Тем более, что значительная часть необходимой для формирования личности информации передается, по мнению автора, только через предметно-вещные формы культуры. Таким образом, возникает необходимость привлечения таких понятий как эмоциональное восприятие, опыт, мировоззрение и других аспектов, отражающих как значение музея для разнообразных процессов, происходящих в современном обществе, так и его роль в формировании личности.

Следует отметить, что этим вопросам далеко не всегда уделяется должное внимание в рамках традиционного музееведения, поскольку оно в большей степени ориентируется на нужды музейных работников и, в первую очередь, уделяет внимание определению собственного предмета и проблемного поля, что

1 Дукельский В.Ю. Музейные коллекции и предметный мир культуры // Некоторые проблемы исследований современной культуры. М., 1987. С. 26.

2 Там же. С. 29.

3 Там же. С. 31.

необходимо для его конституирования как научной дисциплины. Это приводит к некоторому преувеличению значения музея и абсолютизации его роли, а также к недооценке тех функций музея, которые не связаны с научной деятельностью, образованием и воспитанием. Признавая несомненно важную роль музейных учреждений как для науки и образования, так и для процесса поддержания культурной традиции, отметим тем не менее, что данная точка зрения является в первую очередь точкой зрения музейных работников, тогда как для полноценного осмысления роли музеев необходимо учитывать также и аспекты, не связанные с профессиональной музейной работой, но тем не менее, отражающие значение музея и оценку, даваемую его деятельности обществом. Эти аспекты могут быть рассмотрены в рамках междисциплинарного подхода, использующего методы и концепции, выработанные в других дисциплинах, таких, как социология, психология, теория культурной коммуникации, семиотика. В последние десятилетия междисциплинарные исследования музея приобретают все большее значение, при этом одним из наиболее влиятельных направлений является подход с точки зрения теории коммуникации.

Формулировка основных положений коммуникационного направления происходила в 60 – 70 гг., то есть в период так называемого «музейного бума». На западе этот период характеризуется значительным ростом числа посетителей и демократизацией основных принципов работы музеев, что привело к появлению новых типов музеев и перестройке старых, и, в итоге, к изменению социальной роли музеев. Поворот к большей открытости, стремление учитывать интересы публики в этот период отмечает большинство исследователей, среди них Э. Александер, К. Хадсон, Н. Коссонс. Если в предыдущий период основное внимание уделялось формированию и изучению музейных коллекций, а работа с посетителями основывалась в первую очередь на представлении о музее как образовательном учреждении, основной задачей которого является распространение научного знания, то начиная с 60-х гг. музейно-педагогическая концепция передачи научных знаний подвергается критике. В результате отказа от ряда традиционных положений, регламентирующих отношения музея и аудитории, возникают новые представления о роли музея, для которых характерно рассматривать музей не с точки зрения музейного работника,

что свойственно традиционному музееведению, а с точки зрения зрителя.

Основой методологической предпосылкой для создания новой концепции стали труды К. Шеннона, в 1949 г. сформулировавшего математическую теорию коммуникации, которая в дальнейшем стала использоваться не только в информатике, но и в гуманитарных науках, так как она применима к любой ситуации передачи информации. В то же время следует учитывать, что использование модели Шеннона в исследовании культуры неизбежно ведет к упрощению и схематизации, поскольку, согласно разработанной им теории, основная задача коммуникации состоит «в точном или приблизительном воспроизведении в некотором месте сообщения, выбранного для передачи в другом месте».¹ Коммуникационная модель Шеннона представляет собой систему, включающую источник информации, передатчик, транслирующий сигнал, источник «шума», трансформирующего сигнал в процессе передачи, приемник, собственно принятый сигнал и адресата.² Однако следует поставить под сомнение способность данной схемы адекватно отображать процессы коммуникации в культуре.

Первые работы по теории коммуникации применительно к музею принадлежат канадскому музееведу Д. Камерону. Он также является автором самого термина «музейная коммуникация». Камерон несколько упрощает модель Шеннона, оставляя только три основных инстанции – передатчик (работник музея), посредник (реальные вещи в музее) и приемник (посетитель), однако дополняет систему понятием обратной связи, необходимой для оценки эффективности коммуникационного процесса, то есть того, было ли получено и правильно понято сообщение.³ Упомянем, что основной областью исследований Д. Камерона является именно анализ эффективности работы музея.⁴ Таким образом, что немаловажно, для Камерона и его последователей теория музейной коммуникации является основой музейной социологии.

1 Шеннон К. Математическая теория связи // Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963. С. 243.

2 Ibid., с. 245.

3 Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator, Vol. 11, #1, 1968. P. 33-40.

4 Cameron D.F., Abbey D.S. Museum Audience Research // Museum News, Vol.40, #2, October 1961. P. 34-38.

Однако, некоторые исследователи, в частности Э. Хупер-Гринхилл, подвергают критике модель музейной коммуникации Камерона за свойственную ей односторонность, так как процесс коммуникации, согласно модели Шеннона-Камерона, сводится только к передаче заранее заданного сообщения, и, следовательно, предполагается, что зритель сам не конструирует новых смыслов, а только воспринимает готовые. Поэтому Э. Хупер-Гринхилл предлагает собственную модель музейной коммуникации, опирающуюся на теорию Ж. Мунена, работавшего в рамках семиологии коммуникации, основным предметом которой выступают «целенаправленные и конвенциональные коммуникационные системы».¹ Необходимыми условиями функционирования таких систем являются, во-первых, наличие определенного кода, которым владеют все участники коммуникации, во-вторых, стремление к коммуникации участвующих сторон. Причем различается два типа знаков – знак-индекс, то есть индикатор, несущий информацию о некотором явлении, не наблюдаемом непосредственно (в музее это сами предметы), и знак-сигнал – искусственный индекс, используемый осознанно с целью передать некую информацию и имеющий единое значение для всех, владеющих данными языковым кодом. Любой предмет сам по себе сообщает человеку некую информацию о мире, то есть является индексом, но, в отличие от знака, он лишен коммуникативной интенции. В музее мы можем обнаружить оба типа знаков, так как музейные предметы не только обладают значением сами по себе, но и, будучи включенными в систему экспозиции, несут дополнительную смысловую нагрузку. Использование данной концепции в музееведении, по мнению Э. Хупер-Гринхилл, позволяет рассматривать процесс порождения смысла в музейной коммуникации как двунаправленный, где не только музейный работник наделяет вещи смыслом, организуя их в экспозицию, но и каждый из зрителей привносит свою собственную интерпретацию в соответствии со своим личным опытом. Данный подход позволяет не только осознать, что «музеи могут быть проанализированы как искусственные коммуникативные системы, целенаправленно использующие знаки и сигналы, которые могут быть как предметом социального изучения, так и предметом социального

1 Hooper-Greenhill E. A New Communication Model for Museums // *Museum Languages: Objects & Texts*. Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press, 1991. P. 53.

обучения»¹, но и ввести в теорию музейной коммуникации понятие «опыт», как противопоставление традиционному представлению об образовании.

Следует отметить, что отечественные сторонники коммуникационного подхода традиционно в большей степени ориентированы на семиотическую модель культуры. В рамках данной концепции музейные предметы рассматриваются как знаки, а сам музей – как знаковая система или язык. Другой особенностью отечественной школы музейной коммуникации является то, что если среди западных исследователей все сторонники данного направления центральное место отводят посетителю, а роль сотрудника музея определяется обычно как роль посредника, транслятора, переводчика или интерпретатора, то в российском музееведении музейный работник выступает в роли ключевой фигуры, занимая доминирующую, авторскую позицию в структуре коммуникации, тогда как посетителю по-прежнему отводится пассивная роль реципиента. Таким образом, можно утверждать, что коммуникационное направление в России ближе к традиционному музееведению (если не является одним из его направлений), чем к коммуникационному подходу в понимании западных теоретиков музейного дела.

Наиболее четко этот аспект артикулируется Н.А. Никишиным, который утверждает, что «внедрение в музееведение представления о языке музея позволяет осознать все стороны музейной деятельности как единое целое».² По мнению данного исследователя, многообразие проблем, возникающих в музееведении, требует выявления единого для музейного дела объекта, который может служить предметом этой науки. Таким объектом может стать «язык музея», хотя такое определение и несет некую долю условности. Под «языком» в данном случае понимается «упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками».³ В соответствии с идеями лингвистики Н.А. Никишин предлагает рассматривать теорию фондовой работы как музейную лексикологию, теорию музейной

1 Hooper-Greenhill E. A New Communication Model for Museums // *Museum Languages: Objects & Texts*. Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press, 1991. P. 59-60.

2 Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности*. М., 1989. С. 11.

3 Там же.

атрибуции как музейную семантику, теорию построения экспозиции – как музейную грамматику, а экспозиционные жанры предстают в качестве музейной стилистики. Нельзя не отметить некоторую искусственность данной конструкции, по сути сводящейся к попытке объединить в рамках одной дисциплины различные аспекты практической музейной работы. Недостатком такого подхода является также и то, что музей рассматривается исходя из представления о нем как о самостоятельной семиотической системе, вне системы культуры в целом.

Таким образом, в основе отечественного коммуникативного подхода лежит представление о музейном собрании как собрании предметов, изъятых из среды бытования и наделенных смыслом и ценностным значением. Исчерпывающее определение экспозиции, трактуемой в рамках данного направления как *информационная система*, дает В.П. Арзамасцев. Экспозиция – это информационная система, «отражающая явления исторического процесса через музейные предметы-экспонаты как знаковые компоненты и строящаяся через их осмысление автором экспозиции в расчете на определенное понимание ее воспринимающим субъектом».¹ Итак, с одной стороны, такое собрание создается субъектом (индивидуальным или групповым), который вкладывает в него определенный смысл, с другой стороны стоит воспринимающий субъект, который также является носителем определенных культурных установок. Если эти установки близки, то смысл будет адекватно воспринят. Если же культурные установки коммуникатора и реципиента различны, то коммуникация может быть нарушена, следовательно, необходим диалог между субъектами коммуникации для выработки «общего взгляда на вещи». Процесс восприятия посетителем музейной информации рассматривается как коммуникативный акт или «элементарный акт музейной коммуникации – минимальная единица коммуникационного подхода в музееведении»,² где коллектив музея выступает в качестве коммуникатора, а экспозиция служит каналом передачи информации.

1 Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции. // Музееведение. На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 48.

2 Гнедовский М.Б., Колчанов В.М., Суринов В.М. О направлении разработки программы музееведческих исследований // Музей и современная социокультурная ситуация. Обзорная информация. Сер.: Музейное дело и охрана памятников. Вып. 2. М., 1989. С. 48.

Значение теории музейной коммуникации заключается не только в том, что музей рассматривается как знаковая система, но и в том, что формируется новая исследовательская позиция, открывающая возможности для применения в музееведении социологических и психологических методов исследования. М.Б. Гнедовский, в частности, отмечает, что понятие «музейная коммуникация» является одним из центральных в современном западном музееведении, так как позволяет, с одной стороны, определить социальные задачи музея как механизма, обеспечивающего взаимодействие различных культур, а с другой стороны, включает в себя конкретные разработки, направленные на совершенствование форм и методов взаимодействия музея и аудитории.

Следует отметить, что в рамках рассмотренных нами различных подходов невозможно выявить механизмы взаимодействия и взаимосвязи различных аспектов функционирования музея. Например, связать воедино идеологический и эстетический аспекты, педагогический и экономический, научный и коммуникативный. Причины данных затруднений можно усмотреть в том, что исходные методологические установки данных подходов не соответствуют поставленной задаче. А именно, они предполагают, что при анализе музея как культурного института внимание акцентируется только на одном или нескольких аспектах, которые признаются исследователями в качестве определяющих. Ни один из упомянутых подходов не рассматривает музей как специфический механизм культуры, обеспечивающий существование и воспроизводство различных форм социокультурной практики. Для разрешения этого затруднения необходим метод анализа механизмов культуры и ее институтов в рамках которого музей мог бы быть рассмотрен как один из элементов ее структуры. В качестве такого метода представляется возможным использовать концепцию дискурса, разработанную М. Фуко и примененную им для анализа механизмов социокультурного взаимодействия.

Не вдаваясь в подробности концепции дискурса отметим, что ключевым концептом при исследовании культуры для Фуко является понятие «знание». Именно знание, а не науки и дисциплины является предметом анализа в его работах. Проанализировать дискурсивные закономерности, по Фуко означает «показать, по каким правилам дискурсивная практика может образовывать группы объектов, совокупности актов высказы-

ваний, игры концептов, последовательности теоретических предпочтений».¹ Такие системы не обладают четкой научной структурой, но они образуют предварительные условия для того, что будет осуществляться как познание, будет признано истинным или ложным. Эту совокупность элементов, «сформированных закономерным образом дискурсивной практикой и необходимых для образования науки, хотя их предназначение не сводится к созданию таковой»,² Фуко называет знанием. «Знание – это то, о чем можно говорить в дискурсивной практике, которая тем самым специфицируется: область, образованная различными объектами, которые приобретут или не приобретут научный статус...». Знание является не суммой общепринятых истин, а совокупностью практик, включающих в себя процедуры наблюдения, изучения, расшифровки, регистрации и принятия решений. «Знание – это пространство, в котором субъект может занять позицию и говорить об объектах, с которыми он имеет дело в своем дискурсе».³ Знание является также таким пространством, в котором в каждое новое высказывание включается вся совокупность уже-сказанного. Кроме того, знание определяется возможностями использования и присвоения, установленными данным дискурсом, то есть точками его соприкосновения с другими дискурсами и недискурсивными практиками. Если возможно существование знания, не зависящего от научной дисциплины, то знание, лишенное дискурсивной практики невозможно. Наука «локализуется» в поле знания, «структурирует некоторые его объекты, систематизирует некоторые акты высказывания, формализует те или иные концепты и стратегии»,⁴ то есть наука является лишь одной из возможных дискурсивных практик. Как отмечает Ж. Делез, знание в концепции Фуко приобретает совершенно новый смысл. «Знание – это схема практического взаимодействия, «устройство», состоящее из высказываний и видимостей».⁵ «Места видимости» не обладают ни той же историей, ни той же формой, которая присуща дискурсивным формациям, но только в них высказывание может осуществиться как таковое. В связи с этим,

1 Фуко М. Археология знания. Киев, 1996. С. 180.

2 Там же. С. 181.

3 Там же.

4 Там же. С. 184.

5 Делез Ж. Фуко. М., 1998. С. 76.

можно утверждать, что одним из таких «мест видимости» является музей. Если знание представляет собой совокупность взаимосвязанных дискурсивных формаций и практик, то музей может рассматриваться как пространство, в котором субъект может занять ряд определенных позиций и в котором может осуществиться ряд актов высказывания. Иными словами, с точки зрения теории дискурса, музей может быть рассмотрен в связи с определенной диспозицией знания, так как он представляет собой инстанцию, формируемую различными дискурсивными практиками. Причем, как эти практики, так и характер дискурсов, находящихся воплощение в той или иной форме музея, зависят от определенной исторической формации и изменяются в соответствии с эпистемологическими трансформациями. В рамках конкретной исторической эпохи музей не является отражением (или моделью) структуры знания в целом, предоставляя пространство лишь ограниченному набору дискурсов и практик. Привлечение концепции дискурса было бы обусловлено тем, что ее использование помогает установить связи между различными изменяющимися формами собраний, объединенных названием «музей», и теми изменениями, которые происходят в европейской культуре на протяжении последних четырех веков.

Б.Г. Соколов

Компенсационный проект музея

Топология музея – это сакральная топология. Даже больше. Музей и то, что несет в себе «штамп» музея – табуированная зона современной культуры. Священное положение в «точном» значении этого термина: традиция, неоспариваемая вера, жесткие санкции вплоть до исключения из «нормального общества» и т.п. Мы все были не раз развешивания довольно скандальной для ориентированной на права индивида, личные свободы, бесконечной ценности человеческой жизни антитезы: музей, как хранилище так или иначе связанное с прошлым умершим превалирует над живыми. Примером может послужить чрезвычайная ситуация войны. Ситуация войны – это ситуация, которая отменяет многие не только демократические нормы типа свободы выбора, сомнение решений властных инстанций, но и снимает самые жесткие табу на убийство, «спонсирующая» снисходительность к грабёжам, мародерству, насилию и т.п. Но даже в этой ситуации отношение к музейному локусу не меняется: разрушение музея – это высшая форма варварства, не сравнимая ни с убийством миллионов, ни с издевательствами над мирными и даже лояльными жителями. Статус музея не подлежит девальвации ни в каком случае. Мы все прекрасно помним самоотверженность работников отечественных музеев, спасавших экспонаты порой ценой собственной жизни.

Показательно в этом отношении реакция и рецепция на «вести», «жесты» из иных культурных миров, в которых подобное табуирование в принципе невозможно: уничтожение статуи Будды в Афганистане с одной стороны приравнивает исламскую шкалу ценностей к первобытному, дикому и бесчеловечному состоянию, а с другой попутно демонстрирует – как и положено – высочайший гуманизм европейской цивилизации. Приверженность к ценностям – а в ценности можно разве что верить – цивилизованного общества приравнивается к сохранению памятников прошлого. Представляется подобное отношение вступает в противоречие не только с декларируемыми принципами и ценностями нашего общества, но с самими фундамен-

щими европейскую культуру базовыми структурами и «архетипами». При всех реверансах и уважению к традиции и музею, мне представляется более значимым боль и радость живущих, чем мумификация «ушедших», но сберегаемых предметов.

Однако речь пойдет не о статусе и топологии музея – они и бесспорны и могут быть оспорены. Бесспорными в своей значимости они представляются потому, что музей – это та реальность европейской культуры, которая – и этому подтверждение указанный казус войны – крепко укоренена как безапелляционное кредо всей традиции. Это настолько мощный архетип, что устранение или переосмысление данного культурного топоса затронет сами основы европейской и мировой культуры. А «базисные» явления не подвергаются процедуре сомнения, в них можно только верить и «присягать» на верность: через эту «присягу» и веру происходит своеобразная «евхаристия» и подтверждается принадлежность к той или иной культурной традиции. Иначе говоря здесь протекает водораздел «Свой-Чужой», определяемый не рациональными аргументами, а приверженством к «символу веры». Спорными же статус и привилегированная топология музея представляется постольку, поскольку вступают в противоречие не только с иными культурными форматами, но и поскольку противоречивы сами по себе. Одно из таких спорных мест мы и постараемся прояснить.

Философия и гносеология XX века фиксирует как одну из базовых характеристик человека его проективность. Человек есть проект – брошенная в будущее и вовне сущее, обретающая свою самость не как нечто статическое и фиксированное, но как отложенное и выброшенное вовне. Проективность как терминологический концепт использовалась в большей мере философами, условно причисляемыми к экзистенциалистам: широкий спектр «разношерстных» мыслителей от Хайдеггера, Ясперса до Сартра и Камю. Мы полагаем, что само понятие проективности как сущности человеческой экзистенции может быть зафиксировано и в других концептах, которые использовали другие мыслители: идет ли речь об интенциональности в феноменологии или об эксцентричности у представителей так называемой философской антропологической школы (Шелер, Плеснер, Гелен) по сути выявляется именно проект, проброс человеческой экзистенции. И потому несмотря на различие в терминах на представляется в данном отношении не важным, в каких терминах тематизируется одно и то же свойство сознания

и самой экзистенции человека, а именно указанная проективность.

Однако любая тематизация и фиксация проблемы говорит не всегда о том, что уловлено что-то существенное в самой природе человеческого существа. Я бы не взял на себя смелость приписывать проективность человеку на все времена, а также выявлять это как сущностный способ его экзистирования. В данном случае мы имеем скорее всего следующую ситуацию: тематизация проявляет не столько сущность человека, сколько про-являет ту культурную традицию, в которой эта тематизация осуществляется. Иными словами мы имеем довольно банальную ситуацию, когда через определение определяется не определяемое, но определяющий, что в принципе вполне нормально и естественно. То есть в ситуации тематизации и фиксации на терминологическом и проблемном уровне понятия проективности речь идет об исповедальном проговаривании своего, но не общечеловеческого, а новоевропейского сокровенного.

Действительно, мы полагаем, что новоевропейский тип сознания проективен, и это есть одно из сущностных свойств новоевропейской ментальности, сомнительно – человека вообще. Трудно себе представить проективность или эксцентричность в том смысле, каком она полагается экзистенциальными мыслителями, как свойство, например, коллективного сознания примитивного человека, о котором, правда больше говорят, нежели могут наблюдать по понятным причинам: даже попытки его обнаружения в тем примитивных реликтовых племенах, есть новоевропейская рецепция и интерпретация, которая положена даже уже одним «пере-водом» на современные языки. Соответственно культурный ландшафт в целом и любая часть его запечатлевают эту проективность новоевропейской ментальности в любых своих сферах. Еще раз проективен: направлен вовне, в будущее, в иное и т.п. И это – базовая характеристика новоевропейского типа сознания и потому любая сфера реальности выстраивается по этой модели проективности: от повседневности, до производства. Самость всегда впереди, в будущем, в ином. Остановка – это девальвация и смерть.

Выделим два следствия этой проективности, которые нам понадобятся для анализа. Одно из следствий-проявлений этой проективности положенность сущностной неопределенности европейского индивида. Эта неопределенность – «определе-

ние» новоевропейского способа существования в любых сферах присутствия человека, что, понятно, должно быть значимо как неоспариваемая ценность. Эта ценность полагается в основании любой рефлексии и принимается на веру, вернее даже не принимается, поскольку «акт принятия» веры все же в чем-то рациональный выбор, а данный выбор даже не осуществляется, поскольку он изначально принимается через изначальную культурную дрессуру.

Второе следствие – это проброшенность в будущее, ценность не прошлого, но будущего, без которого невозможен ни один акт европейского индивида, ни одно его «телодвижение». Полагание и удержание будущего есть полагание и удержание самости. Самость конституируется не в горизонте настоящего или прошлого, но в горизонте будущего. Не «выкладывая» всех «подследствий» этого следствия укажем лишь на одно из его проявлений: лишь при подобной выстроенности по ценностной шкале стало возможно такое производство, которое делает завтра произведенный сегодня товар обесцененным, девальвация заложена не моделью производства, когда рынок диктует обесценивание товара и подстегивает прогресс в производственной сфере и постоянное удешевление товара, но сама ценностная шкала европейской ментальности с ее нацеленностью на будущее.

Остановимся пока на втором моменте: ценностная преференция будущему. При подобной положенности будущего оказывается довольно странным сам проект музея, нацеленный на сбережение и сохранение. Ведь любая фиксация, любое сбережение – это движение идущее в обратном направлении, движение выстраивающее мир из прошлого, а не конституирующее его в проективном будущем. Иными словами мы имеем явное противоречие, которое должно было бы не только поколебать сам факт присутствия и постоянного воспроизводства феномена музея, но просто его упразднить, сохранив лишь изредка его как фигуру экзотичности, не более того. Конечно, противоречивость лишь для обыденного рассудка является той фигурой, которая им не приемлется и должна быть устранена. Наше сознание и мир настолько противоречив, что можно лишь «удивляться» как он еще существует.

Несмотря на это попытаемся «снять» это противоречие, тем более, что оказывается, что второе следствие, а именно безопорность и неопределенность субъекта как сущностная характери-

стика новоевропейской традиции нам поможет в этом. Обратимся сначала к субъекту, индивиду, который оказывается в ситуации обращенности в будущее, и эта обращенность в будущее настолько «мощна», что даже наши рассуждения о прошлом оказываются конституированными обращенностью в будущее. Человек, понятно, не живет в настоящем. Во-первых, термин и понятие «настоящее» – это некий мыслительный конструкт, который не схватывает суть проблематики времени, а скорее ее извращает. Собственно говоря, нет «чистых» настоящего, прошлого и будущего. И не только потому, что в подобном членении их просто-напросто не существует: прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее – скользящая и несхватываемая точка, некий постоянный мигрирующий атопон. Время в котором существует человек и которое есть человеческое время, а не математический экстракт, вытяжка из реального времени, намного сложнее, чем фиксированная «троица» прошлое-настоящее-будущее. Человеческое время постоянно конституируется как горизонт его присутствия, в котором настоящее постоянно порождается и соприсутствует с прошлым и будущим. Также как, впрочем, и прошлое, и будущее: они соконституируются и со-положены в экзистирующем существе человека.

Превалирование одного определенной направленности – а скорее мы должны говорить об определенной экзистенциальной интенциональности времени, чем о фиксации прошлого, настоящего и будущего – оказывает негативное влияние на целостность. Скорее всего, на экзистенциальном же уровне для сохранения целостности действуют компенсационные механизмы. Таким образом, то, что одна из сторон соконституирующего процесса «выпячивается», получает большую значимость, не может «позитивно» сказываться на процессе экзистирования и компенсационно «выпрямляется». Направленность в будущее, которая превалирует в новоевропейской способе экзистирования компенсируется «навязчивой» и по виду противоречивой фиксации любого явления, связанного с прошлым. Мы упоминали об экзистенциальной направленности проживаемого времени, т.е. само проживание его жизненно интенционально. По этой причине, а также потому, что время «входит» в любой наш акт – и это было ясно еще И.Канту фиксирующему на уровне трансцендентальных схем «навязчивое» присутствие временного горизонта – как его безусловная и нерелексированная компонента, то, что «разыгрывается» как схема во временном гори-

зонте, с необходимостью разыгрывается и на всех экзистенциальных горизонтах и уровнях экзистирования.

Соответственно, компенсационное полагание прошлого относится и к социальной сфере, где «модификации» этого компенсационного процесса обладают необходимостью. Но как укорененные в самые базисные горизонты экзистенции, они не могут быть подвергнуты рефлексии, оспорены, уничтожены, без «катастрофы» для самой экзистенции. Именно по причине их базисности они обладают безусловной ценностью и значимостью, той значимостью, которая оказывается даже более ценной, чем жизнь отдельного индивида.

Таким образом, мы имеем своеобразную компенсационную «игру» в прошлое, которое восстанавливает «ущербность», неполноту новоевропейской культуры, обращенной в будущее. Иначе чем мы можем объяснить то постоянное воссоздание прошлого в различных аспектах? Например, так называемая историчность европейской ментальности: всем и давно понятно бессцельность размышлений об истории, которая никогда никого не учит, но способна ложностью аналогий увлечь на опасный путь, и примеров тому достаточно. Почему она не только поощряема в социальной сфере вплоть до введения ее в дисциплинарный круг обязательных предметов в школе? Обращенность в прошлое, его изучение, вплоть до признания исторической перспективы необходимым звеном и частью научно-гуманитарного анализа, лишь компенсационно восстанавливает другую, более зримую интенцию на будущее, новацию: требования новизны в научном исследовании. Здесь мы также имеем преломленную в научной сфере игру в компенсацию прошлого: новация, новизна научного исследования должна уравниваться историчностью рассмотрения проблем. Или, пример из другой сферы, а именно из сферы производства. Современный промышленный продукт имеет тенденцию к бесконечно быстрому потреблению, предел которого – одноразовое использование. Купленный сегодня он «завтра» стоит на 5 процентов ниже, «послезавтра» – на 10%, а через год – и на все 50%. Причем подобная динамика вызвана не только давлением конкурентов и рынка. Мы живем, как фиксирует Бодрийяр, в эпоху не производства, а воспроизводства, а потому главное – постоянное воспроизведение производства, а все остальные компоненты – вплоть до потребления – «подстраиваются» под эту динамику, требующую постоянного возобновления цикла, что воз-

можно лишь при постоянно уменьшающейся цене произведенного продукта. Однако, продукт, чтобы быть реализованным, должен демонстрировать и устойчивость, качество и добротность, что, понятно, с «точки зрения одноразового продукта» экономически нецелесообразно. Требования к добротности, даже «вечности» продукта – это компенсационное требование, вступающее в противоречие с проективностью, вызывающей бесконечное удешевление, провоцирующее мгновенное потребление. Например, произведенные в Японии автомобили имеют возможный ресурс мотора до 1000000 км пробега, и самое «удивительное» для отечественного потребителя этого продукта способны выдержать таковой пробег. Вместе с тем, держать автомобиль в самой Японии более трех лет оказывается достаточно дорогим удовольствием: автомобили, возраст которых превышает трехлетний в «Стране восходящего солнца» облагаются непомерными налогами, плюс все ужесточающиеся требования по экологии и т.п.. За эти три года среднестатистический автомобиль может «осилить» лишь тысяч 200, не более. Зачем такой запас прочности, если автомобиль предназначен лишь на трехлетнюю эксплуатацию? Добротность как модус сохранения прошлого вступает в явное противоречие с экономической проективной целесообразностью и это происходит как отражение указанной динамики, которая разыгрывается в базисе современной культурной традиции.

Понятно, что проекция компенсационной «игры» в первую очередь касается того объекта, о котором мы ведем речь: музей. Музей, как обращенность, фиксация прошлого, оказывается не просто социально или культурно значимым для европейской ментальности, но имеет куда более базисные связи, а потому вовлечен в «игру» базисных сил. Причем указанная «игра» осуществляется как на социальном и даже «государственном» уровне, где поддержка музеев оказывается социально-значимым комплексом мероприятий, которые подкрепляются как финансированием, так и привилегированным статусом самого локуса музея (охраняемый памятник, национальное достояние и т.п.), так и на индивидуальном, когда музейные экспонаты, сам музей значат для индивида подчас больше, чем его жизнь.

Таким образом, сам проект музея и его необходимость базируются на более сущностных основаниях, отражающих ту динамику, которая порождается правилами компенсационной игры новоевропейской культуры. Эта необходимость подкреп-

ляется еще рядом как онтических, так и социальных обстоятельств. Прежде всего указанная безупрочность новоевропейского субъекта и новоевропейской культуры также компенсационную необходимость некоего базиса: динами укоренения через движение, направленная вовне и в будущее способна развертываться иногда лишь в философских системах, например самосозидающейся воли к власти у Ницше. Обращенность к традиции и прошлому в этом отношении дает подобный базис. Соответственно на музей онтически подкреплён как традирование, сбережение, но, опять-таки, как компенсационной локус. Укажем также, что музей фундирован и в динамике игры своего иного и с процессами воспитания.

Итак, мы постарались прорисовать некое онтическое оправдание существования музея и того «бума», который переживает он в современной традиции, руководствуясь известной фразой Маяковского: «Если звезды зажигают, то это кому-то нужно». Необходимость, нужда музея имеет онтические основания и отражает компенсационную игру, развертывающуюся на онтическом уровне в самих основаниях новоевропейской культуры, а также той культуры, которая является «дочкой» данной культуры, а именно общемировой культуры.

Остается указать лишь на опасность, которая всегда кроется в «гипертрофии» любого феномена. Подобно тому, как капитализм, представляющий из себя «омертвелый» труд хоронит капитализм в его «традиционном» виде, мягко трансформируя его в общество воспроизводства, тоже самое может произойти и с музеем, поскольку жесткая, а не компенсационная, имеющая своим основанием игру с иным, ориентация на прошлое довольно опасна для самого феномена музея. Это тем более актуально, что любая институализация – а музей уже давно институализованное пространство – несет в себе стремление к замкнутости и самодостаточности. Поэтому сам проект музея способен к динамике развития лишь тогда, когда он проективен, т.е. направлен вовне и в будущее, когда он не является самодостаточной ценностью, но лишь ценностью, обретаемой в отношении с иным. Но что такое иное в ситуации музея? Это на самом деле та проблема, которая не может быть решена ни на уровне «музееведения», ни на уровне рефлексии. Это – экзистенциальный поиск. И лишь он способен сделать из обращенности в прошлое предчувствие будущего.

А.А. Никонова

Фрактальность музея и магазина (современное состояние проблемы)

В XX веке произошло окончательное складывание универсальных форм культуры. Понятие универсальности начинает превалировать не только в практической жизни человека, сопровождаясь колоссальными экономическими преимуществами, не только в фундаментальных естественнонаучных исследованиях, но, самое важное, - в гуманитарных дисциплинах. Изучение и осмысление универсальных форм развития культуры, постановка самой проблемы возможности универсальных явлений в сложных, часто трудно фиксируемых, подвижных смысловых трансформациях задают сегодня новые горизонты междисциплинарных поисков. Одним из таких явлений может быть названа структурная тождественность элементов разных масштабов, прежде всего затрагивающих пространственные структуры. Мы имеем в виду фрактальность как категорию топологии. Так при внимательном изучении становления культурных феноменов исследователи выделяют существование этого же явления, проявляющееся в изоморфизме уже не только структур, но различных уровней и типов самих культурных форм. Фрактальность здесь выражается в структурном единстве, например, мифоритуального комплекса, анекдота и телесериала, т.е. тогда когда происходит повторение образа великого в малом, локальном явлении. Поскольку изоморфизм проявляется и в контекстуальном функционировании в культуре комплекса смыслов и связанного с ним объекта, то фрактальность как особенность структурной морфологии предметно-эмпирического и образного тела культуры задает идентичные координаты таким различным институтам как музей и магазин.

Сегодня в Санкт-Петербурге есть уникальное место в одном из «спальных» районов, где на относительно небольшом пространстве существует особая феноменологическая ниша. Вдоль железнодорожного полотна как образной «стрелы времени» последовательно расположены кладбище (Серафимов-

ское), музейное фондохранилище Эрмитажа и «Гулливвер» - гипермаркет и развлекательный центр. Здесь, недалеко от станции метро «Старая Деревня» «материализован» фундаментальный закон семантизации (или формообразования) культуры, который был в 30-х годах XX в. сформулирован Ольгой Михайловной Фрейденберг. Она считала, что основным внутренним фактором становления культуры является особый строй и специфика человеческого сознания, проявившиеся уже на архаической стадии в возникновении образной системы. Более того, механизм появления того или иного культурного явления, имеет до своего полного оформления, до «рождения», предшествующую «скрытую» стадию, т.е. «спецификация появляется в результате перехода в противоположное состояние». Напомним, что фрактальность возникает в начале отделения тех или иных культурных форм от синкретического целого. Только после этого этапа новое культурное явление «отрабатывает» пучок смыслов, заложенных изначально в обособившемся явлении. Затем, истратив ценностные установки, оно трансформирует не только смыслы, но и свои границы. Границы становятся прозрачными, и тогда происходит соединение или, вернее, наложение одинаковых смыслов и как следствие - провокация новых ценностных установок под влиянием актуальных доминант.¹ Но в начале «всегда есть момент, когда явление вдруг полностью предсказывает само себя, временно обнаруживая все свои качества сразу; потом этот расцвет быстро угасает, начинаясь, как опера после увертюры, с самого начала»². В результате Фрейденберг приходит к плодотворной мысли о двух стадиях в оформлении культурных феноменов, когда в начале явление совершает «свой первый выход» в виде сформировавшегося замысла, и только затем, через некоторое время вторично уже в каузальности времени. Возникновение, складывание или структурирование (т.е. закрепление границ за определенными смыслами) той или иной культурной формы всегда уже есть фиксация начала ее упадка или трансформации в другую стадию, т.е. исток всегда скрыт, он неразличим. У социальной памяти много «хранилищ», вероятно, любой компонент культуры несет в себе элементы социальной памяти. Уже протомузейные формы являют собой завершение процесса складывания

1 Пелипенко А.А. Яковенко И.Г. Культура как система. М., 1998, с. 181.

2 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М, 1998, с. 217

определенных отношений в обществе к структурированию накопившейся информации, которой надо определить особое место/пространство в культуре человека.

1. Кладбище - (от класть, ладить) погребалище, могильник, погост, усыпальница, святая, - родительская земля, общее место погребения усопших. (Даль).

Кладбище менее всего изменившаяся за прошедшие тысячелетия человеческой истории форма сохранения информации о предках. Сегодня оно может означать то синкретическое целое, из которого разворачиваются многие современные смыслы культурных форм и институтов. Так «действие общих и частных законов вызывает явление вневременного и внепространственного изоморфизма погребального обряда. Другими словами, определенные виды погребений как бы не имеют «исторического детства», ибо их формы повторяются с древности до современности, и уже в период мустье представлен фактически полный набор их основных вариантов».¹ Кладбище - это не одно погребение, а уже погребальный комплекс, который имеет «систему из четырех (как максимум) взаимосвязанных и взаимозависимых составляющих (двух постоянных: погребальное сооружение и останки погребенного и двух переменных: погребальный инвентарь и дополнительная структура), окончательно формируется уже в мустьерское время и не получает в дальнейшем принципиально новых дополнений».²

Если выделить те функции погребальных комплексов (кладбища), которые в дальнейшем развитии наделяются и фиксируются или переходят в другие социальные институты, то это культовые, прикладные и танатологические. Среди культовых следует выделить знаковые формы, которые выполняют меморативную функцию, т.е. закреплены не только в кладбищах и памятных местах, но и в музеях. Прикладные функции проявляются в этой сфере через торговую, которую представляют магазины похоронных принадлежностей и склады похоронного инвентаря. Среди танатологических структур для нашего анализа следует остановиться на мнемологических организациях типа «музей» (музей-квартира, музей памяти (мемо-

¹ Смирнов Ю.А. Лабиринт: Морфология преднамеренного погребения. Исследование, тексты, словарь. М., 1997, с. 13.

² Там же, с.13.

риалы), современные мавзолеи, некрополи). Погребальный обряд или забота об умерших, фиксируя социальные связи, в той или иной форме смыслового содержания и обозначая родовые, исторические и культурные корни, закрепляет как материально-чувственные и сверхчувственные идеи на уровне не только индивидуального, но и коллективного сознания. В любом случае кладбище является особой формой ритуала обмена настоящего с прошлым, следовательно, определяет векторы сохранения и передачи информации в культуре. В нашем примере (комплекс в Старой деревне) кладбище маркирует первоначальный синкретический порыв человечества к нахождению устойчивых форм трансляции наследия.

2. Музей - (museion (греч.), museum (лат.) храм муз, собрание муз (соединение, объединение).

В эпоху Ренессанса синонимом «музея» является «кабинет» - помещение для ученых занятий и для коллекций (для размещения определенных предметных масс). Современный музей как социокультурный институт оформляется только в Новое время и связан с идеей просвещения/образования широких слоев населения. Именно в это время и появляются первые публичные музеи как учреждения хранящие реликвии и способствующие распространению знаний. Однако следует отметить что, преобразуясь в публичное учреждение, музей не входит в обыденное или утилитарное пространство. Более того одновременно происходит обособление пространственных и смысловых границ музея от обыденного пространства, от мирской суеты, от потребительских установок. Музей воспринимается как «храм искусства», храм прошлого, занимая некое присущее только ему «сакральное» пространство, пространство для избранных. Становясь грандиозной «памятной книгой человечества» (А. Луначарский), он закрепляет и преобразует потребность социума в постоянной актуализации памяти о предках, продолжая ритуальные практики кладбища. Именно эту связь и постарался осмыслить Н. Федоров, подчеркивая, что музей – это «храм повиновения тех, кого должно и можно воскресить совокупными усилиями сынов, не забывших долга относительно отцов».¹

Современное определение музея – «особое научно-культурное учреждение, которое выбирает и собирает природные и

¹ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение. Сочинения. М., 1982, с. 602

общественные объекты, являющиеся подлинными ценностями и использующиеся в научных и культурных целях»¹ - свидетельствует о значительной сложности и многоликости самого феномена, поскольку не выявляет результаты процесса интеграции музея и других социальных институтов, не выявляет специфику универсального музея - актуальной современной формы. Увеличение типов музеев и форм музеефикации в XXI в. происходит в двух направлениях: создание многочисленных небольших узко специализированных музеев (ср. с огромным числом маленьких фирменных магазинчиков-бутиков) и образованием универсального музея. Первыми универсальными музеями считаются Лувр, Британский музей, Эрмитаж и др. Сегодня универсальность музея заключается не в его масштабе и влиянии, а, прежде всего, в различных специфических формах деятельности: от классических (собирании, хранении и выставлении коллекций) к современным (PR-акциям, театральным представлениям, образовательным и развлекательным формам привлечения посетителя). Музей сегодня должен не только обеспечивать информационную насыщенность, вызвать интерес, но и создать комфортные условия для посетителей. «Музей становится более открытым, способным принять в свою систему все, вплоть до современного действующего предприятия».²

Напомним, что на позитивные тенденции музейного развития оказывают заметное влияние современные виды практик, провоцируемые новыми техническими и не только (но и ценностными) ресурсами. Музей как современный институт с новыми видами музейной деятельности как бы отстраняется от самого себя, трансформируясь в иные институальные формы (музей-театр, кафе-музей, магазин-музей, музей-клуб, музей – досуговый центр). Изменяется и пространство музея - возникает музей в музее, множатся филиалы музеев, создаются дополнительные фондохранилища, а сотрудничество различных музеев позволяет расширить коммуникативные поля. В результате новые формы стимулируют осмысление виртуальных «образов» музейных предметов не выходя из дома, позволяют покупать и заказывать копии музейных предметов, создавая свои мини коллекции. Посетитель превращается в клиента, для которого

1 Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. Учеб. Пособие. М., 2005, с.180

2 Акулич Е.М. Музей и регион. Екатеринбург, 2004, с. 60

иллюзия свободы предполагает в дальнейшем не сразу осознаваемую ущербность такого выбора. Манипуляции с образами и знаками постепенно превращаются в повседневные и рутинные практики. Все это виртуализирует операционную среду, смешивает критерии идентификации легальной и нелегальной деятельности. В итоге формируется новый тип ментальности как конкретная новая форма ложного сознания. Это проявляется в разрушении связи между символами, транслируемыми музейными предметами и реальностью, между реальностью и вымыслом, между истиной и заблуждением.

3. **Магазин** - (magazine - от англ.- склад, периодический журнал) помещение для складирования и хранения каких либо запасов (по Далю).

Магазин или лавка, ларь соединял в себе всегда две функции: хранения и показа, выставления для осуществления главной цели обмена или купли/продажи как одной из форм обмена. Устойчивость данной формы обмена в культуре роднит магазин и кладбище. Магазин и музей, в свою очередь, объединяют пространственная закреплённость и необходимость репрезентации сохраняемого предметного массива. Совершенно очевидно, что магазин как форма торговли, выделился в самостоятельный социальный институт из первоначального прилавка на рынке и прошел в своем становлении схожие с музеем стадии развития. Поэтому некоторые исследователи видят в прилавке прототип будущей музейной экспозиции (Т.Калугина). Выделившись в отдельное пространство, он первоначально не имел (как и кунсткамера) определенной специализации. На втором этапе развития происходит специализация магазинов, прежде всего, на промышленные и продуктовые торговые предприятия, затем уже по видам товаров (булочная, мясо, рыба, скобяные изделия, мебель и т.д.) Разделение магазинов по видам продаваемого товара определялось не путями его производства, способом доставки и реализации товара, но, прежде всего, условиями формирования особой сети розничной торговли, ориентированной на спецификацию товара и его ассортимент (разнообразие одного вида товара). Однако уже в конце XIX в. и особенно в XX в. появляется новый тип магазина – универсальный.

Универсальный магазин (в дальнейшем, коротко, универмаг или универсам) возникает в российской истории в 70-е годы 20 века. Первыми универсами в России, несомненно,

являются знаменитые магазины купца Елисеева в Москве и Петербурге. Универсам направлен на удовлетворения потребительских запросов не столько в получении полного ассортимента товара одного вида, сколько на разнообразие товара, экономии времени и качество обслуживания покупателя. Следовательно, на удовлетворение одновременно нескольких (как можно больших и качественных) потребительских запросов в одном локализованном пространстве магазина, изменяя его статус как социального института. С повсеместного распространения универсама (сегодня маркет, супермаркет, гипермаркет) магазин входит в сферу услуг (то, что в советские времена определялась емким термином - «служба быта»). К этому периоду относятся и первые «Дома быта», такие же универсальные предприятия, создаваемые (и направленные) для удовлетворения умножающихся потребительских нужд населения. Однако магазин и музей, да, пожалуй, и другие способы сохранения и обмена предметных масс объединяют, на наш взгляд, именно принципы комплектации, типологизации и систематизации, которые структурируют первоначально синкретичный предметный мир и возникающие вокруг него смыслы.

Сегодня гипермаркеты («Лента», «О`Кей», «Метро» «Матрица» и др.) это соединение функций склада готовой продукции и торгового предприятия (магазин, ларек, киоск, палатка, бутик), охватывающего широкий спектр товаров и услуг. Такой тип магазина (в отличие от бутика, фирменного магазина) изоморфен современному фондохранилищу музея (на примере Эрмитажа), в котором часть музейных предметов доступно для обозрения, как формой обмена информацией. По сути дела любая форма владения сопровождается тем или иным способом обмена (куплей-продажей). Например, антикварный рынок появившийся одновременно с развитием частного коллекционирования. При всем при том не форма купли-продажи задает фрактальность музея и магазина, а способы репрезентации и функции данных институтов.

4. Функции магазина и музея.

Необходимо отметить, что появление универсальных институтов как социальных, так и культурных, связано, прежде всего, с растущими в геометрической последовательности нуждами (запросами) населения. Экономическая составляющая, вернее, доминанта данной тенденции не вызывает сомнения.

Но если вполне оправдано превалирование экономических показателей в социально-экономических сферах человеческой жизни, к которой и относиться торговля и сфера обслуживания, то для учреждений культуры, каким еще в некоторой степени остается сегодня музей, это новая, еще только завоевывающая себе алиби тенденция. Таким образом, фрактальность и универсальность музея и магазина маркируют уже завершение начальной стадии сближения или стирания границ в существовавших первоначально раздельно социальных и культурных сферах человеческого общества. Следовательно, универсальность как следствие фрактальности намечает пути распространения глобализации.

В рамках социокультурного анализа важно рассмотреть само понятие потребительского ресурса и его динамику. Фрактальность магазина и музея возрастает с увеличением потребительского ресурса. Потребительский ресурс, экстраполируемый на предметный мир, мир товаров тесно связан и со всей сферой многочисленных услуг, удовлетворяющий возрастающие потребности человека. Безусловно, заслуживает анализа не столько генезис предметного мира, мира вещей в истории культуры, но закономерности локализации «собраний предметов» в определенных пространствах социального бытия. Особо существенным является их движение из одного пространства в другое, которое невозможно без изменения смыслового статуса «предметных масс», следовательно, изменение границ соотношения знака и означающего в рамках продуктивно функционирующей той или иной феноменологической ниши. В нашем случае такой нишей являются музей или магазин. Поскольку любая институализация происходит через «опривычивание», формирование обычаев, схем типизации, то оба социальных института имеют идентичные основные компоненты:

- 1.- здание
- 2.- персонал
- 3.- фонды (или склад для магазина);
- 4.- экспозиция (или торговый зал);
- 5.- устная коммуникация

Музей возникает как искусственная и целенаправленная адаптивная система (удовлетворение определенного круга потребностей), поэтому благодаря схожим компонентам он быстро интегрирует формы деятельности магазина, трансформируя музейный предмет в музейный объект, а затем и в музейный

продукт. Ценным становится не сам музейный предмет и формы его осмысления, а все информационное поле вокруг него, используемое чаще всего только для рекламы потребительского рынка (выставка картины Караваджо с рекламой парфюмерных запахов). Музей становится подвержен сходным процессам макдональдизации, понимаемого, по определению американского социолога Дж. Ритцера, как «процесс, в ходе которого принципы работы ресторана быстрого обслуживания начинают определять функционирование все большего числа сегментов общества». Обе тенденции («религия потребления» и «религия успеха») имеют одно сходство - они направлены на развлечение, которое иногда относят к игровым формам развития, провоцирующего легкость усвоения сложного материала, при котором, однако, деформируется сознание клиента. При массовом процессе игровых форм потребления, еще одна - музейная - теряется среди прочих.

Тот же результат получается при сравнении признаков музея и магазина как социальных институтов. Оба имеют:

1. особый тип регламентации (существуют правила контроля над формированием/отбором и хранением предмета/продукта, вырабатываются соответствующие санкции)
2. распределение функций, прав и обязанностей персонала
3. обезличенность к участнику деятельности социального института, деперсонализация его прав и обязанностей.
4. разделение труда и профессионализация выполнения функций.
5. наличие культурных символов.

Культура разнообразна, поэтому из массы установок функциональными могут быть только некоторые, иными словами идет отбор установок, благодаря которым при их использовании и происходит воспроизводство общества. Сегодня, попадая в современный магазин с его специально оборудованными помещениями, оформленными профессиональными художниками и дизайнерами, с его изобилием и качеством товара, представленным в стеклянных витринах по тем же правилам экспонирования (эстетически и информационно), как и музейные предметы, клиент ощущает себя так же как посетитель музея, поскольку прежде, чем что-то купить, ему необходимо посмотреть (пройтись по залам), т.е. познакомиться с выставленным товаром/предметом. Рискнем высказать предположение, что сегодня в большом современном магазине интереснее, чем в

любом музее, т.к. и «товар» подан грамотно и сопутствующая информация ориентирована на разные интересы потребителя (хочешь истории, пожалуйста, история магазина и его традиции в специальных витринах и буклетах, хочешь отдохнуть – кафе, кинотеатр, аттракционы, игровые автоматы). Более того, музейные ценности могут быть тиражированы, как и любой товар, что является характерным свойством потребительского рынка. В музейном пространстве (как и в магазине) развиваются многочисленные формы «самообслуживания»: аудиоэкскурсии, возможность манипулировать с моделями музейных предметов, расширение понятия музейного продукта и доступность приобретения в зависимости от индивидуальных склонностей. В результате при отходе от привычных форм деятельности музеев в свою очередь вынужден как учреждение культуры включаться в систему производственно-хозяйственной деятельности (В. Дукельский)

Потребительский ресурс, в свою очередь, может быть рассмотрен через информационный подход. Вероятно, потребительский ресурс индивида ограничен, как и его возможности оперирования, определенным количеством информации. Объем остается стабильным и зависит от индивидуальных особенностей. Изменение ассортимента и качества товаров и услуг может быть реализовано в определенном количестве. Поэтому происходит не увеличение, а перераспределение приоритетов потребительских интересов. Каждый выбирает приемлемую для себя схему использования многочисленных услуг. Если больше внимания уделяется техническим новинкам или повседневным потребностям, то уменьшается спрос в сфере духовной, художественной и наоборот. Иными словами, чем больше времени, душевных и интеллектуальных сил мы тратим на то, чтобы не отстать от стремительно меняющегося рынка услуг и следить за рекламой новинок, тем меньше у нас остается времени и возможностей для посещения библиотеки, музея, театра, друзей и родственников. Совершенно очевидно, именно поэтому сегодня так популярен активный отдых, предлагающий за короткий срок восполнить эти «пробелы» с удовольствием, разнообразием, да еще и отдыхая, а музеи и магазины две не только дополнительные, но ведущие составляющие любого отдыха – обязательный набор, формирующий как стиль жизни, так и социальный статус индивида. Туризм сегодня – это лакмусовая бумажка ценностных ориентиров культурной среды, в которой

современный магазин в большей мере выполняет функцию культурной ориентации и идентификации, чем музей.

Здесь, по всей видимости, изменяется система координат, в которой мы рассматриваем ценностно-нормативные установки музеефицирования (музееведческого мировоззрения) как свойства современной ментальности. Культурная среда начинает восприниматься отстранено по мере нарастания инноваций. Более того, увеличение скорости инноваций может привести к полному отрицанию унаследованной среды (прошлого) снижая ее аксиологическую окраску. Ценностный потенциал особо значим при снятии непосредственной утилитарности, практичности, только тогда культурная среда становится дополнительным источником дальнейшего развития. Трансформация форм деятельности музея свидетельствует о фрагментарности, не системности современной культурно-исторической среды. Она складывается в микро и макро структуры, где одни компоненты могут частично компенсировать утрату других. Так магазин (в широком понимании как базовый институт рыночной экономики) замещает прежние музейные практики новыми близкими по функции и смыслу. Таким образом, базовое значение для музея - это «храм» и базовое значение для магазина - рынок, ярмарка теряют свою безусловность и становятся одними из возможных в ряду других.

Мы вправе продолжить это рассуждение еще одним ярким примером современной российской действительности. Есть в Петербурге место для многочисленных «культурных» экспериментов, уже не на окраине, а в центре города. Это знаменитая Сенная (затем Мира, затем снова Сенная) площадь. Здесь сегодня мы являемся свидетелями все того же процесса переструктуризации культурных смыслов. Опять рядом с символической «рекой времени» - метро, которое построено на месте храма (храм Успения Пресвятой Богородицы), возведен новый «храм богу Меркурию» - дворец из стекла, торговый и развлекательный центр «ПИК».

Суммируя все промежуточные выводы, мы видим, как в начале процесса трансформации культурного феномена при видимом сохранении формы изменяется смысл явления, а затем уже его форма – от храма к «музею-храму» и далее к «магазину-храму товаров». Сегодня магазин – это зеркало куда смотрится современное общество. А музей?

А. Ю. Демшина

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ференциях, музей поддерживает профессиональный имидж и рекламирует свои услуги.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

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

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

Я. Гимельштейн

Музейное дело в рамках феномена Новой культурной политики и теории корпоративизма

Введение

Управление музеями традиционно являлось прерогативой искусствоведов. Зачастую от руководителя музея не требовалась креативность, умение искать и осваивать новые формы деятельности. XX век выявил несостоятельность «коллекционистского» подхода: опыт СССР показал, что государство не способно воспитать в рамках системы всеобщего образования общество достаточного уровня культуры, способное напрямую общаться с артефактами. Элитарное общество XIX века, формировавшее у избранных особое сознание, которому были близки древние, их мышление, исчезло. Стало очевидно, что музей должен найти формы общения с аудиторией, не обладающей университетским образованием и дворянским воспитанием. Только к 70-м годам XX века сформировался коммуникационный подход, который за следующие 20 лет потерял актуальность. Стало очевидно, что формы общения субъект – объект бесперспективны: субъект не способен обработать информацию, адаптированную в рамках коммуникационного подхода. Фактически на коммуникационном подходе развитие теории музейного дела остановилось: все последующие исследования являются лишь модификациями коммуникационных положений, так или иначе восходящих к принципу общения.

В постиндустриальном обществе основной ценностью становится информация. Различные виды деятельности, связанные с созданием виртуальных продуктов, их обработкой, распространением и реализацией становятся все более популярными. Музеи, являясь банками информации огромной ценности, призваны использовать ее в социокультурных и экономических целях, обеспечить самоокупаемость и предложить обществу новую стратегию развития культуры. Для этого требуется положить в основу перспективного плана принципы БИЗНЕСА, сохраняя при этом традиционные функции.

В статье мы рассмотрим причины несостоятельности коммуникационного подхода, проанализируем состав аудитории современного музея РФ. Основная часть статьи посвящена изложению принципов Новой культурной политики и теории корпоративизма применительно к музейным объектам. В заключение мы рассмотрим понятие культурного гиперпространства, с помощью которого можно оригинально интерпретировать понятие музейной корпорации и ее роль в социуме.

Целью автора является изложение основных пунктов теории музейного корпоративизма и принципов Новой культурной политики; подразумевается дальнейшая разработка и конкретизация этих тезисов.

Неэффективность музеев в современном мире. Коммуникационный подход и нереализованные возможности.

Музейное дело (иначе музейный менеджмент) в современном мире приобретает все большее значение. С 70-х годов XX века разрабатывается знаменитый коммуникационный подход, затем системный, эмотивистский и многие другие. Общество рассматривает музей как инструмент воздействия на сознание – инструмент воспитания, терапии, идеологии. Прошлое должно стать отправной точкой будущего, и банком идей прошлого являются библиотеки и музеи. Как повысить социальную эффективность музея? Как спроецировать систему ценностей искусства на общество? Эти вопросы интересуют искусствоведов, художников, психологов, врачей. Деформированное сознание – одна из крупнейших проблем современности. Несоразмерность материального и духовного – причина отклоняющегося поведения людей в обыденной жизни и в момент кризиса, катастрофы. Животные инстинкты руководят человеческим разумом, и это приводит к тяжелым последствиям.

Мы не намерены рассматривать в этой статье различные подходы к музейному менеджменту, но следует все же кратко охарактеризовать коммуникационный подход, который занимает ведущие позиции в современном музейном менеджменте.

Общенаучный коммуникационный подход имеет в основном два источника. Первый – это разработанная в 1949 г. К.Шенноном математическая теория связи, в которой были намечены основные элементы акта передачи информации: источник информации, передатчик, канал, приемник, адресат и шум.

Вторым источником является концепция канадского философа М.Мак-Люэна, который в ряде работ, опубликованных в

1960-е гг., предложил рассматривать развитие человеческого общества как развитие средств коммуникации, включающих широкий круг разнообразных явлений – язык, дороги, деньги, печать, телевидение, компьютеры и т.д.

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

В наиболее общем виде коммуникационный подход в музееведении характеризуется рядом принципов (постулатов), задающих особый взгляд на музейную действительность.

- Это *гуманитарный*, антропоцентристский подход, который ставит во главу угла человека. Логика коммуникационного анализа предполагает движение «от субъекта», а не «от вещи», и потому не допускает априорной объективации музейного предмета (или собрания, или экспозиции).
- Это *культурологический* подход, предполагающий, что используемые в процессе коммуникации знаки и символы, независимо от их материальных носителей, существуют в определенном поле культурных значений. Поэтому субъекты, включенные в музейную коммуникацию, выступают как представители культурных позиций, а музейные предметно-пространственные «послания» – как культурные (или метакультурные) тексты.
- Это *диалогический* подход, рассматривающий структуры с участием как минимум двух субъектов, разнящихся по своей культурной позиции. Поэтому конституирующим элементом любой ситуации музейной коммуникации является «разность

культурных потенциалов» или культурно-историческая дистанция, имеющая синхронное и диахронное измерения.

- Это *аксиологический* подход, который исходит из представления, что музейное общение является в своей основе ценностным. Поэтому ценностный аспект музейной коммуникации рассматривается как ведущий, а иные ее аспекты (обучение, передача информации, знаний и т.д.) – как подчиненные.

Несмотря на активное использование коммуникационного подхода, его объективные достоинства и другие положительные факторы воздействия на аудиторию, музеи не смогли обеспечить глубинное взаимодействие с обществом. Современные художественные музеи, «тексты» их коллекций и выставок непонятны большей части аудитории. Таким образом, ни одна из целей коммуникации (употребляется в значении «общение») не достигается:

- Музей не способен что-либо сообщить, так как ведет разговор на языке современного искусства, не понятного для большинства аудитории.
- Музей не способен воздействовать, так как формы современного искусства чужды обывателю.
- Музей не способен общаться, так как система обратной связи недостаточно инкорпорирована в его структуру и недостаточно дифференцирована в связи разнообразием социальных статусов представителей его аудитории.

Мы утверждаем, что музей не способен в рамках коммуникационного подхода реализовать свои возможности в современном мире. Потенциал музея как творческой индустрии остается неиспользованным. Можно ли его использовать? Да.

Аудитория современного музея и те, кто остался вне ее

Глобальное культурное поле в современной ситуации формируется чрезвычайно интенсивно. Представители различных культур с помощью современного туризма и средств связи новейшего поколения могут получить представление о чуждых им цивилизациях за время, ничтожно малое по сравнению с человеческой жизнью.

Утверждая вслед за некоторыми представителями философской мысли¹, что культурные артефакты, ценности, знания,

1 М. Бойко. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории. // Искусство нового времени. СПб., 2000. С. 7.

средства труда и пр. существуют в той форме, в которой их осознает человек, лишь в его сознании, мы приходим к выводу, что все искусственно созданное человеческим разумом достоверно существует лишь в его сознании, таким образом, сущность, атрибуты и функции какого-либо объекта определяются лишь представлениями людей о нем. Далее мы скажем несколько слов о том, что такое человеческое представление и как оно формируется. Нам думается, что представление человеческого сознания – это набор ассоциаций, который возникает в активном сознании человека, когда его органы чувств тем или иным способом начинают ощущать определенный объект. Таким образом, мы утверждаем, что основной строительной единицей культурного пространства является ассоциация, то есть сознательная или произвольная связь, возникающая между ощущаемым объектом и представлением о других уже известных объектах, порождающая зачастую нечто новое. Ассоциации могут быть как сугубо индивидуальными, так и коллективными: во многих случаях в той или иной ситуации у людей возникают одинаковые ассоциации. Основным способом четкого осознания и формулировки ассоциаций является естественный язык.

Таким образом, в процессе познания человек в современном мире может получить гигантское количество информации ассоциативного характера, но не может ее обработать. Современные технологии, используемые для передачи информации, а также ее содержание настолько упрощают процесс осознания и мышления, что произведение искусства, вмещающее в себя зачастую не только неоднозначную информацию, но целый мир значений и смыслов, оказывается понятным превратно, поверхностно или вообще непонятым.

Реальное музейное пространство подразумевает специфические способы понимания. Основным условием получения информации является готовность к медленному и постепенному осмыслению, требующему не минут, а часов. Только поступательное движение от однозначных и примитивных ассоциаций к сущностным и субстанциональным обеспечивает доступ к информации, которую и художник, закладывая в произведение искусства, не мог осознать.

Таким образом, произведение искусства предполагает личное и интимное общение. Выделим в обществе группы интересов, сообразуясь с их желанием и возможностью для них ин-

тимного общения с произведением искусства в реальном музейном пространстве:

- Консервативная группа – старше 55 лет, пенсионеры, неработающие, зачастую приверженцы так называемой «классики», сознание сконцентрировано на материальном благополучии в связи с тяжелейшим финансовым положением.
- Либерально-консервативная группа – старше 55 лет, пенсионеры, работающие, подразделяются на две группы:
- Меньшая – интеллектуалы. Острый недостаток времени, значительные объемы работы, тем не менее – одна из наиболее активных групп (самая немногочисленная).
- Большая – не интеллектуалы. Недостаток времени и желания. Интересы узки и примитивны, сконцентрированы на материальном благополучии.
- Либеральная группа – 25 – 55 лет. Работающие наиболее активно. Полная занятость. Семья. Дети. Наименее активная группа.
- Неформальная группа – 18-25 лет. Студенчество. Значительное количество свободного времени, наименьшее количество обязанностей. Наиболее активная группа. Сугубо специфическое понимание искусства.
- Группа риска – 0 – 25 лет. Школьники. Значительное количество свободного времени. Отсутствие даже примитивных представлений о том, что такое искусство. Отсутствие ценностных ориентиров. Деграция в процессе получения школьного образования. Наименее активная группа.

Данная классификация отражает современное состояние общества. Коммуникативный подход не имеет перспектив в такой ситуации, так как работает только на реальной территории музея. Он не способен расширить пространство или создать некое музейное гиперпространство, которое будет обладать большим количеством измерений, соответствующих различным сферам жизни общества. Коммуникационный подход не способен к поиску новых форм и не может воздействовать на группу риска – школьников – эта группа не способна вступить в диалог на приемлемом уровне.

Мы утверждаем, что индивид на этапе школьного образования находится под критическим по интенсивности информационным давлением массовой культуры, поэтому любые виды терапевтического воздействия, ценностно противоречащего массовой культуре, являются бесполезными. Таким образом,

ПРОЕКТ

деятельность музеев по работе со школьниками является наименее перспективной: наиболее удачный вариант музейного образования – небольшие группы, состоящие из школьников элитных гимназий.

Далее, группы старше 55 лет являются бесперспективными, так их творческая и профессиональная активность идет на спад. Их способность к изменениям под влиянием коммуникации минимальна.

Таким образом, объектом музейной работы должны быть две крупные группы: студенчество и профессионально востребованные активные люди в возрасте 25-45 лет, имеющие семью и воспитывающие(!) детей.

Что способно дать им общение с произведениями искусства? Наборы абстрактных ассоциаций, которые будут иметь исключительно философское значение, и сумбурные представления об отвлеченных понятиях, таких как «красота», «добродетель» и т. д.

Основой музейной деятельности будущего должно быть *посредничество, эсимнетия* между основной массой, непричастной к искусству и собственно художественными произведениями. Бесконечное число интерпретаций, которые допускает оригинальный артефакт, следует ограничить, выделив основную концепцию и применив ее в сферах практической жизни в качестве организационной культуры той или иной корпорации, социального страта. Следует учитывать, что основную часть жизни современного человека занимает его профессиональная деятельность, поэтому искусство в виде творческих индустрий должно занять оптимальную позицию взаимодействия с представителями различных групп интересов на доступном уровне. Степень вовлеченности общества его представителей в культурное поле музея будет зависеть от того, насколько музей сможет расширить сферу своего влияния.

Феномен Новой культурной политики: краткая характеристика

Впервые о Новой культурной политике заговорили в Германии в 80-ые годы XX века. Она была реализована различными городами Германии и позволила интегрировать в единое культурное пространство массы населения нескольких метро-

полий, находившихся до внедрения новых форм культурной деятельности вне современного культурного поля.

Цельной, «закрытой» концепции Новой культурной политики не существует. В этом заключается отчасти ее смысл: основной ценностью культурного поля является информация ассоциативного характера – ассоциативное мышление подразумевает постоянный поиск новых смыслов и форм в глобальном, мировом, космическом масштабах – таким образом, Новая культурная политика трансцендентна по отношению к обществу и государству – она направлена на поиск бесконечного числа индивидуальностей, воспроизведение их космоса в открытом культурном пространстве в выставках, перформенсах, театральных, музыкальных формах. Музею следует не только «успевать» за мгновенными и спонтанными изменениями в мире культуры, но и искать потенциальных носителей подобных изменений, устанавливать их в глобальном культурном пространстве. Только бесконечное и стремительное движение к постоянно изменяющимся идеалам или их отсутствию может быть сутью культурного поля, следовательно культурная политика должна быть гибкой и адаптивной, соответствовать культуре, а не пытаться изменить ее и одновременно интегрировать в современное культурное поле находящиеся вне его. Одним из принципов Новой культурной политики является принцип: «*transcendere!*», иначе «преодоление пределов». Суть его заключается в том, что культура интегрируется с другими сферами жизнедеятельности, как то: экономика, политика, социальная сфера, военная сфера и т. д. Она использует технологии и формы абсолютно чуждых ей по содержанию секторов общественной и государственной жизни, создает особое содержание, по преимуществу ценностного характера. Границы между секторами не стираются, но они более не являются закрытыми для различных влияний. «Пределы» культуры эволюционировали в мембраны, отзывающиеся на каждое изменение извне, на импульсы, и передающее в свою очередь, свои импульсы. Обмен информацией стремительно развивается, интенсивность его растет: одним из главных вопросов культуры становится вопрос быстрой и качественной передачи ассоциативной информации.

Мы вскользь упомянули о взаимодействии культуры и экономики в рамках Новой культурной политики. Это партнерство – важнейший элемент концепции. Определенные формы культурной жизни должны быть самоокупаемыми. Для этого требу-

ется интеграция культуры и бизнеса, в процессе которой то, что называется сейчас объектом культуры, должно эволюционировать в пассивный субъект, обеспечивающий креативность бизнес-проектов, а затем создать собственные корпорации, цели которых будут как экономическими, так и социальными, часть собственности корпорации будет государственной, часть – частной, корпорация будет одновременно получать прибыль и реализовывать государственную культурную политику. Создание такого рода структур полугосударственного характера чрезвычайно перспективно:

- Государство сможет снять с финансирования часть учреждений культуры, так как они станут самоокупаемыми.
- Бизнесмены, инвестирующие деньги в проект, получают всеобъемлющую поддержку (кредиты, налоговые льготы), обеспечивают проекту государственное представительство на международном уровне; снизятся риски.
- Структуры управления учреждениями культуры будут реформированы: наряду с руководством, отвечающим за культурную составляющую проектов, появятся эффективные менеджеры, способные интенсифицировать технологическое развитие всех сторон производства. При этом определение стратегии развития учреждения культуры остается прерогативой руководителя культурного компонента. Естественно, что он вынужден будет исходить как из требований и критериев социальной, так и экономической эффективности своих проектов.
- На рынке культурных продуктов появится несколько крупных монополистов, способных к бурному развитию по корпоративным принципам, экспансиям в различных сферах, агрессивным проектам, интенсифицирующим конкуренцию между монополистами.
- Корпорации, базирующиеся на государственной составляющей будут действовать исходя из политики государства, задавать стили и темпы функционирования рынка культурных продуктов.

Говоря в общем о концепции Новой культурной политики (НКП), мы не уточняли, в каком масштабе и каких условиях подразумевается возможность ее реализации. Выше было сказано, что в Германии НКП была реализована в нескольких землях. В 70-ые и 80-ые годы финансирование культурной сферы резко возросло, в связи с чем стала возможна реализация целых комплексов оригинальных и инновативных по технологическо-

му обеспечению культурных проектов. К началу 90-х финансирование резко сократилось, энтузиазм пошел на спад. В новых условиях НКП и пришла к идее самоокупаемости. Но стало очевидно, что в небольших городах, не обладающих значительным культурным потенциалом, историческим прошлым, не имеющих традиций университетского образования, невозможно реализовать подобную концепцию. Тогда идея НКП в принципе заглохла, и во многих городах Германии вернулись к традиционному консервативному «культурному управлению», отказавшись от оригинального и перспективного «культурного менеджмента».

Анализируя ситуацию, возникшую в Германии в начале 90-х, мы приходим к выводу, что реализация идей НКП действительно на определенное время приостановиться, чтобы начать поиск новых источников финансирования, а также возможностей распространения полученного крупными центрами финансирования на больших территориях. Новый вариант НКП, к которому постепенно и неосознанно (мы говорим так в меру нашей информированности) идут в большинстве развитых и развивающихся стран, мы назовем Стратегией культурных сетей.

Суть этой стратегии элементарна: крупные культурные центры переходят на самоокупаемость, создавая проекты, которые будут привлекать внимание на международном уровне, и финансироваться широким потребителем. При этом очевидно, что обмен информацией о такого рода проектах должен происходить не только между самими культурными центрами в мировом масштабе, но центры должны постоянно информировать свои периферии, так как именно население периферии должно быть в социокультурных и экономических целях включено в глобальный информационный обмен, обладать виртуальным и реальным доступом к проектам центров. Обыватель является обладателем огромных денежных ресурсов, которые на данный момент либо не используются вовсе, либо вкладываются в антиобщественные, разрушительные для человеческого сознания проекты и формы времяпрепровождения. С целью эффективного информирования периферии о культурных проектах мирового масштаба центры (точки развития) должны создавать свои представительства на периферии, «плести сети».

В процессе реализации этой стратегии будут осуществлены и традиционные идеи Новой культурной политики (повторим

их в обобщенно-структурированном виде). НКП характеризуется:

- Активностью, проявляющейся в качественном влиянии и изменении культурно-жизненной ситуации адресатов. Она формирует интенсивную и импульсивную культурную среду.
- Широким определением культуры как понятия, четким разделением «искусства» и «повседневности». Культура для повседневности – особая культура.
- Всеобщностью, сформулированной в положении «культура для всех».
- Справедливостью в распределении публичного предложения в сфере культуры.
- Коммуникативностью, поддержкой обратной связи, открытостью для предложений, активным влиянием на жизненный процесс каждого адресата.
- Интегрированностью с различными культурами, носители которых являются членами общества. Поддержкой внутриобщественного обмена. Преодолением дистанции между культурной сценой культурным менеджментом.
- Соотнесенностью с обществом, уровнем его развития и состоянием, анализом структурных изменений общества.
- Кооперативностью, взаимосвязью с другими сферами политики (легкое внедрение различных инноваций из других сфер, обмен технологиями)¹.

Теория корпоративизма: краткая характеристика

Корпорация в американском понимании этого слова – это система, включающая в себя производства и организации самого различного профиля, объединенные одним брендом, единой стратегической системой управления. В основе любой корпорации лежит несколько традиционных идей:

- Экономическая эффективность (прибыльность).
- Организационная культура (идеология).
- Бренд (марка).
- Креативность.

¹ Бернштейн Б.М. Три стрелы глобализации искусства.// Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб., 2001. С. 278 — 281.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

- Жесткая иерархия.
- Гибкость и восприимчивость к изменениям рынков.
- Активная маркетинговая и PR-деятельность.
- Активная научная деятельность в связи с НТР.

Эти принципы позволяют корпорациям существовать, развиваться, расти. Согласно теории корпоративизма эти принципы можно применить и к учреждениям культуры:

- Экономическая эффективность возможна в том случае, если музей использует свои экспонаты в качестве ресурса, найдет формы их эксплуатации, объединит различные бизнес-проекты под своей «крышей». Интеграция с туристическим, издательским и другими видами бизнеса – единственный способ выжить.
- Организационная культура – основа любой корпорации. Все служащие должны верить руководству компании, быть абсолютно лояльными, верить в успех бренда.
- Бренд – ключевое понятие успеха любого бизнеса. Брендинг, создавая определенный набор ассоциаций, связанных с символом компании, создает имидж на международной арене. Музей может развиваться только будучи включенным в глобальное культурное информационное поле в качестве равноправного актора.
- Креативность – основное правило функционирования любой организации. Продукт востребован только тогда, когда в него вложена оригинальная мысль, то, что люди *еще* не видели. Новизна ценится превыше всего. Верх креативности – сочетать несочетаемое, и делать это со вкусом.
- Жесткая иерархия внутри системы – условие эффективного менеджмента. Жесткий контроль за обменом информацией между подсистемами, высокий уровень координации действий.
- Гибкость и восприимчивость к изменениям на рынке, поведению партнеров и конкурентов. Иначе музей превращается в костную структуру, существующую в законсервированном виде. Каждый музей должен помнить, что он – лишь один из крупных акторов на рынке, *один* из монополистов, тогда его политика будет эффективной, а проекты оправданными, обоснованными и интересными.
- Постоянное исследование рынка и позиционирование на нем с помощью PR-деятельности – еще один способ саморегуляции, необходимый современным музеям, находящимся на государственном финансировании. Это возможность с помощью

современных технологий поддерживать информационный обмен с потенциальными покупателями продукта.

- Научная и образовательная деятельность музея как корпорации необходима с точки зрения социальной эффективности. Крупные исследования в научной сфере также необходимы для серьезной издательской деятельности и получения государственной поддержки.

Таким образом, мы видим, что формирование корпоративных отношений внутри музея, а также привлечение инвесторов под его «крышу» - необходимый механизм интенсификации процессов внутри системы, эффективного менеджмента, саморегуляции музейной деятельности.

В случае создания эффективных регулятивных механизмов социальная роль музея не снизится, но повысится – настолько, насколько возрастут его ресурсы и возможности.

Объединение различных форм бизнеса с музейной деятельностью также чрезвычайно перспективно. Известно, что музеи проявляют свою активность во многих сферах:

- Издательская деятельность.
- Выставочная деятельность.
- Образовательная деятельность.
- Сувенирные производства.

Но в связи с небольшими масштабами и примитивными формами такого рода коопераций их экономическая и социальная эффективность невелика. Мы предполагаем, что сфера влияния музея могла бы быть расширена специфическим образом, о котором будет сказано ниже, на ряд областей бизнеса:

- Гостиничный бизнес.
- Туристический бизнес.
- Услуги в сфере:
- Имиджеологии.
- Формирования организационной культуры любого бизнеса.
- Дизайна и архитектуры.
- Антикварной торговли.
- И т. д.

Естественно, что в процессе постоянной креативной деятельности музея традиционные сферы влияния должны осваиваться с помощью новых форм, экспансия на частично освоенном рынке – одно из перспективнейших направлений продвижения корпорации.

Каким образом возможно инкорпорирование бизнеса в деятельность крупных музеев? Западноевропейские музеи пробуют различные подходы решению этого вопроса:

- Создание глобального бренда музея, который будет номинально объединять самые различные музейные и бизнес-структуры, служить гарантом определенного качества предоставляемых услуг и предлагать специфическую, «брендовую» относительно стандартизованную форму предоставления услуг. При этом единая стратегия развития для всех элементов не предусмотрена. Стратегическое планирование деятельности системы минимально. Преимуществом данного подхода является автономность подсистем корпорации, отсутствие жесткой иерархии. В систему привлекаются иностранные предприниматели, готовые работать под чужим брендом, что избавляет их от дорогостоящей PR-компании для раскрутки и продвижения продукта. Достаточно заботится о престиже бренда. Такая деятельность является фактически особым видом франчайзинга.
- Создание классической корпорации: полуфеодальной системы, функционирующей на принципах жесточайшей иерархии, в которой все подсистемы строго следуют единой стратегии, принимаемой на уровне топ-менеджеров и «стратегических» департаментов. По такой схеме согласно работать абсолютное меньшинство крупных предпринимателей – существование жесткой системы подрывает их интересы на рынке, не предполагает возможности самостоятельного продвижения. В первом случае возможно создание ареола брендов, сопутствующих топ-бренду, во втором случае существует только центр, представляющий на рынке интересы всех элементов системы. Но этот подход позволяет максимизировать прибыли, повысить эффективность.
- Создание системы брендов, концентрированных на музейных территориях: крупные музеи объединяются и интегрируются с бизнес-структурами, имеющими собственные бренды, таким образом в сознании потребителя создается четкий набор ассоциаций: крупные музеи связаны с определенными брендами – «рекомендуют». Таким образом музеи принимают наиболее мягкий вид корпоративного сотрудничества, связывая свою марку с определенными представителями издательской деятельности, гостиничного бизнеса, туристической сферы. Эффективность такого подхода минимальна: один-два совмест-

ных проекта в год, среднего масштаба – максимум того, что можно ждать от такого сотрудничества.

**Концепция применения теории корпоративизма
в музейном менеджменте**

Охарактеризовав в целом НКП и теорию корпоративизма, мы последовательно синтезируем этапы превращения современного крупного музея в корпорацию, часть которой будет представлена частным капиталом, часть государственными ценностями музейного характера.

1. Первым этапом длительного и сложного процесса является разработка системы управления музея, существующего в рамках корпорации. Структура управления музея подвергается тщательному анализу с точки зрения различных подходов, музей рассматривается как единая системы, подсистемы которой имеют специфические функции и задачи. На основании анализа синтезируется новая структура управления, так называемая «система управления переходного периода», основной задачей которой является разработка теоретической концепции корпорации, поиск инновационных форм деятельности.
2. На втором этапе на основании концепции производится сканирование мирового бизнес-пространства с целью найти предпринимателей, готовых вступить в корпорацию на определенных концепцией условиях.
3. На третьем этапе состав корпорации принципиально определен. Разрабатывается структура управления корпорацией в целом, ее бренд и организационная культура, технологии обмена информацией, специфические механизмы взаимодействия с внешней средой, а также формируются стратегия, то есть перспектива развития корпорации.
4. На четвертом этапе корпорация начинает формироваться юридически и фактически. Договоренности подтверждаются. Одновременно корпорация обеспечивает маркетинговую деятельность как в метрополии, так и за ее пределами. Масштабы маркетинговой деятельности должны соответствовать уровню музея и объему капиталов, объединенных корпорацией. Важной частью маркетинговой деятельности является брендинг.
5. На пятом этапе корпорация сформировалась, образовала единое стилевое и информационное пространство и начала переговоры с властями метрополии о создании единой стратегии развития корпорации и города в различных сферах. Музей на

этом этапе создает организационную культуру города, единую для города и корпораций музейного типа.

6. На шестом этапе и далее корпорация осуществляет свою основную деятельность согласно заявленным принципам и инкорпорирует различные новые элементы в свою структуру, а также максимально интегрируется с обществом и государственной властью.

Бизнес-структуры, объединенные в рамках музейной корпорации, их взаимодействие и функции

Музейная корпорация может объединить сферы деятельности, в которых гуманитарная составляющая, креативная составляющая имеют большое значение. Музейная корпорация может включать в себя заводы по производству мебели и канцелярских товаров, специфические медицинские учреждения (к примеру, реабилитационного профиля), туристические, транспортные компании, гостиничный бизнес и ресторанные комплексы. Что будет объединять все эти производства?

- Один продуманный бренд, символ специфического стиля музея, его ценностной сущности и ориентации.
- Единый стиль, непосредственно связанный с брендом, отражающий стилевое многообразие музея, раскрывающее потенциал искусства как креативной индустрии в прикладных сферах.
- Единая организационная культура, стремление к четко сконструированным корпоративным целям.
- Единая стратегия маркетинга, позиционирования на рынке, рыночных технологий.
- Единая социальная политика, соответствующая принципу социального ответственного бизнеса. Объект социальной деятельности – музей – находится внутри корпорации.

Бизнес-структуры реально получают мощный креативный толчок. Дизайнерские идеи становятся все дороже – музей – это банк художественных инноваций. Заурядный производитель, создающий товары широкого потребления сможет выпускать эксклюзив, используя команду дизайнеров, работающих на базе музея.

Экономическая эффективность такого проекта несомненна. Минимальное вложение ресурсов на объединение – и производство обретает гениальную концепцию, а музей – мощный и неиссякаемый источник независимого дохода. С учетом госу-

дарственной поддержки, такого рода корпорации в метрополиях могут быть непоколебимыми монополистами, создать частично монополизированный рынок туристических (к примеру) услуг и развивать его, сообразно деловым представлениям о прибыли и концепции НКП.

Воздействие музейной корпорации на аудиторию

Музейная корпорация, являясь производителем товаров и услуг, сможет оказывать на общество значительное воздействие. Более того, как производитель она прежде всего будет взаимодействовать с активным потребителем, то есть с либеральной группой, которая на данный момент находится фактически вне музейного поля. Поддерживая молодых и перспективных художников, профессионалов в сфере искусства и совмещая их работы с интерпретациями классического искусства, музейная корпорация сможет в упрощенном виде внедрять культурные ценности, соответствующие НКП, в общество. Наиболее эффективным внедрением каких-либо ценностей на данном этапе является инкорпорирование их в процесс производства и потребления, что успешно показал опыт таких гигантов потребления как McDonalds. Целью этой корпорации отнюдь не было создать особый образ жизни потребителя. Компании требовалось просто привлечь наибольшее число покупателей. Так появился fast food, который стал образом жизни, символом и характеристикой сознания эпохи. Квинтэссенцией этого вида организационной культуры стал фильм «Еда и женщины на скорую руку» (“Fast food, fast woman”), который продемонстрировал, как уже сложившийся психологический тип приходит к осознанию самого себя и выводом его рефлексии становится возрождение идеи fast food в новой форме. В таких условиях музей может быть успешным и социально эффективным только в том случае, если он сможет приспособиться к стилю эпохи – станет корпорацией, производящей то, что можно рекламировать, понимать просто и потреблять. Тогда у здоровой человеческой рефлексии будут перспективы.

Основным инструментом влияния на культурное поле значительной массы людей, сконцентрированной в рамках метрополии, является общение с ними с помощью средств массовой информации. Применение технологии «очевидных ассоциаций», то есть лозунгов и слоганов, понятных значительной части населения, становится, таким образом, единственным сред-

ством эффективного воздействия. Другим инструментом такого процесса может быть общение с избранными (представителями общественных организаций, ассоциаций бизнесменов и т. д.) с помощью создания специальных институтов в рамках системы управления метрополией (в теории корпоративизма такие группы, активно взаимодействующие с властью и представляющие определенные группы интересов, обозначают как *inside-groups* (внутренние группы)).

Музейная корпорация не только участвует в проектах общественных организаций и иницирует их. Она создает общественные организации. Попечительские советы школ, театров, библиотек; ассоциации искусствоведов, дизайнеров, художников, менеджеров и т. д. Корпорация создает в городе сеть, которая всегда может предоставить ей необходимые ресурсы и одновременно является объектом воздействия. Выше мы успешно доказали, насколько выгодным может быть воздействие на активную часть общества.

Таким образом, сфера влияния музеев расширяется, появляются новые возможности и специфические формы деятельности, что и является целью применения принципов НКП к конкретным учреждениям культуры.

Глобальное культурное гиперпространство и его измерения.

Понятие «гиперпространства» (считается, что оно имеет десять измерений) впервые было использовано в сфере естественных наук и связано с разработкой новейших теорий конца XIX столетия: нелинейной геометрии Римана, теории электромагнитного поля Максвелла, теории относительности Эйнштейна и т. д. Анализируя это новое понятие, ученые пришли к выводу, что «гиперпространство упрощает все известные человеку законы природы, предоставляя возможность унификации всех сил природы путем использования простых геометрических доказательств».

Стремясь с социологической, культурологической и политологической точек зрения обосновать эффективность музейной корпорации как творческой индустрии, мы используем понятие культурного гиперпространства. Понимание экономики, политики и других сфер общественной жизни как подсистем, функционирующих в рамках культурного гиперпространства, создает специфическую перспективу, в рамках которой музей-

ная корпорация не только вовлечена во все сферы жизни, но и охватывает их. Информация ценностного, художественного характера, искусство адаптируются к различным условиям и оказывают значительное влияние на индивидуумов и общественные группы. Параграф, посвященный характеристике аудитории современного музея, формулирует общую проблему отчуждения ценностей от человека, но осознание существования культурного гиперпространства метрополии раскрывает весь объем проблематики и предлагает одновременно специфические способы решения проблем нарушения социальных и культурных связей.

В культурном гиперпространстве для объектов и субъектов существуют следующие измерения:

- Реальный образ.
- Арт-образ.
- Политический образ.
- Экономический образ.
- Временной образ (хронологический).
- И другие.

Культурное гиперпространство тождественно социальному. Внутри этого гиперпространства существуют разнообразные пространства, пересекающиеся и функционирующие в постоянной взаимосвязи. Искусство находится в специфической области виртуального пространства, которая зачастую не связана с другими пространствами, обмен информацией невозможен в силу специфического характера информации, которую невозможно передать в сугубо экономическое пространство, так как отправитель информации задает формат и содержание, которые не в состоянии проанализировать и понять получатель. Таким образом, обмен информацией возможен лишь в процессе погружения субъекта в контекст специфического виртуального пространства, процесс доступа к которому сложен, иногда невозможен, а процесс освоения пространства искусства трудоемок и зачастую экономически неэффективен. Сфера искусства пребывает в пассивном состоянии согласно своему смысловому наполнению и не предпринимает попыток активно вмешаться в такие пространства, как политическое и экономическое. Таким образом, сфера деятельности субъектов арт-пространства ограничена самим пространством. Выход же за его пределы не носит характер постоянной деятельности или институциональный характер, что снижает его эффективность, более того,

попытка преодолеть жесткие рамки «отрасли» зачастую заканчивается экономическими убытками в связи с непрофессиональным подходом к экономической и управленческой сторонам процесса.

Содержательная специфика арт-пространства делает его ключевым, иначе исходным пунктом развития общества на данном этапе XXI века. Стабилизация социального гиперпространства должна базироваться на использовании арт-инноваций в связи с НКП и теорией корпоративизма. Такая методика возможна только в случае активной интеграции арт-пространства с информационным и экономическим пространствами, а также участия в политическом. Мы утверждаем, что на данном этапе разработаны лишь примитивнейшие инструменты воздействия на человеческое сознание с целью его корпоративизации в определенных сферах жизнедеятельности. Осознание культурного гиперпространства и арт-пространства как его ключевого элемента позволит интегрировать различные сферы деятельности и разработать новые механизмы, быстро и эффективно функционирующие в рамках политического и экономического пространств.

Ключевым понятием каждого пространства и гиперпространства в целом должна осознанно стать идея организационной культуры корпорации. С культурологической точки зрения на данный момент в арт-пространстве существуют две основные точки зрения на человека в современном мире:

- Регрессивный неформальный арт внедряет образ «потерявшегося» человека, для которого не имеют никакого содержательного значения институты, сформированные современным обществом для поддержки жизнедеятельности человечества. Гигантская инфраструктура периода глобализации играет роль пресса, измельчающего человеческую личность. Индивид не может нормально работать, у него нет семьи, он не полноценен; его рефлексия приводит к отрицанию современного общества, института государства и прогресса в целом.
- Прогрессивный корпоративный арт базируется на профессиональных дизайнерах, решающих конкретные задачи, необходимые для корпоративного производства товаров и услуг. Парадигма «корпоративного» дизайна сформировалась постепенно и самопроизвольно: теоретиков у такого искусства нет. Дизайн ориентирован на более или менее массового потребителя и учитывает его «потерянность», пассивность и равнодушие,

очерчиваемые регрессивным искусством. Для профессионалов негативность современного сознания является объектом работы, препятствием, которое требуется преодолеть. В процессе борьбы со «стеной» массового общества дизайнеры синтезируют новые стили и формы, постоянно «продлевают» перспективу человеческого сознания.

Очевидно, что обе точки зрения отражают состояние современного социума. С одной стороны, человек «зажат в тисках» огромных потоков информации, связан системой запретов, во многом лишен выбора, социальная мобильность, как вертикальная, так и горизонтальная, деградирует, определенные группы интересов, целые страны оказались вне корпоративного общества развитых и развивающихся стран, с другой стороны, возможности инкорпорированных элементов, обладающих актуальным членством во влиятельной корпорации, постоянно растут – технологические, экономические, политические, социальные. Таким образом, основной задачей «менеджеров» различных государств является инкорпорирование социальных групп в единую систему, создание системы минимальных гарантий материальных благ в рамках прожиточного уровня, и, в дополнение к материальному обеспечению, выработка и внедрение организационной культуры, способной сбалансировать социальные противоречия.

Основой таких процессов могут стать музеи, имеющие международное и мировое значение. В коллекциях и запасниках находятся произведения искусства, которые задавали перспективу жизни многих поколений, формулировали дух времени, создавали визуальные образы культурных эпох. Музейные корпорации способны стать рабочей площадкой, на которой столкнутся интересы free-art и промышленного дизайна как направления искусства. Процесс наработки механизмов взаимодействия, распределения сфер влияния при условии грамотного менеджмента может занять сравнительно небольшое количество времени. В течение полувека культурное гиперпространство человечества может преобразиться. Кроме экономических, политических и технологических центров, доминирующих на данный момент, могут возникнуть позитивно агрессивные культурные центры, которые актуализируют культурное гиперпространство. В рамках процесса взаимодействия и партнерства на культурных, экономических, политических основаниях может быть применен и коммуникативный подход. Ранее он

подразумевал общение абстрактного субъекта общества с произведением искусства на языке искусства. Коммуникация в рамках корпорации гораздо более дифференцирована, «язык искусства» дозирован и совмещен с привычными различным профессиональным группам контекстами.

Более того, мы утверждаем, что в современном культурном гиперпространстве наблюдается синкретизм определенных форм. В этом отношении слияние (до определенной степени) музейной деятельности и бизнеса представляется перспективным как для экономического, так и для арт-пространства.

Выводы

- Культурное гиперпространство должно быть трансформировано. Теория музейной корпорации формулирует основные принципы такой трансформации, обосновывая их с социальной и экономической точек зрения.
- Теория музейной корпорации соответствует основным положениям Новой культурной политики, предполагает согласованность действий музея и государства в сфере интенсификации культурного поля.
- Глобализация, рассматриваемая в рамках различных культурологических концепций как негативное явление, может быть эффективно использована соответственно принципам стратегии культурных сетей.
- Анализ современной ситуации показывает, что экономическая составляющая общественной жизни является доминирующей, таким образом, любой проект музея должен быть экономически обоснован и экономически эффективен, за исключением благотворительной и социальной деятельности, направленной на реализацию социокультурной функции в чистом виде по отношению к экономически дезактивным общественным группам.
- Только в рамках музейной корпорации возможно сохранение значения музейных коллекций, научных исследований, статуса современного и эффективного музея. Более того, музейные корпорации могут стать специфическими градообразующими предприятиями, формирующими пространство культурного центра. Музейная корпорация способна задать координаты и измерения культурного гиперпространства метрополии, обеспечить доминирование культуры, связанной с экономическими формами деятельности, в обществе.

Заключение

Администрация Санкт-Петербурга активно поддерживает развитие туризма. С этой целью в 2004-2005 годах был проведен ряд маркетинговых исследований с участием ведущих европейских консалтинговых компаний. Результатом проведенной работы стала концепция стимулирования туризма на следующие пять лет. В ближайшее время в Санкт-Петербурге будет создано Агентство Городского Маркетинга, которое будет координировать маркетинговую деятельность за рубежом и в Российской Федерации. В состав агентства войдут представители крупнейших музеев Санкт-Петербурга.

Очевидно, что разрозненные корпоративные схемы проникают в косную музейную систему Российской Федерации. В связи с этим исследования в области музейного дела становятся все более актуальными. Автор статьи надеется продолжить работу над этой темой, разрабатывая отдельные вопросы музейного корпоративизма более детально.

*Е.А. Окладникова
С.Т. Махлина*

Музейный предмет и его семиотический дискурс

Предметы являются основой любого музейного собрания и любой экспозиции. Культурологический статус музейного предмета определяется возможностью его исследования как исторического источника, как документа конкретной эпохи, а также как текста, который имеет определенный семиотический дискурс. Семиотический дискурс музейного предмета открывает возможности для реконструкции особенностей мировоззрения создателей этого предмета, а также выявления особенностей модели той культуры в системе которой он был создан. Нам представляется, что именно семиотический анализ является одним из перспективных инструментов музееведения как науки.

С целью продемонстрировать возможности семиотического анализа музейных предметов несколько вещей, которые входят в одну из знаменитых этнографических коллекций, рассказывающих о культуре индейцев Калифорнии. Эти вещи были собраны специально для Кунсткамеры в 1840-х гг. И.Г. Вознесенским. Ныне это калифорнийская коллекция №570, которая хранится в отделе Америки Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Комплектование музейного фонда современной Кунсткамеры как этнографического музея осуществлялось с начала XIX в. вполне целенаправленно в рамках естественно-научной парадигмы, сформулированной программами Академии наук. Собирая коллекцию этнографических предметов в Калифорнии, И.Г.Вознесенский преследовал сугубо научные цели, что выразилось в серийном подборе предметов. Серийность музейных предметов коллекции N 570 позволяет ставить многие исследовательские задачи, среди которых следует назвать:

1. Первичную классификацию, которую можно осуществлять в зависимости от профиля музея по любому принципу. Предпочтительными для музейной практики являются географический и этнокультурный принципы.

2. Атрибуция. Например, атрибутивный анализ материалов коллекции № 570 позволил выделить большую группу предметов, которые могут быть отнесены к категории текстильных изделий, в силу того, что все они либо сплетены из растительных волокон, либо изготовлены на плетеной сетчатой основе. В данном контексте текстиль понимается нами расширенно, ибо традиционная культура индейцев Калифорнии предполагала широкое использование плетеных изделий, украшенных раковинными бусами, перламутровыми кулонами, перьями, которые служили деталями церемониальной одежды. Категория «текстиль» в коллекции № 570 включает несколько серий предметов: циновки, корзины, украшения для тела и головы на плетеной основе, а также церемониальные предметы: одежда (ритуальная накидка на сетчатой основе), церемониальные пояса (сплетенные из травы), головные уборы из перьев на плетеной сетчатой основе, ритуальные «боа» из перьев.

3. Герменевтический анализ различных серий этнографических предметов колл. №570 позволяет раскрыть многие знаково-символические аспекты человеческого тела, которые представлены его «этнокультурной риторикой». Герменевтический анализ этнографических предметов, отнесенных нами к категории «текстиль», осуществленный с учетом способов раскраски тел индейцев, позволяет раскрыть особенности восприятия человеческого тела в системе свойственной им культурной традиции, особенности его риторики. Изучение раскраски и татуировки тела, а также текстиля (в частности, предметов ритуальной и повседневной одежды) индейцев Калифорнии с помощью методики герменевтического анализа раскрывает семантику и значение практики ухода за телом как социокультурного феномена.

4. Социокультурный анализ на основе гендерного подхода. Гендерный подход к анализу этнографических материалов коллекции №570 дает возможность сделать заключение, что половой диморфизм выражается в сращивании морфологических и социокультурных качеств изучаемых этнографических предметов. Половой диморфизм находит символическое выражение в особенностях текстильных изделий, в частности одежды, украшений, церемониальных атрибутов различных этнокультурных традиций. Поэтому мы видим возможность анализа этнографических материалов, особенно текстильных изделий индейцев Калифорнии не только с позиций атрибутивного музей-

ведческого анализа и герменевтического подхода, но с позиций гендерной теории. А. Крёбер указывал, что многие церемониальные предметы, сделанные на плетеной основе (головные перьевые уборы, шпильки для волос), использовались как мужчинами, так и женщинами. Применив функциональный анализ, мы можем выделить серии женских и мужских предметов.¹ Иными словами, текстиль, из коллекции №570, может быть разделён на две части: мужской и женский.

Коллекция №570 насчитывает 295 предметов, причем почти половина - это орудия охоты, т.е. большую часть коллекции составляют атрибуты мужской культуры. Наибольший интерес для семиотического анализа калифорнийской коллекции №570 представляют входящие в её состав ритуальные предметы, а также текстиль (плетеные из травы корзины, циновки, предметы одежды и украшения, сделанные на основе из сплетенных травяных волокон). Особым типом текстильных изделий индейцев Калифорнии (помо) являются ритуальные перьевые костюмы на сетчатой основе из травяных бечевек.²

Мужской текстиль - в эту группу предметов входят одежда, головные уборы, накидки, плащи, церемониальные пояса, боа из перьев птиц - т.е. весь комплекс предметов одежды и украшений, которые сделаны на основе плетения из травяных волокон и, согласно записям собирателя, а также свидетельствам ученых, имеют отношение к атрибутам мужского костюма. Функционально весь блок этих предметов может быть разделен на повседневные и церемониальные. Большая часть предметов, о которых идет речь, относится к числу церемониальных и ритуальных, а именно: накидка из перьев ворона, передник из вороньих перьев, налобные ленты из перьев дятла, и др.

Церемониальные пояса, сплетенные из травяных волокон и украшенные перьями птиц, вплетенными в их основу и раковинными бусами, являлись исключительно атрибутами мужского костюма. Эти предметы рассматривались как символы статуса.

Женский текстиль - эта группа предметов представлена шпильками для волос, циновками, корзинами, бусами из рако-

1 Norbert Sievers. "Perspektiven einer Neuen Kulturpolitik". – Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, 1994.

2 Работа выполнена при частичной поддержке фонда РФФИ. Проект №03-06-8045

вин, украшенных перламутровыми кулонами. Серии предметов, которые входят в категорию «женский текстиль», функционально различны. Например, циновки использовались в утилитарных целях, а плетеные из травы сосуды имели разное назначение. Часть из них служила ритуальным целям, а часть - утилитарным. Шпильки для волос и бусы использовались в качестве церемониальных предметов.

Работа по комплектованию фондов, их учету, хранению, использованию, изучению музейных предметов - сегодня это самостоятельные сферы музейной деятельности. Комплектование музейного фонда как область музейной деятельности, наравне с экспонированием, публикацией и др. способствует формированию того, что, используя термин Ю.М.Лотмана¹, можно назвать семиосферой музея.

Музееведение как научно обоснованная теория и методика близка источниковедению. Музееведение открывает перспективы для глубокого и всестороннего изучения музейного предмета. Такое изучение предполагает исследование в области семиотического дискурса в том числе и музейного этнографического предмета. Изучения семиотического дискурса музейного предмета предполагает синтез дескриптивных и аналитических процедур, которые осуществляются при углубленном изучении этих предметов с привлечением широких историко-культурных параллелей. Результатом такого исследования становится выявление и верификация их историко-культурной, художественной и эмоциональной² ценности. Изучение музейного предмета осуществляется с помощью профильных методик для конкретного музея. Необходимо учитывать при этом три последовательных этапа - атрибуцию (предполагающую выявление и фиксацию функционального назначения, истории происхождения, бытования предмета и т.п.), систематизацию (установление взаимосвязи между музейными предметами как

1 Kroeber A.L. Handbook of California Indians. NY.1976., p. 260

2 Окладникова Е.А. Калифорнийская коллекция МАЭ// Сб. МАЭ Т. XL, Л., 1988, с. - 125.; Окладникова Е.А. Этнографические наблюдения русских моряков, путешественников, дипломатов и ученых в Калифорнии в начале и середине XIX-XXв.//Русская Америка. По личным впечатлениям миссионеров, землепроходцев, моряков, исследователей и других очевидцев. М.,1994.С. 335.

единицами музейного собрания) и интерпретацию.¹ Задачей интерпретации музейных предметов является синтез результатов атрибуции и систематизации, а также работа по выявлению семиотического дискурса музейного предмета. Выявление семиотического статуса музейного предмета оказывает решающее влияние на формирование представления о нём как музейной ценности.

Знаменательно, что для иллюстрации определения понятия «семиосфера» Ю.М.Лотман дал метафору музея: «Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов и экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе всё это как единый механизм (чем в определенном отношении, все это и является), мы получим образ семиосферы».² Музейные экспонаты, выставленные в витринах экспозиционного зала, хранящие в фондах музея - это не только тексты культуры, но и организаторы семиотических пространств, ориентированные на обслуживание конкретных коммуникативных сфер. Выставленные в витринах экспозиций музейные предметы создают «театр культуры», т.е. репрезентируют диалог человека (зрителя) и истории (культуры, природы - в зависимости от профиля музейного собрания).

Дискурс рассматривается нами как аллоформа реального «речевого акта», «диалога» между предметом, выставленным в витрине и зрителем. Таким образом, мы рассматриваем экспозицию как коммуникативное событие. С позиций социальной лингвистики, дискурс относится к области социального (социальной коммуникации, риторики, дескрипции), в то время как текст соотносится с категориями лингвистики. В структурной же лингвистике текст и дискурс противопоставляются: дискурс представляется как явление деятельностное, связанное с реаль-

1 Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. М.: Языки русской культуры, 1996. - с. 168.

2 Эмоциональная ценность музейного предмета учитывает его аттрактивные особенности, которые невозможно не учитывать в выставочной деятельности музея.

ным воспроизведением слов в разговорных практиках, а текст рассматривается в качестве результата речи.

Иными словами, язык, на котором музейный предмет общается с публикой, необыкновенно богат, несмотря на статику музейной экспозиции. Богатство этого языка общения определено семиотикой дискурса музейного предмета. Семиотика дискурса музейного предмета включает всю систему символических значений, в которой находит отражение история и то, что принято обозначать понятиями «образ жизни», «стиль жизни», наконец, «качество жизни» и «уровень жизни» как представленных в разного рода экспонатах формах социального проявления этноса, так и создателей музейного экспоната. Семиотический анализ музейных предметов позволяет вскрыть социально- исторический фон дискурса, часть его когнитивной базы. Социально-исторический дискурс использует культурно-ориентированную систему знаков, т.е. обладает собственным языком.

В настоящем исследовании мы будем использовать модель не дискурса вообще, а институционального дискурса, т.к. в лингвистической литературе мы сталкиваемся не с дискурсом вообще, а с генетивным определением дискурса: публичный, дискурс власти, дискурс рынка, патриотический дискурс и т.п. Сочетаемость слова «дискурс» с генетивами позволяет определить природу этого социолингвистического феномена. «Легко видеть, что специфицирующее определение (генетивное или агентивное) указывает либо на физическое лицо, либо на некоторую социально значимую категорию, которая на поверхности может выступать как предмет обсуждения (например, ответственность), но с большим успехом может быть описана как метафорический агент, «передающий» некое сообщение своим партнерам по коммуникации - какой-то части общества или обществу в целом».¹

В силу того, что эмпирической базой настоящего исследования стали предметы из этнографической коллекции Музея

¹ Юренева Т.Ю. Музееведение. М., :Академический проект. 2003. с. 382.; Кнабе Г.С. Вещь как феномен культуры //Музееведение. Музеи мира. М., 1991.; Атрибуция музейного памятника: Классификация, терминология, методика. Справочник//Российский этнографический музей/ Под. Ред. И.В.Дубова. СПб., 1999.; Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник// Проблемы источниковедения истории СССР и специальных научных дисциплин. М., 1984.

антропологии и этнографии им Петра Великого (Кунсткамера) РАН, генетивом понятия «дискурс» мы избираем понятия «семиотический» и «этнокультурный». Исследования в области дискурсивных практик, изучение дискурсивного пространства в социо-лингвистические, философии, культурологии и этнологии производится с определенной интенцией, т.е. служит достижению конкретных целей. В нашем случае, т.е. в музееведении, и в этнографическом музееведении, в частности, модель семиотического дискурса оказывается предельно широкой. Она охватывает представление об этнографическом предмете как тексте (культурный текст) и об этнографическом предмете как контексте (знаково-символический аспект, эмблематика).

Семиотика – наука о свойствах знаков и знаковых системах¹. Возникла эта наука на рубеже XIX-XX вв. в недрах лингвистики, но методология семиотики обогащает многие области знания, в том числе и этнографию. Исследования в области семиотики этнокультурного дискурса музейного предмета, в частности «текстиля» калифорнийской коллекции МАЭ РАН охватывают область невербальной семиотики.² Текстиль тесно связан с человеческим телом, которое репрезентирует себя в танце, повседневном общении, хозяйственной деятельности.

Среди текстильных изделий калифорнийской коллекции МАЭ РАН выделяется серия ритуальных и церемониальных костюмов и аксессуаров. Семиотический анализ дискурса ансамбля церемониальных предметов одежды и аксессуаров, который дополнялся ритуальной раскраской тела и требовал соответствующей пластики тела, подводит нас к мысли о необходимости рассматривать текстиль как составную часть телесной риторики, имманентной именно культурной традиции помо.

Обычно, когда говорят о риторике, в первую очередь имеют в виду красноречие, приемы и правила убеждения. И это верно, ибо первоначально риторика и была наукой именно о красноречии. Широко такая риторика была распространена в античности. Но на современном этапе существуют несколько независимых друг от друга теорий риторики, включающих науку о социально-символизирующей деятельности, науку о средствах ар-

1 Лотман Ю.М. Указ.соч. с. 168.

2 Першин П.Б. Понятие политического дискурса и методологические основания политической лингвистики//www/elections.ru./biblio/lit/parshin/htm. Архив 23 марта 1999.

гументации, науку, связанную с герменевтикой. Наконец, с позиций риторики как семиотической дисциплины, открывается перспектива семантического анализа знаково-символических телесных кодировок в этнической культуре.

Знак – материальный, чувственно воспринимаемый объект, который символически, условно представляет обозначаемый им предмет, явление, действие или событие, свойство, связь и их отношения друг к другу. Он сигнализирует о предмете, явлении, свойстве и т.п., которое им обозначается. Наиболее полно и точно определение знака дал Л. О. Резников: «Знак есть материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, действие), выступающий в процессе познания и общения в качестве представителя (заместителя) другого предмета (предметов) и используемый для получения, хранения, преобразования и передачи информации о нем».¹ Знаки образуют знаковые системы, языки. С их помощью люди общаются, обмениваются мыслями, регистрируют и закрепляют результаты мышления, систему норм, в соответствии с которыми происходит осмысление некоторых, специально для этого создаваемых носителей информации. В отличие от языка, системы знаков, знаковые конструкции представляют собой сложные образования, сочетая знаки одной языковой системы в некую сложную структуру. Именно к таким конструкциям и относятся знаки, определяющие семиотический дискурс телесной риторики в культуре индейцев Калифорнии, представленный в музейных предметах. Однако здесь есть некоторые сложности, которые стоит оговорить

Основные черты знака: 1) он имеет значение; 2) информирует не о себе, а о чем-то, находящемся за пределами знака; 3) употребляется для хранения и передачи информации; 4) функционирует в знаковой ситуации, т.е. при наличии воспринимающего человека (или другой организованной системы). Именно эти черты знака характерны для музейной экспозиции и /или представленного в ней экспоната. Однако остальные характеристики знака не характерны для музейной экспозиции. Знак обязательно имеет значение, которое единично и устойчиво, что для музейной экспозиции не всегда характерно, ибо в зависимости от контекста он приобретает новые значения, да и

¹ См. подробнее об этом: *Махлина С. Т.* Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник в двух книгах. СПб., 2003. Кн.2., с. 125-126.

сам по себе он многозначен. Эта многозначность проистекает от ситуации и контекста, в которые он помещен. С другой стороны знак зависит от уровня тезауруса воспринимающего. Как правило, содержание, значение, которые вкладывают авторы экспозиции, не всегда полностью воспринимаются реципиентом. А иногда возможны ситуации, когда пришедший в музей посетитель декодирует экспонат полнее, глубже, нежели задумывали авторы экспозиции. Границы знака ясно очерчены, так что он может быть отделен от других и многократно использован в разных контекстах. Для музейной экспозиции это не всегда возможно. Он действительно может быть перенесён из одного контекста в другой, но тогда значение его может кардинально измениться. Также может сильно изменяться форма знака в широких пределах. Единственное требование к ней – она должна позволить опознать знак, отличить его от других. Но опять же в музейном знаке важна в первую очередь именно форма, ибо она является определяющей по отношению к содержанию. Вот почему понятие «музейный знак» может применяться как знак особого рода.

Точно такими же ограничениями являются аналогии между «языком музейной экспозиции» как системой знаков и обычными языковыми системами. Знаки связаны в системе определенными правилами синтаксиса. И в музейной экспозиции это всегда присутствует. Новые знаки вводятся в систему не произвольно, а на основе правил. И это присутствует в языке музейной экспозиции. Значение знака в системе зависит не только от него самого, но и от его места в системе. Безусловно, это относится и к музейной экспозиции. Однако обычная система знаков, язык имеет конечное, хотя и не всегда постоянное число элементов, знаков, так что может быть создан словарь. В музейном деле это невозможно, ибо новые данные часто привносят новые вещественные доказательства, выступающие в форме новых знаков. Наконец, для обычной системы осуществим перевод с одной системы на другую. В музейной экспозиции это невозможно. Таким образом, музейный экспонат может рассматриваться как прямой аналог «художественного знака», а музейная экспозиция может быть сопоставлена с языком искусства.¹ Одни качества и характеристики обыкновенной знаковой системы и входящих в ее состав знаков к ним применимы, другие – нет. И все же семиотический анализ позволяет прибавить

некоторые аспекты анализа, помогающие глубже и полнее исследовать изучаемый предмет.

Согласно структурно-лингвистической теории Ч.Пирса, знаки классифицируются по трем типам: знаки-изображения (icon), знаки-признаки (index) и условные знаки (symbol). Такая классификация основана на соотношении с денотатом - предметом или явлением, который кодируется этими знаками.

Знак-изображение воспроизводит в своей материальной структуре структуру денотата – предмета или объекта, который они обозначают. Такое воспроизведение основано на принципе подобия, сходства с отображаемым предметом или явлением. Однако степень сходства может быть различной. Она может быть полной, тождественной обозначаемому предмету или явлению, но может быть очень условной. Важно при этом, чтобы обозначаемый предмет можно было узнать. Понятно, что узнать можно лишь то, с чем заранее был знаком. Поэтому многие знаки-изображения, легко декодируемые одним этносом, могут представлять как совершенно далекие для других народов, ибо отражаемые предметы или явления могут оказаться для них совершенно неизвестными. Вот почему наиболее легко декодируемые знаки-изображения могут быть и не расшифрованы «чужаком» и представлять как условные, конвенциональные.¹

Знаки-признаки для обозначения кодируемого объекта дают часть от целого, или его причину или следствие (дым - знак огня, чайка – знак моря и т.п.). Признаками могут быть всевозможные средства выражения эмоций – жесты, мимика, речевые интонации. Они возникают как природные, естественные, но часто в коммуникационных целях они имитируются. При этом они становятся искусственными, нередко отходя от своего прототипа.²

Само название условных знаков говорит об их конвенциональности, договоренности, что те или иные обозначения, принятые в том или ином сообществе символизируют некие отвлеченные понятия: крест – символ христианства, шестиконечная звезда – знак иудаизма и т.п. Использование и понимание таких знаков ограничено обязательным условием – предварительным знанием его значения. «Произвольность знаковых систем по отношению к денотатам имеет принципиаль-

1 Резников Л. О. Гносеологические проблемы семиотики. 1964, с. 9.

2 Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб.: 1995, с. 9-15.

ное значение для многих знаковых систем, придавая связи знаков и обозначаемых предметов условный характер в том смысле, что одна и та же предметная область может обозначаться различными системами знаков».¹ Вместе с тем, произвольность условных знаков по отношению к оригиналу, не означает полной произвольности их выбора. Несмотря на то, что связь условных знаков не имеет объективных оснований, так как здесь не обязательны ни сходство знака и предмета (как в знаках-изображениях), ни их соотнесенность по принципу смежности или каузальности (как в знаке-признаке), важен все же принцип «договоренности» между людьми о его значении.

Исследования в области семиотики этнокультурного дискурса музейного предмета, в частности, «текстиля» (как ритуальной танцевальной одежды) калифорнийской коллекции МАЭ РАН, вписываются в контекст не только невербальной семиотики, но и связаны с герменевтическим анализом знаков-признаков. В ритуальном и повседневном костюмах как семиотическом дискурсе культуры (этнической культуры, т.е. помо), через риторику человеческого ясно просматривается сходство знака и предмета, его обозначающего. Примеров, в которых наряду со знаками-изображениями используются знаки-признаки, в калифорнийской этнографической коллекции множество. Предметы калифорнийской коллекции МАЭ РАН предоставляют нам обширные возможности для семиотического анализа этнокультурного дискурса. Примерами такого анализа может стать изучение охотничьего маскировочного костюма, повседневного женского костюма и ритуальной одежды индейцев помо.

Ритуальные костюмы и аксессуары к ним имеют прямое отношение к культу как сфере религиозной жизни индейцев Калифорнии. Ритуальный и охотничий костюмы отличались от повседневной одежды. Для их изготовления использовалось большое количество украшений из перьев разных птиц, призванное символизировать особенности этих знаковых «посредников между человеком и небесными силами»: уборы, повязки, накидки, передники. Ритуальный костюм дополнялся многочисленными украшениями из перламутровых кулонов, рако-

1 Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. СПб., 2003. Кн.1, с. 100-102.

вин и бисера, интенсивной и разнообразной раскраской тела, имевшими символическую функцию.

По религиозным воззрениям помо и их соседи мивок, майду, патвин, костаньо, были птицепоклонниками. Орнитоморфные культы калифорнийских индейцев включали поклонение разным птицам. Это было поклонение кондору (ассоциировался с образами солярного божества, югом, теплом, Создателем, красным цветом), ворону (ассоциировался с божеством водной стихии, севером, черным цветом, Младшим братом Создателя), дятлу (ассоциировался с Громом, молнией, Божественными близнецами) и др., что указывает на связь с Мезоамериканской цивилизацией, где господствовал культ Кецалькоатля – пернатого змея. Птица рассматривалась калифорнийскими индейцами как связующее звено между людьми и обитающими на небе духами – хозяевами природы, как медиум между миром людей и богов. У помо существовали специальные ловцы кондора, которые вынимали птенцов из гнезд, и приносили в деревню. Молодых кондоров содержали в специальных клетках, кормили, осыпали жертвенными дарами, подготавливая к церемонии жертвоприношения. Такая церемония получила название культа «Возрождения жизни». Аналогом её в современной христианской культуре является праздник Рождества. В ходе отправления этого культа, птицу убивали, тело её предавали огню, а перья использовали для изготовления церемониальных регалий. Для изготовления ритуальной одежды применяли цельную шкуру кондора.

Из перьев красноголового дятла делались ритуальные атрибуты. Скальпы птиц шли на украшения деревянных длинных шпилек для волос, церемониальных корзин, в которых драгоценные перьевые регалии хранились подвешенными к центральному столбу дома для церемоний в промежутках между праздниками. Из перьев делали налобные ленты. Об этих налобных повязках из перьев дятла, на изготовление которых шли только хвостовые рулевые перья птицы, натуралист Г. И. Лангсдорф писал: «Прекрасные головные уборы сделаны из 2 срезанных хвостовых перьев златокрылого дятла (*Picus auratus*), который имеет богатый цвет раскраски. Перья с выстриженной опушкой были уложены рядом друг с другом и прошиты бечевкой. Выглядели изделия очень эффектно... Другой убор для

танцев – из перьев грифа-индейки (*Vultus aureal*)»¹. Понятно, что в данном случае перья птицы мы можем идентифицировать как индексы – знаки-признаки, означающие через часть целое – перья символизируют почитаемых птиц.

При охоте на оленей помо использовали, пожалуй, одну из наиболее архаических технологий - маскировочный костюм из шкуры животного: «индейцы в маскировочном костюме из шкуры оленя с рогами охотились в густой траве на оленей. Они близко подходили к животным и убивали их из лука стрелами»². Еще полнее описал индейский маскировочный костюм В. М. Головин: «Из животных, кроме рыбы и раковин, чаще всего добывают они диких оленей, ибо способ их убивать весьма легок и прост. Индеец привязывает к своей голове голову оленя и покрывается оленьей кожей. В таком одеянии подкрадывается он к стаду сих животных, которым в движениях и прыжках народ сей весьма искусно умеет подражать. Будучи же в стаде, ему нетрудно стрелами убить столько оленей, сколько хочет»³. Такое внешнее подражание поведению животных отметил и О. Е. Коцебу. «Они (индейцы – Е. Окладникова, С. Махлина) привязывают к своим головам рога убитых животных, покрываются оленьими шкурами и, став на четвереньки, подкрадываются по высокой траве к стаду, точно подражая тем движениям, которые делает олень, поедая траву. Олень до тех пор продолжает принимать охотников за себе подобных, пока не начнут свистеть стреляя и не появятся первые жертвы»⁴. Такое подражание, изображение, имитацию поведения животных отмечает во время охоты и Лангсдорф: «Индейцы обладают искусством в высокой траве пастбищ подражать боязливому озиранию и естественной робости движений животных. Это позволяет им приблизиться к оленям с луком и стрелами на расстояние нескольких шагов и убить одного-другого так, что стоящие рядом звери ничего не замечают и не чувствуют угрожающей им опасности»⁵. Особое место в охотничьем костюме занимает голов-

1 Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. СПб., 2003. Кн.1, с. 134-135.

2 Резников Л. О. Цит. изд., с. 250.

3 Langsdorff G. I. Voyages and travels in various parts of the World during the Years 1803-1807. L., 1813. P.166.

4 Langsdorff G. I. Voyages and travels in various parts of the World during the Years 1803-1807. L., 1813. P. 197.

5 Головин В. М. Сочинения. М., 1949. С. 361.

ной убор. Часто уборы изготавливались из высушенной головы оленя, которая прикреплялась на деревянный ободок, с деревянными рогами и воткнутыми в уши перьями обожеествляемого ворона. Перья ворона, согласно объяснениям индейцев, как талисманы, должны были способствовать успешной охоте, наделяя охотника особой силой, даруемой Великим Вороном - Куксу.

Индеанки использовали шкуры морских бобров, каланов, кроликов для изготовления повседневной одежды. Из разрезанных на полосы выделанных шкур плели одеяла, которые использовались как зимняя одежда. Они накидывались на плечи в особо холодное время года. Женские передники шили из цельной шкуры бобра или калана. Но такой передник могла носить только девочка, достигшая половой зрелости. Такой передник родители дарили девочке, что означало ее переход во взрослость. Использовали шкуры животных и мужчины. «В зимнее время мужчины накидывали на плечи одеяла из шкур волка, оленя, кролика»¹. Повседневный костюм, как правило, дополнялся головным убором, который имел знаковые отличия. Женщины также носили ожерелья из маленьких раковин в Новой Калифорнии и жемчужные в Старой Калифорнии. Мужчины прокалывали ноздри и носили в них украшения. Как писал К. Т. Хлебников, мужчины также «вышивают тело и пятнают, чтоб вдыхать страх в своих неприятелей»². Помимо денотативного плана выражения, в семиотике широко применяется коннотативный план выражения. Коннотативные означающие принадлежат денотативному плану языка, но они не всегда совпадают с означающими единицами денотативной системы. Как правило, они включают в себя «вторичные смысловые эффекты»³. Если сами перья представляют собой знаки-признаки (перья как знак птицы), то коннотативный уровень представляет собой уже более обобщенный символ – священных птиц (ворона, кондора и олицетворяемые ими образы Куксу и Молока).

Нагота не воспринималась в обществе индейцев Калифорнии (как и в других первобытных по типу культуры обществах)

1 Коцебу О. Е. Новое путешествие вокруг света в 1823-1826 гг. М., 1981. С.225.

2 Langsdorff G. I. Bemerkungen auf einer Reife um die Welt den Jahren in 1803-1807. Frankfurt-am-Main, 1812. Bd.2.S.27.

3 Головин В. М. Сочинения. С. 360.

как предпосылка сексуальности. Тело рассматривалось ими в качестве объекта природы, который подвергается интенсивному процессу «вписывания» в системы культурных стереотипов. В культурной традиции калифорнийских индейцев тело как денотат через практики означивания (знаковую символизацию): деформацию, раскрашивание, использование текстильных покровов становится частью конструируемой реальности, т.е. не только социокультурным, но и этнокультурным феноменом. Человеческое тело под покровом текстиля становится телом этнофора, приобретает «вторичные смысловые эффекты». Если рассматривать музей как «театр культуры», то оправдано применение манекенов для экспонирования текстильных предметов калифорнийской коллекции. Применение манекенов, передающих антропологические особенности помо, способствует погружению в историко-культурную атмосферу, делает экспозицию повествованием.

В 1969 г. Я. Я. Рогинский в своей книге «Проблемы антропогенеза» обратил внимание на то, что идея человека, его культурного тела, которое скрывается искусственными покровами (от раскраски, татуировки до одежды и украшений) формируется не только каждой эпохой, но и каждой этнокультурной ситуацией. Процесс этнокультурного моделирования тела, акцентируемого риторически, осуществляется не только с помощью оперирования универсальными категориями: верх-низ, зад-перед, правое-левое, но более специальными способами: через комплекс текстильных и красочных покровов человеческого тела, или системы риторической визуализации его этнокультурной принадлежности. Системы риторической визуализации: раскраска, татуировка, текстиль создают **«этнокультурные тела»**, т.е. тела индейцев помо, майду, патвин и др.

Климатические условия, в которых происходило становление и развитие культуры индейцев Калифорнии, позволяли использовать незначительное количество одежды, оставляя большую часть тела индейцев открытой. Во время ритуалов открытые части тел раскрашивались, а также декорировались приклеенным к коже пухом. Поэтому текстиль как часть костюма и раскраска тела оставляли единое изобразительное целое и воспринимались в целом, формируя риторику тела этнофора, его «говорящее» тело.

Риторика тела включает в себя все типы знаков – знаки-изображения, знаки-признаки, условные знаки. Но помимо денота-

тивного плана, коннотативный план представляет конвенциональность, представленную в данной общности, не поддающуюся декодировке без предварительного знания. Текстиль в форме костюма, украшений, раскраски тел индейцев Калифорнии моделировал идеальное значение тела, сопоставляя тело с моделью этнического социума. Общество воспроизводит себя в каждом из своих членов через мнемонические знаки, т.е. системы риторической визуализации (текстиль: одежда, украшения, головные уборы, а также татуировки, раскраска). Применение того же герменевтического анализа позволяет высказать предположение, что в культуре коренного населения Калифорнии тело человека рассматривалось как объект культурного воздействия не менее активно, чем в других этнокультурных и исторических традициях. Субъектом аккультурации в традиционной культуре индейцев Калифорнии выступала локальная цивилизация в целом¹.

Интегратором локальной цивилизации, или, как этот культурологический феномен называл А. Крёбер - «историко-культурной зоны», была идея предпочтения. В качестве философского осмысления идеи предпочтений выступает ценность. Одним из базовых ценностных предпочтений, которое служило в качестве интегративного механизма в системе историко-культурной зоны или локальной цивилизации было пищевое.

Идея пищевого предпочтения как мощного интегративного механизма для населения историко-культурной зоны или локальной цивилизации вошла в историю американской культурной антропологии в форме афоризма: «скажи мне, что ты ешь, и я скажу, кто ты». Поэтому исследования в области семиотического дискурса музейных предметов, в частности, предметов из калифорнийской коллекции И.Г.Вознесенского перспективно осуществлять, используя разработки в области такого раздела невербальной семиотики, как гастика. Понятно, что географические, климатические, природные условия влияют на круг продуктов, потребляемых людьми. И в разных ареалах они оказываются разными.

Вот как описывал Ф. Ф. Матюшкин особенности использования растений, которые употребляли индейцы: «Когда совершенно смеркалось, имели мы весьма забавное зрелище: некото-

1 Хлебников К. Т. Записки о Калифорнии //Сын отечества. 1829. Т.8. С. 466.

рое пространство земли поблизости селения было все в огне. Живущие в этих местах индейцы питаются некоторого рода дикими растениями, похожими на рожь, которая поселенцами нашими называется рожичею. Собравши сию рожичу, сжигают они обыкновенно всю оставшуюся траву; от сего рожница на следующий год бывает крупнее и вкуснее»¹. Помимо этой рожичи, исследователи указывают, что индейцы употребляли в пищу дикий виноград. Высушенный на солнце, он составлял основную пищу индейцев зимой. Но основной растительной пищей индейцев были желуди. Работу по растиранию желудей исполняли обычно старые женщины, ибо эта работа была монотонной и трудной. При этом они громко пели, чтобы отпугивать злых духов с гор. Приготавливались желуди особым способом. Вот как это описывал П. Костромитинов: «Желуди, большие запасы которых собирают индейцы, являются их основной пищей. Способ приготовления следующий: после того как желуди собраны с дерева, их сушат на солнце, затем очищают и толкут в корзинах с помощью специально отесанных для этого камней. Затем в песке или где-нибудь в рыхлой земле выкапывают яму, желуди насыпают в нее и заливают водой, которую впитывает земля. Это промывание повторяется до тех пор, пока желуди не потеряют свойственную им горечь; после изъятия из ямы их варят в котлах, в которые бросают раскаленные камни. Если же хотят из них приготовить лепешки или своего рода хлеб, желуди толкут более крупно, и после того, как из них удалили горечь, их на некоторое время оставляют в ямах. Так получают своего рода тесто, которое нарезают кусками или в виде лепешек, заворачивают в широкие листья и пекут на углях. Этот хлеб всегда выглядит черным»². Такую лепешку привез из Калифорнии И. Г. Вознесенский. Сегодня она выставлена в витрине на экспозиции Северной Америки МАЭ РАН. Лепешка, привезенная И. Г. Вознесенским, имеет красноватый оттенок. При ее изготовлении в тесто добавляли не только золу, которая использовалась вместо соли, но и съедобные корни, ягоды, листья, орехи, что делало их довольно приятными на вкус. По свидетельству Ф. П. Литке, «...пища же их состоит только в дубовых желудях и ро-

1 Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. Цит. изд., Кн.1, с. 248.

2 Окладникова Е.А. Традиционные культуры коренного населения северной Америки как цивилизационный феномен. СПб. 2003.

жице, а летом – что даст море. Первые они жгут, подобно как мы кофе, толкут, потом мешают с водой и согревают. Сия сладкая каша составляет главную их пищу. Место кастрюль заступают тростниковые или травяные корзины, в которые бросают раскаленные каменья. Между сими корзинами и ртом своим не имеют они другого посредника, кроме пальцев, которые они макают в кашу, потом облизывают и таким образом утоляют свой голод. Хотя сей образ еды и не способен возбуждать в других аппетит, однако же я решился отведать и нашел, что сие кушанье есть не что иное, как горькая, довольно неприятная смесь... Кроме сего едят они всякие раковины и рыбу, но сей последней мало... Все приготовление состояло в том, чтобы их зарыть в горячую золу и, подержав немного, есть со всем: с кожей и с оставшейся на ней золою»¹... Варили каши также из растертых каштанов. Использовали в еду также и траву, вкус которой, по мнению П. Костромитина, «имеет некоторое сходство с подгорелой, высушенной овсяной мукой»². В круг съестных продуктов входило также мясо (в первую очередь оленина, тушки птиц, реже – мясо морских млекопитающих), которое добывали взрослые мужчины. Знаком взрослого мужчины, способного охотиться, обязательно были лук и стрелы.

Гастика непосредственно связана с кругом проблем, решение которых предполагает применение знаково-семиотического анализа. Таким образом, мы переходим от гастики непосредственно к семиотике тела. Ибо семиотика еды во многом определяет риторику тела – в первую очередь татуировку. Она наносилась индейкам на подбородок, в углах рта, на плечи. До сих пор в Сан-Франциско встречаются пожилые женщины, которым в молодости во время инициаций наносили татуировки. Нанесение полос на подбородке связано было с тотемной символикой. Любое отверстие в теле человека должно было быть защищено от воздействия злых сил и должно было изображать духа-покровителя. Изображение это делалось с разной степенью стилизации. Особенно важным представлялся рот, через который в организм проникала пища. Ф. П. Литке так описывал их татуировку: «...Некоторые из мужчин имели на груди насеч-

1 Матюшкин Ф. Ф. Журнал кругосветного плавания на шлюпке «Камчатка» //Шур Л. А. К берегам Нового света. М., 1971, с.136.

2 Kostromitinov P.S. Bemerkungen uber die Indianer in Ober-Kalifornia //Wrangell F. Statistische und ethnographische nachrichten uber die Russischen Besitzungen an der Nordwestkuste von Amerika. St.petersburg, 1839, s. 83-86.

ку (tatouge) прямыми линиями и зигзагами, проведенными от одного плеча к другому; также мочки в ушах были проткнуты, а в отверстия были вставлены небольшие кусочки прозрачной части пера; женщины же не имели вовсе никаких украшений».¹ У некоторых индейцев в ушах были серьги, сделанные из костей журавля. Церемониальная раскраска была более многообразной: «В то время как один был занят украшением груди, живота, бедер, другой раскрашивал его спину различными фигурами. Некоторые покрывали все обнаженное тело пушинками, за счет чего такой человек имел вид скорее обезьяноподобного животного, чем человека... Женщины между тем убирали себя в хижинах; все они одеты, как этого требуют приличие и нравственность, раскрашивают себе только лицо и шею, которую стараются по-своему украсить также предметами из раковин, перьев, кораллов и т.п.»². В церемониальных ситуациях раскраска тела приобретают дополнительную смысловую нагруженность. Л. Хорис сообщал: «...По воскресеньям в миссиях был праздник... После службы индейцы отправлялись на кладбище и там исполняли военный танец с копьями. Они были расписаны черной, белой и красной красками, украшены перьями и булавками из птичьих перьев в волосах»³.. В другом месте он подчеркивает разнообразие применяемых знаков кодировки тела: «...в похоронных обрядах в момент погребения родственника, они обязательно расписывали лицо и тело черной и белой красками, что было проявлением траура»⁴.

Таким образом, семиотический анализ позволил выявить дискурсивные кодовые особенности калифорнийской коллекции этнографических предметов № 570 как основы музейной экспозиции. Применение семиотического анализа позволило ясно представить, что вещи этой этнографической коллекции, выступают как культурный текст определенной исторически обусловленной знаковой системы, репрезентируя как синхрон-

1 Лутке Ф. П. Дневник, веденный во время кругосветного плавания на шлюпке «Камчатка» //Шур Л. А. К берегам Нового света. М., 1971, с. 154.

2 Kostromitinov P. S. Bemerkungen... S. 85.

3 Лутке Ф. П. Дневник веденный во время кругосветного плавания на шлюпке «Камчатка» //Шур Л. А. К берегам Нового света. М., 1971, с. 160-161.

4 Langsdorff G. I. Bemerkungen auf einer Reife um die Welt den Jahren in 1803-1807. Frankfurt-am-Main, 1812. Bd.2. S. 24. Tabl.XII

ные оппозиции (например, мужской и женский текстиль), так и диахронные (например, старые вещи и новodelы).

Вместе с тем, помимо рационального смысла, знаковый анализ этнографических предметов позволяет выявить «эмоциональное тепло», которым «пронизан» этнографический предмет, и которое позволяет сделать его предметом музейной экспозиции. В процессе выявления этого «эмоционального тепла» актуализируются те обертоны культурной памяти - историко-культурного тезауруса зрителей, которые коренятся в социальном подсознании создателей этих этнографических предметов. В результате оживает мир древней культуры, превращаясь из умозрительной научной модели (научной модели локальной цивилизации индейцев Калифорнии) в «театр культуры» - музейную экспозицию. Музейные предметы становятся объективными характеристиками репрезентируемой жизни традиционного общества.

Применение семиотического анализа в изучении этнографических музейных предметов даёт возможность раскрыть латентные возможности музейной экспозиции. Изучение семиотического дискурса музейного предмета формирует понимание того факта, что экспозиция как знаковая конструкция имеет несколько уровней содержания, по-разному раскрывающихся каждому конкретному посетителю. В каждой музейной экспозиции присутствует система визуально-пространственных кодов, отличающихся динамичным характером образов, составляющих их план содержания, связываемых через дизайн экспозиции с аудио-визуальными средствами воздействия на посетителя. Эмоциональное воздействие музейной экспозиции и её основы - музейного предмета на зрителя характеризуется синтезом разных кодов, имеющих синтагматические, парадигматические и иерархические структуры.

Анализ этнографических экспонатов, выставленных в залах музея позволяет сделать вывод, что в музейном предмете сочетаются все три типа выделенных семиотических знаков: синтагматические, парадигматические и иерархические. Учитывая цель создания любой музейной экспозиции, ведущими становятся знаки-изображения, т.е. сами музейные предметы. В сопоставлении со знаками-признаками и условными знаками они создают определенные знаковые конструкции, позволяющие компактно и всеобъемлюще воспринимать представленные экспонаты и репрезентировать их.

А.А. Сундиева

Культурная форма как категория истории музейного дела

Серьезный интерес к изучению истории музейного дела проявился во многих странах, и у нас в России, после Второй мировой войны. В первые послевоенные десятилетия была проделана огромная работа по реконструкции исторической картины возникновения музеев, истории конкретных музеев и крупнейших частных коллекций, появились труды, до сих пор не потерявшие своего научного значения.

С середины 1980-х гг. существенным фактором исторических исследований стало открытие музееведческих кафедр и музееведческой аспирантуры в нескольких вузах страны и в Российском институте культурологии. Развитие системы профессиональной подготовки музееведов и музейных работников в рамках высшей школы потребовало разработки учебных курсов и написания учебных пособий, в том числе по истории музейного дела. Задача оказалась не из легких, так как не могла быть ограничена простым повествованием об известных исторической науке фактах. Необходимо было дать представление о **системе исторического знания**, выявленных закономерностях, источниках и методах научной работы, степени изученности важнейших проблем и пр. Учебная литература требовала также ясности и четкости языка, продуманности и отточенности формулировок.

Между тем история музейного дела, являясь важнейшей областью музееведческого знания и базовым курсом для всех музееведческих специальностей, лучше других разделов музееведческой науки обеспеченная фундаментальными исследованиями, оказалась практически полностью лишенной **своего** терминологического аппарата. Традиционно использовались методы и категории исторической науки, вспомогательных исторических дисциплин, искусствоведения, памятниковедения, в последние годы - культурологии. До определенного момента такое положение вещей было естественным и нисколько не мешало приращению нового знания.

Однако внутренняя логика развития истории музейного дела как научной и учебной дисциплины потребовала иной, более высокой степени аналитичности текстов, отказа от традиционно очеркового характера трудов по истории. В 1990-е гг. отказались и от общепринятой периодизации истории музейного дела, соответствующей общей периодизации отечественной истории, к сожалению, не выработав новой, отвечающей современным взглядам на предмет исследования. Преподаватели вузов читали общие авторские курсы, разработали и опубликовали первые спецкурсы, но лишь по отдельным проблемам истории музейного дела.¹ В качестве основной учебной литературы продолжали использовать созданные еще в 1960-е гг. «Очерки истории музейного дела»², и опубликованный в 1991г. двухтомник «Музей и власть»³.

Серьезным шагом вперед в изучении музейной истории стала «Российская музейная энциклопедия», подготовленная в Российском институте культурологии в Москве⁴. В ходе работы над энциклопедией был аккумулирован, проанализирован и систематизирован колоссальный фактологический материал, выверен терминологический аппарат. Энциклопедия, впервые представив музейный мир России в целом и за весь исторический период его существования, дала возможность осмыслить музейное дело России на принципиально ином уровне. Заметим также, что само понятие «музейный мир», имеющее публицистический оттенок, с публикацией энциклопедии стало приобретать характер термина и именно в этом качестве все чаще и чаще употребляется в музееведческой литературе.

Актуальной задачей сегодняшнего дня становится теоретическое осмысление достижений последнего десятилетия и фиксация этих достижений в категориях и терминах. Уточнение существующих терминов и понятий и введение историками музейного дела новых научных категорий, на наш взгляд, будет способствовать достижению более высокого качественного уровня

1 Mahr A. G. The Visit of the "Rurik" to San Francisco in 1816 // Stanford University Publications. University Series. 1932. Vol. 2 N2. P. 327.

2 Ibid, P. 359.

3 Фролов А.И. Основатели российских музеев. М., 1991; Чижова Л.В. Из истории художественных музеев России. М., 1992; Юхневич М.Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990 и др. издания

4 Очерки истории музейного дела в [России и СССР], в. 1-7, М., 1957-1971.

учебной литературы и преодолению описательности и очерковости, свойственной многим историческим исследованиям.

Важнейшей проблемой остается также отказ от узко «ведомственного подхода», характерного для музееведческой литературы в целом и литературы по истории музейного дела в том числе. В центре внимания историков музейного дела многие десятилетия находились, прежде всего, собственно музеи, рассматриваемые как конкретные организации, выполняющие функции хранения и трансляции культурно значимой информации. Поэтому и начало музейного дела в стране датируется 1714 г., временем создания первого музея-учреждения – Петербургской кунсткамеры. В дальнейшем исследовательское поле постоянно расширялось, включая все новые сюжеты, новые фрагменты музейного мира. Однако, ограничиваясь рамками собственно музейной деятельности, было трудно выйти на общие закономерности, на оценку значения музея в культуре, на осознание музейного дела как особой области культурной жизни и деятельности, что и стало задачами следующего историографического этапа.

В самом начале нового столетия появились работы, рассматривающие историю музеев в контексте изучения культурного потенциала русского общества, что способствовало созданию более объемной картины культурной жизни России¹. Затем музееведы стали использовать понятие «культурная форма». В научный оборот его ввели культурологи², вычленив то общее, что происходит при возникновении новых культурных потребностей в обществе. Сначала потребность осознается. Затем возникают различные формы ее удовлетворения. Сама жизнь отбирает среди этих форм лучшую, которая закрепляется в социальной практике и может стать культурной нормой для некоего сообщества, определяя в числе других форм культурное своеобразие этого сообщества. Т.П. Калугина в своей монографии «Художественный музей как феномен культуры» использует понятие «культурная форма», обозначив философско-культурологический подход к феномену художественного музея³.

1 Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII-XX вв.). Ч.1-2. М., 1991.

2 Российская музейная энциклопедия. Т. 1-2. М., 2001; Российская музейная энциклопедия. - М., 2004.

3 Сундиева А.А. Музеи.//Очерки русской культуры XIX века. Т.3. Культурный потенциал общества. - М., 2001. С. 564-625.

Автор данной публикации предприняла попытку использовать названное культурологическое понятия в **исторических исследованиях**: в ряде своих статей, учебном курсе «История музейного дела в России» для студентов РГГУ, в коллективной монографии «Музейное дело России»¹. Главный интерес автора обращен к историческому пути, пройденному музеями. Но объектом исследования стали не конкретные музеи, а история культуры, на определенном этапе развития которой появляется культурная форма «музей». Затем она адаптируется, развивается, приобретает различные модификации и пр. Использование категории «культурная форма» позволило избежать описательности и сделать попытку выйти на общие закономерности развития музейного дела.

Множественность видов и типов музеев всегда усложняло их систематизацию и классификацию, вызывая острые дискуссии в среде профессионалов. Довольно сложной задачей является и создание периодизации истории музейного дела. Использовали общеисторическую периодизацию по общественно-экономическим формациям, но, как уже отмечалось выше, в начале 1990-х гг. от нее отказались, причем, не только по идеологическим соображениям, но и потому, что она слишком упрощала процесс, отсекала все детали, не охватывала всех реалий, известных к тому времени науке.

Основная сложность заключалась в том, что как единый культурный процесс необходимо было рассмотреть развитие многочисленных и весьма непохожих друг на друга музейных учреждений. В один ряд никак не выстраивались Петербургская кунсткамера и Эрмитаж, Оружейная палата и Третьяковская галерея, а также полковые музеи и музеи при ученых архивных комиссиях, музеи краеведческие и художественные, геологические и археологические, государственные, ведомственные, частные, общественные и пр. Использование понятия «культурная форма» позволило отделить понятие от объекта в его конкретно-исторической реальности², но при этом выделить то общее, что присуще каждому из реальных историко-культурных объектов и таким образом **объяснить** многооб-

1 Сундиева А.А. Музей как культурная форма // Культурные миры: Материалы науч. конф. М., 2001. – С. 208-215; Сундиева А.А. Музейное дело России. М., 2003. С. 11-174.

2 Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М., 2000.- С. 144.

разие исторических и существующих форм музейных учреждений. Музей как культурная форма являлся образцом для решения задачи по удовлетворению потребности людей в сохранении культурнозначимой информации. И эта задача решалась по принятому образцу через множество конкретных артефактов, создаваемых в различных условиях и обстоятельствах и потому сильно отличавшихся друг от друга.

Рассмотрение музея как особой **культурной формы**, выработанной человечеством на определенном этапе своего развития, позволило также **выделить значимые этапы музейной истории**. В уже названной монографии «Музейное дело России» предложена авторская периодизация истории музейного дела в стране, основанная на общей схеме генезиса культурной формы:¹

I. Протомузейный период - до начала 18 в.

II. Генезис музея как культурной формы:

1. Возникновение музеев в России и адаптация новой культурной формы

к российским условиям (18 в.);

2. Развитие музея и превращение его в национальную культурную форму.

Формирование музейного мира как особой сферы культурной жизни.

(Начало – конец 19 в.);

3. Приобретение музеем статуса «культурной нормы» (1890-е -1920-е гг.)

III. Включение музеев в отечественную культурную традицию:

1. Музеи советской эпохи (1930-е – 1980-е гг.)

2. Музеи постсоветского времени (1990-е гг.)

Таким образом, собственно генезис музея как культурной формы протекал в течение 18 - нач. 20 вв. Но этому времени предшествовал длительный протомузейный период, так как человечество вырабатывало формы передачи социального опыта с древнейших времен. Социальный запрос на сохранение культурнозначимой информации до появления музея удовлетворялся в различных **протомузейных формах**. Решения носили локальный характер, и в каждой сфере культурной и общественной жизни вырабатывались свои методы поддержания культурной

1 Сундиева А.А. Музейное дело России.- С. 33.

памяти (храмы и монастыри, великокняжеские сокровищницы, арсеналы и приказы, «культурные» сады и зверинцы, аптеки и книгохранилища). Одни протомузейные формы переросли в музеи, другие – нет, но все сыграли свою роль в сохранении культурного наследия прошлого.

Первым Российским музеем принято считать основанную Петром I в 1714 г. Петербургскую кунсткамеру. Кунсткамера стала заимствованной формой распространенного в то время в Западной Европе музейного учреждения. Такие заимствования культурных форм из культурных систем других сообществ происходили в истории культуры довольно часто. Отметим также, что в самой Европе генезис музея как культурной формы к моменту заимствования этой формы из европейской практики, не был завершен, но ее эффективность уже проявилась достаточно отчетливо. Таким образом, использовать европейскую форму оказалось проще и экономнее, чем вырабатывать собственный аналог, но национальная специфика могла проявиться (и проявилась) в значительной степени.

Несколько десятилетий Петербургская кунсткамера оставалась единственным музеем в стране. Требовалось время, чтобы нововведение адаптировалось и стало в России “своим”. Тем более что параллельно с процессом адаптации новой для России культурной формы продолжалось функционирование и развитие форм, предшествовавших появлению музеев (арсеналы, ризницы и пр.). Нельзя не отметить относительную безболезненность внедрения этой чужеродной культурной формы в систему российской культуры, что далеко не всегда происходило с новациями, активно насаждаемыми императором. Объясняется это, видимо, тем, что социальный заказ на подобную культурную форму осознавался давно, и сложились условия для ее непосредственного внедрения (формировались личные коллекции самого Петра I, нашлось подходящее здание, люди, которых можно было поставить во главе нового начинания и пр.). Кроме того, технологии внедрения в существующую практику оказались несложными и неразрушающими существующих структур. Они лежали в русле общей культурной политики государства и сочетались с другими петровскими преобразованиями. Так музей оказался среди тех нововведений Петра I, которые успешно пережили своего инициатора.

Значительный качественный скачок в развитии музеев происходит в начале XIX в. Общество начинает связывать решение

многих проблем именно с музеями. Музейная форма апробируется для решения различных культурных, научных, просветительских, воспитательных целей и постепенно завоевывает авторитет в общественном сознании. Происходят и количественные изменения. В первые годы нового столетия целая группа протомузейных учреждений России (в том числе старейшее – Оружейная палата в Московском Кремле) почти одновременно преобразовывается в музеи. Уже в первой трети XIX в. в стране появилось в два раза больше музеев, чем за все предшествующее столетие. Пожалуй, можно утверждать, что к середине 50-х годов XIX в. музеи интегрировались в социальную практику. Важным следствием и одновременно свидетельством этого обстоятельства стало превращение главных российских музеев в публичные и признание их коллекций национальным достоянием. Однако музеи в большинстве своем еще не существовали как самостоятельные учреждения, многие из них оказались недолговечными. В культурной жизни того или иного города или региона они становились важным, ярким, но все еще как бы “не укоренившимся” явлением.

Следующий этап генезиса музея и превращение его в национальную культурную форму продлится до середины-конца 1890-х годов. К началу XX века в России, по далеко не полным данным, музеи работали уже в 104 городах. В обеих столицах действовали десятки музеев. Из них собрание Эрмитажа имело мировую известность, а Исторический и Политехнический музеи, Третьяковская галерея, а также только что созданный Русский музей, претендовали на значение национальных. Генезис музея как культурной формы в России завершился в 1920-е годы, (некоторая задержка произошла в результате мировой войны и революции), причем оптимальным образом, то есть обретением музеем статуса культурной нормы, социального стандарта.

С тех пор и до настоящего времени музеи почти век являются важными элементами культурной жизни страны, то есть они оказались включенными в отечественную культурную традицию и продолжают жить и развиваться, несмотря на кризисы и перестройки, взлеты и падения, войны, революции, геополитические изменения в мире. Музей как культурная форма воспроизводится во множестве вариаций (артефактов), являясь компонентом нашего образа жизни.

ПРОЕКТ

Итак, отдав дань исследованию отдельных музеев как культурных артефактов, возможно, следует перейти к осмыслению музея как культурной формы. Методологическое значение категории «культурная форма» для исторических исследований представляется нам весьма перспективным. В данной публикации речь шла о возможностях использования этого понятия для структурирование и интерпретации уже установленные наукой фактов. Но оно также позволяет наметить новые направления исследований, например, сравнительный анализ протомузейных форм, свойственных различным локальным культурам и многое другое.

Е.Г.Соколов

**Пространство чистых знаков,
или кепка Ильича**

Несомненно и очевидно, нынешнее время – прямо совсем нынешнее, текущее, мелькающее перед нашими глазами – золотой век Музея. Сегодня мы переживаем настоящий и повсеместный музейный бум на всех, за исключением Антарктиды, континентах Земного шара. Поэтому вынесенное в название сборника словосочетания «Триумф музея» (с каким угодно знаком – восклицательным, вопросительным, двоеточием, тире, точкой или многоточием) – простая констатация того, что происходит в мире. Если какие-либо из практик, опытов, норм, укладов, принципов организации и упорядочивания социальной реальности и торжествуют сейчас, так это – Музей (как институция, как способ оформления жизненного пространства, как механизм конституирования культурной наличности). Причем, что удивляет: полное единодушие буквально всех народов мира в «музейном вопросе». И трижды цивилизованные державы, и недоцивилизовавшиеся до конца, и вовсе варварские не сомневаются в необходимости, целесообразности и полезности музеев. Музейный зуд – черта не только передовых и более или менее благополучных стран, но и неблагополучных (в экономическом, политическом или гуманитарном отношении). Более того, для последних сплошь да рядом именно создание музейных (больших и малых) зон служит одним из показателей их «продвинутости», приобщенности к авангардным тенденциям современности, готовности «не отставать» и «следовать в русле». Поэтому, порой, не взирая на общее, весьма плачевное положение в стране (голод, разруха, отсутствие элементарных средств для поддержания жизни у большинства населения), колоссальные средства властью тратятся на возведение масштабных музейных комплексов, что считается делом общегосударственной важности и политического престижа. Это – черта времени, а не какого-либо особого социального или этнически-национального культурного склада. Почему именно сейчас, не сто или двести лет тому назад? Все традиционные, и не слиш-

ком многочисленные, аргументы в пользу существования музея были уже тогда прекрасно известны и также как и сейчас не вызывали ни нареканий, ни возражений, однако, музейного «взрыва» не произошло. Сегодня же, в эпоху масскульта, когда все «настоящее и подлинное» стремительно теряет позиции, девальвирует и деградирует, когда даже очень уважаемые на протяжении предыдущих веков культурные опыты (например, такие как искусство и наука) уже не являются несомненными фаворитами и безусловными ориентирами повседневных как действенных, так и мыслительных практик, но лишь пустыми индексами государственных идеологий, музей торжествует триумф. Значит все то, что великие диагносты социальных процессов XX века (от О.Шпенглера до С.Жижека) квалифицировали как неблагоприятное, пагубное, превратное, противное человеческой природе, болезненное, разрушительное для культуры, оказалось, в то же время, очень хорошей почвой для взращивания и роскошного цветения музеев. Если точнее, именно неблагоприятные тенденции социокультурного развития в минувшем столетии как раз и привели к сегодняшнему золотому музейному веку. Музей – симптом современности, современного этапа развития, и синдром определенного, чаще всего определяемого в негативных тонах, состояния культуры. Замечание – слишком общее и нуждается в комментариях. Прежде всего, что в музее как в самостоятельной, обладающей автономностью форме организации пространственно-временного континуума (с соответствующим смысловым наполнением, а также набором кодов и символов) оказалось сродни тем процессам, которые происходили в других разрядах социальной действительности XX (особенно во второй половине) века, благодаря чему, собственно говоря, музей и стал таким востребованным, в то время как другие, прежде уважаемые культурные институты, напротив, были серьезно потеснены, а то и вовсе вытеснены в маргинальные отсеки новомодными практиками? Но прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, сделаю еще одну предварительную ремарку.

Столь же несомненно, и не менее очевидно, что Музей, публичный общедоступный музей – проект исключительно европейский. Если точнее – европейской культуры Нового времени. Разнообразные предмузейные опыты («мусейоны» всевозможной модификация, коллекционирование, выставление на всеобщее обозрение разных диковинок и пр.), случавшиеся в более

отдаленные исторические времена (кстати сказать, также в европейских пределах или очень близко к ним прилегающих) к современной музейной практики имеют очень отдаленное, легендарно-предысторическое отношение. Ни одно из социокультурных образований ни прошлого, ни современности не выработало в своих недрах аналогичных или сходных форм конституирования культурной наличности. Распространение музеев у других народов – это род европейской экспансии (культурной экспансии, едва ли менее опасной для сохранения национально-этнического суверенитета, чем экспансия экономическая или политическая), экспортирование и внедрения в инокультурные образования новоевропейских догм и норм. Точно также как и другие, сугубо «этикетные» и также европейские по происхождению, декорации современности (например, мужские костюмы-тройка, галстуки, пляжный топless, компьютеры, кока-кола и гамбургеры и пр.), музей, не смотря на то, что сегодня он утверждается в качестве универсальной общемировой практики, все же не является непременным атрибутом и обязательным элементом культуры как таковой, но всего лишь ее конкретно-исторической вариацией. Заведение в азиатско-африканско-латино-американских и др. державах «музейных огородов» в подавляющем большинстве случаев продиктовано стремлением встать вровень с законодателями авангардных (на сегодняшних день) мировых тенденций, не отстать от культурной моды, а заодно уж заполучить еще один репрезентативный индекс (наряду с другими, такими, как, например, экономические и политические свободы, медицинская оснащенность, доступность образования, компьютеризация, бесцензурность и пр.), повышающий шанс войти в элитарный клуб vip-держав. Поэтому искать причины необычайной активизации музейной деятельности в последние 50 лет следует в первую очередь в сфере тех изменений, которые произошли именно в европейском (и северо-американском) культурном самосознании: современный мир, или, если аккуратнее выразиться, то, что презентуется и позиционируется как современность (магистральная, а не регионально-маргинальные ее модификации) безусловно, хотя и не совсем, на мой взгляд, справедливо, является продолжением и развитием новоевропейской модели обустройства жизненного пространства.

Вещь в музее. Любая музейная экспозиция состоит из вещей (музейных предметов, музейных объектов, как ни назови – все одно и то же): предметов, образов, состояний, действий, ситуаций, импульсов и т.п., т.е. некоторым образом организованных и иерархически-упорядоченных форм реальности (различной реальности, что для данного разговора не имеет значения), призванных что-то презентировать, к чему-то отослать, о чем-то информировать, что-то утвердить. Оставим в стороне предметы, которые непосредственно инструментально оснащают музейное пространство (арматуру разного сорта), дают возможность ему чисто технологически состояться, не на них мы идем смотреть чаще всего. Разговор сейчас о тех вещах, вокруг которых, собственно говоря, и разворачивается конкретная музейная интрига, о том, что помещено в витрину. Что происходит с такими вещами, когда они становятся частью экспозиции? Вопрос вовсе не праздный и далеко не такой простой, как может показаться на первый взгляд. Очевидно, вещь изменяется и очень существенно, даже кардинально. Во-первых, она изымается из повседневного оборота. Не важно, какая именно конкретная вещь – токарный станок Петра Великого, трубка Наполеона, кепка Ильича, пуанты Карсавиной, — и из какого именно оборота – подвала разрушающейся мастерской, сундука благодарных потомков, чулана-склада кухонного тряпья, стены-иконостаса фаната, — сценарий всякий раз повторяется один и тот же. Допустим, кепка Ильича, прежде, чем попасть в экспозиция мемориального музея-кабинета В.И.Ленина в Смольном находилась в каком-то месте и каким-то образом использовалась. Можно пофантазировать, что с ней могло происходить и какую функцию она выполняла: еще когда вождь мирового пролетариата был жив, то он ее одевал на те или иные мероприятия (встречи с матросами, прогулки по городу и т.д.), она, кепка, его укрывала от дождя и ветра, согревала голову, создавала необходимую для работы и действия атмосферу, была, наконец, значимым элементом его имиджа. Она использовалась по своему *прямому* назначению, каким-то образом участвуя в бурной *реальной* жизни Ленина. После его смерти та же самая кепка автоматически выпала из *реальности* ленинской повседневности просто потому, что ее владелец перестал быть. Следовательно, она уже — «по понятию» — не могла выступать более презентантом (частичкой) того, чего нет — уни-

версум ленинской *реальности* рассыпался вместе с его уходом в мир иной. Ее, кепку, могли затем использовать другие люди (кто угодно): одевать на голову, выходя из дому, повесить на стену и поклоняться, разорвать на части и использовать в качестве тряпок, просто снести на чердак и бросить в угол, где она благополучно от времени сырела, ветшала, рассыпалась. В любом случае она продолжала все равно участвовать в жизни, в *реальной* жизни других людей, выполняла бы уже *при них* либо ту же самую, либо какую-нибудь иную, обиходную и повседневную, функцию, входя в ближайшее миро-окружное их варианта обустройства пространства, став *реальной* составляющей уже их собственного индивидуального *реального* существования. Таким образом, эта кепка, циркулируя в пространстве и времени людей, обихаживая – всегда одну и ту же, либо всякий раз разную – потребность ее владельцев, оставаясь даже и неизменной в своих контурах, презентировала бы самые разные жизненные опыты и свое именование непременно всегда подтверждала бы текущей назначенностью (функциональностью, вплетенностью в общий ансамбль окружающих человека вещей): кепка – это потому, что ее одевают на голову; тряпка – это потому, что ею вытирают пролившееся на стол молоко; предмет поклонения – это если перед ней жгут свечи и возносят молитвы и пр. Соответственно, именование выступает знаком тех опытов реальности, в которых вещь непосредственно участвует, она представляет то, что с ней происходит, отсылает – через слово или рассказ – к событиям, обстоятельствам, регламентам, конкретным местам и людям, замещая, но и подтверждая их непосредственную присутственность в мире.

И теперь посмотрим, что происходит с той же самой кепкой, когда она оказывается в экспозиционной витрине. Она уже не участвует в реальной жизни, т.е. она ничему не служит, не выполняет никакую функцию (не укрывает, не спасает, не оберегает), но при этом все равно к чему-то отсылает, что-то представляет, на что-то намекает. Что именно? Она уже *не является* кепкой Ильича и не способно что-либо из ленинского представлять потому, что из этого универсума – ввиду смерти хозяина — все равно выпала. Ленин, как ни крути, как ни замещай его картинками-рассказами, как ни восклицай, что, де, «живее всех живых» нереален и реальностью ни при каких обстоятельствах стать уже все равно не сможет. К счастью или к сожалению – каждый решает сам. Иначе говоря, кепка Ильича через свое

именование отсылает к пустой реальности («ильичевости»), к ирреальности, к тому, чего уже не существует. Тем не менее, она помещается и сохраняется в музее – в отличии от многих других аналогичных кепок, пошитых в тот же день и теми же руками, коим не так повезло, ибо не такие знаменитые головы укрывали от непогоды – как раз потому, что – чисто идеологически – соотносится с Лениным, именно благодаря ему она вообще здесь, в мемориальном музее-кабинете, наличествует, выставляется на обозрение, спасается от тлена и разрушения заботливыми руками служителей. Кепка, таким образом, черпает алиби – оправдывает свое здесь-сейчас присутствие – из нереальности, ею прикрывается, не в силах – все равно! – ее, ирреальность, перевести в модус реальности. Кроме того, это уже и вообще не кепка: кепка – это то, что носят, если вещь висит на стене или находится в каком-то другом месте и выполняет иную функцию, то такому предмету дается соответствующее наименование (фетиш, арт-объект, тряпка и пр.). Получается, в общем-то, парадоксальная ситуация: вещь (кепка) как предмет, форма, структура, обладающая теми или иными характеристиками, вроде бы реальна (осязаема, ее можно потрогать и испытанные ощущения – не галлюцинация), но, в то же время, она абсолютно ирреально, ибо получает алиби от несуществующего (им «насыщается-кормится»), от того, в чем она уже в любом случае не участвует, от лица чего/кого она в принципе не имеет права уже говорить. Она и есть, и ее нет: есть как наличность, но нет как сущность. Ее невозможно онтологизировать, бытийственно фундировать или редуцировать до какого-нибудь реального, утверждаемого конкретной практикой, состояния. Она просто на просто фиктивна, является лишь имитацией того, к чему вроде бы отсылает своим присутствием или, что тоже самое, замещает и... все, ничего не удостоверяя: отсылает – в итоге – только к самой себе и ни и чему больше.

Если с «ильичевостью» уже дело никак не поправить, то с «кепкостью» кепки дело обстоит лучше. Можно было бы приобщиться к этой самой «кепкости» («трубкости», «станковости», «пуантовости»), если вещь вернуть назад в жизнь, реальную жизнь и использовать по назначению: например, начать опять ее носить на голове. Но музейные экспонаты ввиду их «необычайной ценности и важности» в аренду не сдаются посетителям, их даже и трогать-то руками не всегда разрешают. Вещи изымаются из реального оборота жизни по разным при-

чинам: «отменяются историей», морально или физически устаревают, изнашиваются, прекращают участвовать «по решению» или «прихоти» кого-либо. Но всякий раз вместе с изъятием происходит ее «проваливание» в небытийственность (той реальности, в которой она циркулировала, что, тем не менее, не исключает того, что она может обрести другую реальность, в другом бытийственном модусе-контексте).

Далее, и это — во-вторых. После изъятия вещь помещается в иное пространство, музейное, организованное совсем иным образом. Вроде бы она сохраняет свои феноменальные очертания, либо они лишь незначительно изменяются (чаще всего в «лучшую сторону»: предмет вычищается от грязевых наслоений, неперенных атрибутов жизни, ремонтируется-смазывается, восстанавливаются утраченные фрагменты и пр.), но в том-то все и дело, она полностью становится иной. Ничего не утрачивая из «поверхностных характеристик», вещь в тоже время — и это неизбежно — все равно от них «избавляется» и наделяется другими. Иначе говоря, она перекодируется, ее начинают «поддерживать» совершенно иные смыслы. Изменения происходят, повторю, не на «поверхности», не в плоскости «налично-присутствующего» перечня параметров, но в той области, которая фундирует последние, распределяет их по практикам реальности и «назначает» им определенные «задания». Отныне музейная вещь выступает исключительно и только презентантом самой себя или — чистым знаком, который *реально* ни к чему не отсылает (либо к таким же, соседствующим рядом в музейной витрине, предметам-знакам). Но «штука» в том, что — идеологически и риторически — вещь в музее не хочет (или не может?) отказываться от той, прошлой, утраченной, реальности. Она всячески за нее цепляется, на нее бесконечно ссылается, что, в общем-то, понятно: именно посредством несуществующего музейная вещь оправдывает свое здесь-бытие. Получается, что кепка Ильича по сути дела самозванка. Она не в состоянии развернуть перед нами во всей полноте протеканий и случайностей определенный бытийственный комплекс, но лишь его аннулировать. Соответственно, всякий, самый подлинно-переподлинный предмет, оказываясь в музейном пространстве тут же, автоматически становится ирреальным, неподлинным, не способным что-либо артикулировать, а его нынешняя, музейная реальность — как это ни парадоксально звучит — совсем не вытекает из строя тех обстоятельств, где он в

данный момент наличествует (в экспозиционном зале). Таким образом – и это самое принципиальное – *реальность* и укрощается, и поработается, посредством музейной вещи ее полностью и безраздельно овладевают. С реальным человеком, с разворачивающимися событиями всегда много мороки, они не предсказуемы и неуправляемы. Теперь же она, реальная жизнь, подчиняется не своим собственным законам, над которыми мы не слишком властны, но логике и принципам организации музейной деятельности как таковой (формированию музейного пространства, экспозиционным закономерностям, регламентированному повествованию, указаниям и пристрастиям конкретных лиц и пр.), музейщикам. И это совсем не безобидно, ибо доступ к реальности блокируется, к ней уже невозможно прорваться. Сколько бы мы ни старались, мы все равно будем лишь кружить по залам музея, рассматривать экспонаты, вслушиваться в звуки, зажатые со всех сторон нормами и инструкциями «заведения», ничего иного мы не испытаем и не испробуем (разве что мечтательно вообразим), наш опыт ничем не обогатится, или, иначе, мы «зависаем» (застреваем) в стадии «чистого символического».

Проект ликвидации реальности. Итак, посредством музейной вещи ликвидируется реальность, реальная практика, вместо которой организуется совсем иная, музейная, особая и уникальная ирреальная реальность (или реальная ирреальность). Уникальность же ее состоит, прежде всего, в том, что вне зависимости от вещного конкретного наполнения, она не может быть в принципе отнологизирована по тем отсылкам (человеку, событию, строю, обстоятельствам), которые делает, ибо не принимает (уже) никакого участия в том, что якобы представляет, и, в тоже время, всячески скрывает свою нынешнюю подлинность – подлинность чистого знака. Когда говорят – и это расхожая риторическая фигура, входящая в стандартный набор оправдательных аргументов музейного дела как такового, — что, де, посредством музеефикации нам будто бы удастся сохранить осколки реальности, спасти от неминуемого забвения или тления те или иные исторические опыты, приобщиться к ним, продлить их срок пребывания на Земле, задержать и остановить время, такое безжалостное и неумолимое. Ерунда, ничего подобного. Входя в музей, мы приобщаемся только к музейному пространству, воспроизводим его вновь и вновь. Не к Ленину

(Наполеону, Петру Великому, Карсавиной) мы «через» кепку Ильича прикасаемся глазами или руками, — это невозможно (либо на оккультных сеансах, к коим музей как институция не имеет никакого отношения), а всего лишь к музейному экспонату, который воздействует на нас отнюдь не «памятностью», не тем, что каким-то непонятным (астральным?) образом через нею от него на нас что-то там изливается (на манер передаваемой из поколения в поколения рукоположением благодати, от Иисуса Христа до ныне исправляющего литургический чин священника), но совсем иным. Впечатление рождается не из «мистически со-присутствующей» потусторонности, сопрягающей оппозиции, отсутствующей-присутствующей реальности, но как раз из очень даже посюсторонней реальности нашего собственного как непосредственного, так и опосредованного опыта. Кепка Ильича «пробудит» во мне что-то, если я уже имею некоторое представление о персонаже и у меня существует по отношению к нему некоторая установка (позитивная или негативная — не важно). Либо, коли вообще впервые об этом человеке-событии слышу и никогда раньше при мне о нем не упоминали, откликнусь я на само музейное пространство: на голос экскурсовода, на другие звуки, на освещение, на экспозиционную витрину, ее эстетические характеристики, на запахи и атмосферу, на рассказ, наконец, на собственные внутренние сейчас и здесь переживаемые (может быть и совсем по другому поводу) чувства, словом на все то, что будет происходить со мной и во мне, пока я нахожусь в музее, в чем мои сознание и тело будут непосредственно участвовать. В этом отношении особой разницы между подлинными, т.е. имеющими в прошлом некую реальную связку с представляемыми ими персонажами или событиями, и неподлинными (поддельными, заново сконструированными по прототипам, не принадлежащими, допустим, герою, но циркулирующими где-то от него поблизости и отражающими общую атмосферу эпохи) вещами нет. И первые, и вторые все равно подделки, они подделываются под несуществующее. Так называемые подлинные вещи даже еще и коварнее, ибо своей мифической (утраченной) подлинностью они лишь вводят в заблуждение посетителей, откровенно его обманывают: намекают, увлекают, но никогда по сути дела ничего так и не открывают. Кстати, ведь был период в истории музеев — первая половина 19 века — когда экспозиции, составленные из откровенных и не скрывающей своей сущности подделок были

не менее востребованы и считались отнюдь не второразрядными по сравнению с тем, что формировались исключительно из «настоящих» вещей.

Думаю, что теперь можно попытаться ответить на заданный в начале разговора вопрос: почему сегодня мы переживаем музейный бум? Не двести лет тому назад, в золотую пору расцвета европейской культуры, не сто – прекрасную эпоху, овеянную лунным серебром холодного увядания, а именно сейчас, в период деградации и девальвации основных смысловых установок новоевропейской социокультурной модели, музейная практика стала такой востребованной? Повторю уже хорошо известные и ставшие прописными положения. Примерно 50 лет тому назад европейская (и американская) культура вступила в стадию «вычищения и устранения» реальности, т.е. наступление на реальность стало тотальным и повсеместным, а не эпизодическим и фрагментарным, как то имело место ранее. Дефицит реальности – это то, с чем современный человек, живущий в именующих себя цивилизованными странах, сталкивается от рождения и до самой смерти. Стерильность, вычищенность до блеска, стремление избавиться от неопряности, шероховатости, пыли и грязи, мешающих быстрым коммуникативным оборотам шумов – и в прямом, физическом, и в любом переносном смыслах, — культы и фетиши нашего времени. Пространство, в котором разворачивается человеческая деятельность, все время и все более тщательнейшим образом избавляется-освобождается от «нежелательных» наслоений пота и гноя, боли и страдания, дикости и несуразности, ярости и гнева, словом всего того, что почитается на сегодняшний день неприглядными и весьма отягощающими человеческое существование сторонами жизни. Но фокус состоит в том, что все эти негативные обстоятельства земного пути человека – все равно *реальны*, изгнать их невозможно, они непеременные атрибуты жизни как таковой. Можно, разумеется, делать вид, что их нет вовсе, либо они – просто неприятные эксцессы или рудименты прошлых «неправильных» эпох, но в любом случае попытки их ликвидировать – что, надо сказать, все чаще предпринимается – ведут лишь к тому, что либо жизнь утрачивается, либо становится эдакой реальной-ирреальностью (компьютер-интернет, наркотики, средства массовой информации и пр.), стерильным вакуумом, до отказа заполненным всевозможными ирреально-реальными же вещами. Отсюда и дефицит реальности при переизобилии вся-

ких предметов. Ирреальны же эти, окружающие нас, предметы не потому, что их нет совсем, они – отнюдь не плод галлюцинаторного больного сознания, но потому что их невозможно отнологизировать, спайка сущности и существования разорвана окончательно, они просто «висят» без всякой опоры. Нехватка, разумеется, компенсируется – вернее, пытается компенсировать себя, но результат все равно не достигается, никакого равновесия не наступает – избытком. Фиктивность, соответственно, вызывает к подлинности, а имитация прикрывается праобразом. Легко понять, что музей в подобных обстоятельствах – удобная институция, имеющая весьма развернутую и убедительную аргументацию, очень своевременная инстанция, своим и организационным строем, и идеологией вполне поддерживающая общую компанию по ликвидации реальности, весьма способствующая ее, реальности, вычищению, доведению до безобидного и приятно благоухающего, а потому не досаждающего ничем, и никому не угрожающего, состояния. Поэтому в музее – как и в интернет-кафе, и в театре, как в любом другом жестко организованном и насквозь поднадзорном заведении, — всегда «душно», вас окружают мертвые – даже когда они двигаются-шелестят, бегают-резвятся «ну как живые»¹ — экспонаты.

И еще одно, последнее, замечание. Косвенным подтверждением сказанному может служить то, что сегодня в орбиту интереса музейщиков может попасть практически любой предмет, вне зависимости от того, где, когда и у кого он находился, какую функцию при хозяине выполнял. В прямом смысле слова

¹ а то и вовсе «взаправду живые»: резервации-зоны или громадные музейные комплексы, призванные сохранить аутентичные для того или иного региона формы жизни, исчезающие под натиском хай-фай-технологий, где люди вроде бы продолжают есть, пить, ходить, одеваться, говорить, действовать, праздновать свадьбы и пр. точно также, как и их предки сто-двести лет тому назад, – все равно имитации-фикции, ибо «живые» люди – просто экспонаты, они приходят в такие музеефицированные зоны на работу, а строй их собственного повседневного и обиходного существования отличен от тех состояний, кои им приходится изображать на службе за деньги; ну а зрители-посетители, даже если им и взбредет в голову воспользоваться прялкой 300-летней давности по прямому назначению и что-то спрячь, совершат лишь некий экзерсис, который, вполне возможно, и повлияет на их последующую судьбу, но едва ли полностью ее перевернет, подтолкнув к решению «стать как те, вымершие и архаичные аборигены» – это уже было бы клиникой.

весь универсум окружающих нас вещей нынче подвергается музейной обработке. Каких только музеев нынче ни открывают, какие только объекты ни предлагают экскурсанта́м обозреть – хлеб, водку, воду, скелеты, гвозди, землю, чайники, пуговицы, фантазии, тайны и т.п. Еще 50 и более лет тому назад это было бы абсолютно невозможно, ибо существовали – хотя и все время расширяясь – некоторые привилегированные зоны-отсеки реальности, из которых преимущественно и рекрутировались предметы для формирования музейных экспозиций. Они-то в первую очередь и вычищались, захватывались, освобождались от гноя жизни. Естественно, тотальное и повсеместное наступление не реальность с неизбежностью привело и к тому, что весь корпус когда-либо произведенных и производимых вещей (в аристотелевском смысле этого слова) может быть почти что автоматически, после чисто внешней дизайнерски-технологической обработки, переключать в музейное пространство (либо оно –расширится до пределов любой и всякой, без исключения, человеческой жизни).

Да, реальность обихода в музее умирает, но на смену ей все же приходит ино-реальность, реальность самого музейного пространства, которое, не смотря на фиктивность и превратность само-истолкования, все же осязаема, а значит может – и конечно же должна! – обрести свою собственную сущность, в том числе и через проговаривание-оглашение. Иначе говоря, перестав скрываться за несуществующим, на него все время ссылаться, необходимо определить собственно музейный сущностно-принципиальный облик. Резонен вопрос – каковы же они, эти контитутивные «фигуры», те, что скрываются за внешними и чисто формальными, риторически-идеологическими, безусловно необходимыми, ибо посредством их музей вообще как институция есть, получает поддержку и вниманию со стороны общества, отсылками? Это требует особого разговора и о том – в другой раз.

Е.А. Маковецкий

**Не только музей:
к герменевтике искусства**

Когда в работе "Искусство и подражание" (1946 г.) Гадамер обсуждает вопрос об эффективности традиционных стратегий трактовки искусства применительно к современному искусству, а точнее к нефигуративной живописи, он вынужден признать, что теории подражания, выражения и знаков оказываются в этом случае несостоятельными. Гадамер предлагает собственный способ чтения, восходящий к пифагорийцам: "...при необходимости сформулировать универсальную эстетическую категорию... я мог бы опереться на древнейшее понятие мимесиса, предполагающее представление только порядка, и ничего другого. Засвидетельствование порядка - вот, по-видимому, то, что от века и всегда значимо; и каждое подлинное произведение искусства даже в нашем мире, все больше меняющемся в направлении униформности и серийности, свидетельствует о духовной упорядочивающей силе, составляющей действительное начало нашей жизни". Есть некий первородный порядок, некая гармония, музыка сфер, которая является истоком как природы, так вещи: и если мы понимаем это, глядя на произведение, то мы понимаем даже нефигуративную живопись, мы никогда не пройдем мимо прекрасной слаженности Числа. Сходную транскрипцию можно найти и в "Строении вещей" (1939 г.) С. Эйзенштейна, настаивающем на "органичности", на том, что вещь должна расти из того же корня, что и природа: "ощущение органичности, получаемое от произведения, должно возникнуть в том случае, если закон построения этого произведения будет отвечать законам строя органических явлений природы". У художника есть два композиционных приема для того, чтобы достичь искомой органичности: "золотое сечение и "скачок в противоположность", или закон роста и закон развития, и если произведение будет строиться согласно этим законам - оно вырастет из той же неоскудевающей почвы, что и природа. Оставляя пока разбор трех первых, предложенных Гадамером, подходов к искусству, обратимся к последнему, "пифагорейскому" под-

ходу Эйзенштейна-Гадамера. Его эффективность по отношению к современному искусству бесспорно, тем более бесспорна, чем массовее и унифицированнее это искусство будет, поскольку если для отстаивания "идеалов" зла и хаоса требуется неимоверное взаимное напряжение как художника так и зрителя, то добро и хаос всегда найдут свое алиби в питательной среде обыденного сознания. Чтобы согласиться с победой добра над злом, порядка над хаосом не нужно быть героем, чтобы воспроизвести эту победу не надо быть гениальным художником. В искусстве героизм требуется как раз для обратного. В этом один из парадоксов мимесиса: герой совершает подвиг, но герой же описывает поражение. Незнание этого, в свою очередь, является одним из мощнейших механизмов профанации искусства - я вижу как добро побеждает, как торжествует порядок, и радуюсь этому как своей победе, но дело-то в том, что это принципиально не моя победа: иначе как бы я смог все это увидеть со стороны. Скорее даже, и это ужасно, я сражаюсь на стороне зла и хаоса, если оказываюсь свидетелем победы добра. Этот парадокс мимесиса и сопутствующая ему профанация являются первой причиной нашего сомнения в универсальности "пифагорейского" подхода. Другой повод для несогласия мы заимствуем у Делеза, вернее в той части его понимания ницшеанского вечного возвращения, которую сам Делез характеризует как "тайный" смысл вечного возвращения. Суть этой тайны состоит в том, что возвращается не То же самое и Подобное, а Различное; возвращается, т.е., как раз таки хаос, а не порядок. Он, стало быть, обосновывает наш мир: и природу и искусство разом, поэтому искусствоведческие апелляции к порядку оказываются в высшей степени безосновательными. Другое дело, что и сам этот тайный смысл Вечного возвращения еще требует обоснования своей применимости в области искусства. Приведем два аргумента на этот счет (ценность случайного и сила произведения "когда б вы знали из какого сора растут стихи").

Тайное и явное вечное возвращение

Итак, явный и тайный смыслы вечного возвращения: суть первого - в возвращении порядка в вечной победе космоса, этот онтологический оптимизм может обернуться умопомешательством демиурга, возвращающегося все время к Тому же самому, строящему даже хаос по модели порядка (по законам тождества и подобия: идея тождественна себе, вещь подобна идее);

при всем том, однако, гуманистичность этого смысла вечного возвращения бесспорна. Возьмем теперь тайный, открытый, - если верить Делезу, - Ницше, смысл вечного возвращения: возвращается Иное, торжествует модель, построенная на различии, это онтология симулякров, мир хаоса. Казалось бы, невозможный для человека мир; это лишенность каких бы то ни было твердых оснований; этот мир призраков не может быть родиной человека. Но это не так. Обратимся к простому примеру. Представим себе, что моделью явного смысла вечного возвращения является симфонический оркестр. Музыкантам известны гармонии, инструменты настроены по камертону и подстроены друг под друга, у дирижера и музыкантов есть ноты исполняемого произведения и оркестрантам понятен язык жестов, с помощью которых дирижер руководит оркестром во время исполнения. Короче есть некий онтологически предшествующий исполнению порядок, который и воспроизводится на каждом концерте. Теперь представим тот же симфонический оркестр в тайном свете вечного возвращения: мы увидим собрание музыкантов, настраивающих свои инструменты каждый на свой лад. Вот скрипач то ослабляет струны, то натягивает их так, что они со звоном рвутся, и при этом он все время водит смычком - то по струнам, то по спинке стула, на котором сидит его сосед. Так же ведут себя остальные музыканты и дирижер, которого особенно-то никто не замечает, также беспорядочно размахивает руками, с шумом вырывая и комкая листы из нотной тетради. Может ли их какофония этого оркестра родиться музыка? Несомненно, это возможно: вот вдруг возникает гармония двух инструментов, вот трех и, может быть, что и весь оркестр зазвучит как одно целое, это возможно. Из хаоса возникнет порядок, симулякры, как говорит Делёз, симулируют То же самое и Подобное: идеи и вещи. Все значение, которое мы стремимся извлечь из этого примера, состоит в том, что гармония явного смысла вечного возвращения не так дорога, не так ценна как гармония тайного смысла: зачем беречь то, что и так надежнее самого надежного, что и так пребудет во веки вечные: пропустив один концерт я попаду на другой, пропустив один взгляд и встречу следующий; пренебрегши одним чувством я всегда найду то же самое или подобное. Это очень прочный, но вялый мир, это не уникальный мир, для которого мой приход случается в той мере, в какой случайно все то, что может быть повторено. И совсем иначе со случайной гармонией, возникшей вдруг из ка-

кафонии хаоса: если эта гармония все же возникла я буду беречь ее, пока хватит сил: я не пропущу концерта, не отвернусь под пристальным взглядом, сохраню чувство. И хотя гармония здесь возникает случайным для меня образом, сама эта гармония в силу своей неповторимости уже не случайна, дорога мне. По сути, космос при всей своей внешней аподиктичности гуманитарно намного более случаен, чем хаос. Хаос это в чистом виде человеческое место, родина человека, и антропология хаоса состоит в описании человеческой нужды, в необходимости подвига и в отсутствии у него алиби.

Кроме того, можем ли мы феноменологически быть уверены в том, что художник, строя здание своего искусства, опирается на модель порядка, - не является ли порядок, наоборот, результатом, а не основанием? Вспомним ахматовскую строку: "Когда б вы знали из какого сора растут стихи". Мы не знаем, поэт не говорит, но не достаточно ли уже и этого намека, чтобы прервать гул космологического оптимизма, делающим случайный каждый мой шаг от первого до последнего?

Итак, если порядок не является онтологическим основанием для хаоса, если у нас есть некоторые основания полагать, что всё обстоит прямо противоположным образом, то можем ли мы довериться "пифагорейской" стратегии понимания искусства. Не обманщик ли Пифагор? Не Прометей ли он, владеющей вечной тайной и обманывающий Зевса. Не скрытая ли это битва хтонического чудовища, ласкового с людьми, и прекрасного владыки богов и людей? Почему бы и нет? По крайней мере, мы не должны упустить из виду еще одну стратегию понимания искусства, кроме тех четырех, что были упомянуты Гадамером. Следующий по мере упоминания, но никак не по старшинству, путь искусства - это кража, с которой впервые мы встречаемся в мифе о Прометее.

Прометей

"Прометей, смешав землю с водой, вылепил людей и дал им тайно от Зевса огонь, скрыв его в полом стебле тростника", - сообщает Апполодор. По разным свидетельствам сам Прометей или через своего сына создает людей; он дает людям только огонь или же огонь и ремесла, что делает людей способными противостоять случайным прихотям Зевса. Прометей не участвовал в титаномахии, не встал на путь физического сопротивления, заранее обреченного на провал, если помнить о зевсовых

перунах и преданности сторуких олимпийцам. Прометей противопоставляет себя Зевсу не космогонически, а антропологически: только на этом поле его кавказское поражение является победой, как побеждает тот, кому сочувствуют, а не тот, кто обрекает на муки. Только на этом поле огонь и ремесла - не случайная деталь и крохи вселенского пирога, а величайшие трофеи. Сила Прометея в том, что он старше Зевса, это значит, что он знает будущее: он был в те времена, когда Зевса не было, значит может жить и тогда, когда Зевса не будет. Он для Зевса - самая страшная тайна, раскрыть которую, значит, проиграть, а отвернуться - погибнуть. В самом деле - наказать Прометея - признаться в том, что был обманут, а убить - обрубить хтонические корни. Почему отношения Зевса с Прометеем это всегда тайна, обман, загадка, оттягивание и мука? Почему они ни разу не вступают в открытый поединок, который бы раз и навсегда расставил бы всё по местам? Кажется, у них просто нет того общего места, где они могли бы сойтись в честном бою. Если Зевс - это сияющий властитель, скрывающийся - да и то не всегда - только из жалости перед теми, кто не сможет вынести его вида; то Прометей - это хтоническое чудовище, которому суждено увидеть не олимпийское будущее и единственный доступный для него модус существования в мире блеска и молний - это существование под покровом тайны, а единственный способ взаимодействия с олимпийским миром - кража. Кража - это превращение явного в тайное, это обнаружение незнания, прояснение тьмы: вот я уверен, что мой кошелек в кармане, а вот мне доказано, что мой гносеологический оптимизм напрасен. Я думал, что у моего стола есть ножки, потому что видел их ещё вчера, а сегодня все летит вверх тормашками вместе с домом и целым городом. Кража показывает "сырость", "недоделанность" мира, его открытость метаморфозе. Тайный мир Прометея ничем не лучше явного мира Зевса; эти миры - просто хаос и космос - вся интрига в том, как эти миры сообщаются. Потому что в строгом смысле человек и есть это сообщение: я живу в хаосе и лишен алиби, хотя я и единственный, кто уловил единственную, существующую только для меня гармонию; я обитаю в космосе и потому случаен, хотя все в космосе занимает отведенное ему место. Но вот это напряжение между двумя мирами, оно действительно, это глагол, как сказал бы Левинас; это поверхность, как сказал бы Делез, а все страсти которые я испытываю в космосе и хаосе, сами космос и хаос существуют толь-

ко как это напряжение. Но это то, что показывает кража - только ее феноменология, в чем же ее ноуменология? Противоборство Зевса и Прометея, во-первых, неизбежно, во-вторых, всегда тайно, в-третьих, всегда действенно. Это кража, - действие, которое вместе с наказанием, прощением и пирровым триумфом в конце (когда Геракл освобождает Прометея) длится вечно, вылепливая фигуры мира. Каждый из этапов кражи парен: нужно чтобы было у кого украсть; наказание Прометея предполагает и его активность-сопротивление мукам и т.д. Вместе с тем, кража не означает равновесия и не является способом, например, справедливого распределения богатств, как это было у А. Азимовова в рассказе "Билет на планету Транай". Это только один вектор кражи - когда порядок ворует у хаоса. Когда же исчезает то, в наличии чего ты был уверен - это обратный вектор, похищение порядка.

Кража - это невозможное; это осуществление, реализация того, что в принципе не может быть проектом, потому что проект всегда составляется в одном из возможных миров (в космосе или хаосе), а осуществляется уже в другом, в невозможном мире. Кража - поле борьбы стихий, где нет места человеку, но именно в ней человек и находит себя, впервые обретая огонь и ремесла. Более того, кража - это воплощение: песок и глина всегда крадены у первичного порядка, где они и занимают подабающее место, далекое от стихии метаморфоз, в который их включает кража, делая человеком. Кража - порядок метаморфозы, может быть единственный, включающий и самого человека. Кража это первое человеческое действие, производимое от первого лица.

Истории с кражами. Кража из корысти

Кража - это хтоническое чудовище в платоновском мире порядка, несколько нижеследующих примеров призваны продемонстрировать, насколько ее позиции прочны в современной литературе.

Герой "Паутины и скалы" гениального Томаса Вульфа Джорд Уэббер - вначале маленький мальчик, живущий в семье родственников умершей матери в маленьком городке Либия-хилл где-то в Старой Кэтоубе. Со временем он заканчивает колледж, предпринимает путешествие по Европе на деньги, оставшиеся от отца, а когда все деньги выходят, молодой человек возвращается в Америку и становится преподавателем в одном

из нью-йоркских колледжей. Преподавание литературы бес-толковым школьникам его ничуть не радует, но дает средства к существованию, у которого есть не один смысл: это во-первых взаимная любовь к доброй и умной Эстер, которая, впрочем, иногда омрачается, поскольку в придачу к врожденной подозрительности Джорджа прибавляется и тот факт, что миссис Джек в течение всего времени их отношений остается любящей и преданной женой другого мужчины. Но у героя есть и другая страсть, намного более могущественная - писательство: с самого своего приезда в Нью-Йорк Джордж пишет книгу о своем детстве в Либия-хилл, он мечтает о писательской славе, тем более, что рассчитывать на нее у него есть все основания. Но пока это только первая книга и никакой уверенности в успехе нет даже тогда, когда одно серьезное издательство включило его книгу в свои планы. И вот наконец книга увидела свет, все его знакомые из Старой Кэтоубы спешат прочесть первое творение своего в будущем несомненно знаменитого земляка и тут наступает непонятная для автора пауза: молчание. Так же внезапно это молчание вдруг прорывается шквалом угроз и обвинений, сыплющихся на голову бедного писателя из его родного города. Смысл этих обвинений в том, что он предатель, они ему доверяли ничего от него не скрывали, относились как к собственному сыну, а он все запоминал и накапливал, чтобы высмеять их перед целым светом, чтобы несправедливо изобразить дураками, мелкими людишками, корыстолюбцами, развратниками и пр. И, главное, все эти обвинения приходят на фоне высочайшей оценки его писательского труда со стороны настоящих знатоков. И ничего здесь странного нет, все дело в том, что Джон Уэббер - вор, он украл у либияхильцев что-такое, что позволяло им жить в неведении относительно самих себя, он украл душу родного города, вдохнув ее в свою ставшую от этого гениальной книгу. Он вор, лишаящий сна и покоя, он вдруг сорвал покрывало и оказалось, что под прочно привинченными ножками сто лет спокойно стоящего стола нет не только пола, но и вообще земли. Кто его просил показывать людям бездну? Кому это нужно? Кучке ценителей, молокососам-эстетам? Или же человек все же должен знать некую страшную правду, раскрывающуюся только в тот момент, когда циничная рука вора сдвигает покровы святого неведения. Зачем мне трудное счастье, если у меня уже есть простое? Важна в этой истории и ещё одна деталь, проясняющая существо кражи: кража корыстна.

Возможно, что Прометей одаривает людей краденым огнём, чтобы укрепить свои позиции в непрямом противостоянии Зевсу, но возможно даже, что он действует и бескорыстно. Но у Джорджа Уэбера всё вполне определённо - он пишет свою книгу, он ищет славы, справедливо полагая, что тот писатель, который якобы не стремиться к славе - просто лицемер. Корысть - это онтологический мотив, избобличающий человека. В мире борьбы стихий, космоса и хаоса, нет места человеческому поступку, там человек лишь один из элементов, причём далеко не исходный. Должен быть механизм, запускающий стремление метаморфозы, должно быть начало, точка, где всё смешается, чтобы увлечь мир к новым формам. Это точка - своекорыстие, разрушающее гармонию, заменяющую музыку сфер на скрежет хтонического самостояния. Кража - это не онтологический этап, это антрологический бунт, слепая всегда необоснованная претензия: "вы все ничего не понимаете", "я один вижу правду и достоин немеркнувшей славы", "весь мир принадлежит мне". Кража - это насильственный штрих, выходящий за рамки природного порядка, это искусство и тем оно легче и благороднее, чем больше корысти лежит в его основании. Джордж Уэбер крадёт спокойствие маленького городка, обрекая его в недалёком будущем на ложь предкризисной спекуляции, переносит из порядка в хаос, чтобы миметическим порядком свое произведение. Вопрос о том, был ли доуэбберовский порядок Либия-хилл действительно порядком - бессмысленен, он так ощущался и таким был, важно, что он исчез. Нет смысла спрашивать была ли только что лужица раскаленного золота ювелирным украшением, если мы видели, что была. Более того, не важно во что она превратиться в будущем, поскольку в истории Томаса Вульфа содержится ещё один важный для нас урок: кража не разрушает мир, приводя его к хаосу, она, напротив, разоблачая первобытный порядок, обрушивая его в хаос сразу же создаёт новый порядок. И если мы видим на месте прежнего спокойного городка улей встревоженных злодеев, то это не значит, что игра Зевса сыграна и титан одержал верх - просто по закону косвенного сражения Зевс переместился в гениальную книгу Уэббера. Это то, что отличает природу от искусства: если в первой все векторы превращений устремлены в бесконечность, т.е. если в первой смерть бесповоротна, а жизнь беспредельна; то во втором вся метоморфоза укладывается между двух берегов - космосом и хаосом - ещё так, что одно не сущест-

вует без другого. Река течёт и не может не течь, животное не знает о своей смерти; художник же может лишь забыть о соре, из которого растут его стихи, но если он обрубит корни, то весь его мир сразу погибнет. Искусство потому ещё принято интерпретировать как подражание природе, что оно принципиально содержит в себе эту двойную матрицу космоса-хаоса, добра-зла, низкого-высокого, корыстного-благородного и т.д., чего в природе нет и в помине, поскольку там нет никакой коммуникации между космосом и хаосом, поскольку Зевс и Прометей никогда не вступают в открытое сражение и поскольку там нет никакой корысти самостояния, заставляющей перемешать миры кражей и начать такую метаморфозу, в результате которой даже вновьобретённые формы понесут на себе печать двойничества: жизни и смерти. Это печать двойничества, которую несёт на себе искусство в плату за своё корыстное начало.

Иллюстрацию этой идеи "замкнутости" искусства, когда оно само себя изолирует от природы, мы находим в книге другого замечательного писателя XX века - Константина Вагинова, она называется "Труды и дни Свистонова" .

Свистонов, - герой Вагинова, - знаменитый литератор и его манера письма заслуживает особого разговора. Он читает какую-нибудь книгу, черпая из неё вдовновение самым буквальным образом: заимствует детали, просто переписывает сцены, помещая туда своих героев, - и всё в таком роде. Свистонов, тем не менее, - не какой-нибудь жаклий плагиатор. Во-первых, книги его пользуются искренним вниманием и даже любовью современников, - а это ли не достаточно веская причина, чтобы говорить о человеке серьёзно. Во-вторых, его сочинительство простирается далеко за книжные обрезы: прямые и возвратные потоки творчества переполняют его жизнь. Мы увидим, что прямая творческая интенция, - воплощение, - подвластна Свистонову, как и любому настоящему творцу; с другой же стороны, возвратная интенция творчества, - развоплощение, или разрушение, - тоже является неотъемлимой чертой его таланта. Вспомним, как Левинас отзывался о Гамлете: это трагедия трагедии потому, что у героя Шекспира не остаётся даже той последней надежды, которая есть у самых разнесчастных трагических героев, - он не может прикрыться от судьбы своей смертью. Даже в смерти, говорит Левинас, Гамлет не чаёт найти избавления от злосчастливого бытия. Так и Свистонов: он превосходит концепт творчества, он творит и разрушает одновременно,

демонстрируя собой замкнутый цикл человеческого участия в споре между порядком и хаосом, демонстрируя тем, что сам попадает в непреодолимое двузначие замкнутого пути между порядком и хаосом, не имеющего выхода в жизнь или смерть; демонстрируя собой замкнутое существо искусства. И смысл этой замкнутости вовсе не в отрыве от жизни или смерти, потому что там в избытке есть и то и другое; и не от реальности, потому что реальность плена искусства недвусмысленна и, может быть, ещё более неприложна, чем любая другая. Настоящий смысл этой замкнутости - в неизбежности, в безвыходности, в невозможности стать только жизнью, либо только смертью. Это как "жить, али застрелиться" в "Вишнёвом саде", только без зевка, а, наоборот, со слишком человеческим оскалом напряжения. Но, повторимся, это плата за кражу, это груз корысти, к которому привязан человек в своём единственно человеческом деянии: смешении стихий, в стихосложении хаоса и космоса.

Но вернёмся, наконец, к тексту. На что же ещё распространяется писательская активность Свистонова? Естественно, в направлении иной, т.е. не книжной, реальности. Свистонов ворует не только в чужих книгах, но, главным образом, у живых людей. Его знакомый, некий Куку, - уже не молодой человек, не лишённый некоторых талантов, зато начисто лишённый хотя бы капли трудолюбия, вместе с нашим героем отправляется на дачу куда-то в Токсово, чтобы вдвоём заниматься творчеством. Что может быть лучше совместного плодотворного труда на лоне природы? Естественно, трудится только Свистонов и труд его - открытая кража: он пишет о Куку, выводя его в новой книге под нехитрым именем Кукареку. Куку влюбляется в молодую, умную, во всех отношениях замечательную девицу. Она отвечает ему взаимностью, их отношения продолжаются и в Петербурге, и дело, к взаимному удовлетворению влюблённых, идёт к свадьбе. Между тем, труды Свистонова в продолжении всего этого времени тоже имели благоприятное развитие и, наконец, пришли к завершению. Он уже кое-где почитывает свой новый роман. Куку узнаёт об этом, и переполненный радостью от того, что трудами друга и его имя заслуженно получило бессмертие, прибегает к Свистонову в дом с искренним желанием услышать, как автор читает свою книгу. Наконец, он уговорил Свистонова почитать, он слушает и к концу впадает в полное отчаяние: вся его жизнь уже прожита на страницах романа, ему больше нечего делать, Свистонов его обокрал! И Куку остаётся

только удалиться от всего того, что ещё недавно составляло всю его жизнь: от друзей, любви, привычек, - чтобы в отчаянии закончить своё существование. И это не единственный случай, когда Свистонов напитал космос своей книги энергией чужой жизни, повергнув её в хаос. Были и другие кражи. Но важнее финал: Свистонов сам попадает в клетку искусства. Он больше не в состоянии отличить реальность от вымысла, превращается в героя собственной книги, крадёт собственную жизнь; разрушает, чтобы создать и разрушается в созданном космосе, прекраснейшем из всех. Такова плата за корысть, таков онтологический слепок с кражи - искусство, как чистейший человеческий яд, запускающий круговращение космоса и хаоса; запускающий ту метаморфозу, которая неизвестно чем ещё одарит бытие, зато известно как привяжет к себе корыстного человека.

Кража из нужды

То немногое, что нам удалось пока выяснить по существу противоборства Прометея и Зевса можно выразить тремя формулами. Во-первых, невозможное казалось бы сообщение между хаосом и космосом, запускающее вселенскую метаморфозу, центром и источником которой является человек, есть кража. Во-вторых, кража корыстна и чем более возвышен предмет корысти тем более очевидно проявляется вся глубина коварства человеческого места в мире, расположенного на нескончаемом перепутье хаоса и космоса, в вечной борьбе Прометея и Зевса. Даже более того, корысть в краже открывает книгу, где сама эта борьба олимпийца с титаном прописывается человеком; человек сам начинает то повествование, в котором он будет разыгрываться хаосом и космосом в качестве главной карты; он не то что ввязывает в чужую борьбу, - он развязывает войну между стихиями, с которыми уже не сможет совладать. И, наконец, в-третьих, искусство изолировано от природы, то есть являет собой неделимую смесь жизни и смерти (в отличие от природы, которая может быть и живой и мёртвой и которой доступны жизнь и смерть во всей своей полноте и чистоте), поскольку оно одновременно событие порядка и хаоса, и так оно расплачивается за корысть, лежащую в основании человеческого поступка.

Однако, не всё так бесповоротно. Дело в том, что если корыстное человеческое участие во вселенской метаморфозе ли-

шено всякого шанса вырваться в чистоту одной из стихий, а сообщение между стихиями имеет характер тайны и косвенности, является кражей, то возможно же и иное не корыстное - обоснование кражи: нужда. Человек, мучимый голодом и жаждой, подвластный всем немилосердным стихиям мира, наконец отваживается на поступок, ограничивающий стихийную страсть мира, человек не из корысти оказывается в золотой клетке искусства, а из нужды строит себе дом для защиты. Подобную интерпретацию генезиса культуры мы находим в работе В. Н. Топорова "Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)". Определяя место вещи, Топоров даёт и своего рода космологическое определение культуры: "Творение вещей - хронологически последняя волна космогенеза и антропогенеза, актуально развёртывающийся этап творения" . И немного ниже читаем: "Отныне, с этой черты демиургом, творцом, "делателем" становится человек, и вещи становятся первым его творением. В соответствии с признаками, лежащими в основе космогенеза, первым творится самое важное, нужное, насущное и именно ему придаётся наибольшее значение. Поэтому первые вещи призваны удовлетворять первые, т.е. ближайшие и самые необходимые потребности, и акцент здесь ставится, пожалуй, не на удовлетворении ... но на спасении как минимальном уровне жизнеобеспечения человека: не дать погибнуть, хоть как-то поддержать человека и тем самым не прервать переход космологического этапа в антропоцентрический - вот в чём главная потребность на этой грани" . Очередной этап космогенеза, или метаморфозы, в наших терминах, начинается по-Топорову с нужды, с глобальной антропологической нехватки, делающей его либо лишним в мире стихий, либо вынуждающей его к прямому направленному на этот мир действию. Смысл же этого действия - в творении, творении вещей. Концепции кражи и нужды только выражаются противоположными образами: кража как тайное и косвенное действие, как тайна; и творение вещей - как открытый вызов стихиям, как приручение, забота, возделывание, в общем всё то, что мы привыкли видеть в культуре. По существу же, - и это видно уже из взаимопроникновения концептов культуры и тайны, таинства, - кража и творение отмечают одно и то же метафорическое событие узнавания, прояснения, воплощения. Кража из корысти и кража из нужды это одна и та же кража, просто корысть и нужда определяют направление противоположных потоков метамор-

фозы: либо искусство, либо безыскусность (но это в любом случае воплощение и творение), - этого сугубо человеческого поступка. Так я в полной мере постигаю смысл лишь украденной у меня вещи: утрата - вот, что открывает глаза на тот мир, который уже безвозвратно потерян. Вор же, действуя под покровом ночи, своей корыстью проясняет существо украденной вещи не только для меня, но и для себя самого, он обретает как бы из (своей собственной) антропологической пустоты, - это, если и не творение, то выведение из ничего. Вещь стремится из света во тьму и снова на свет запоздалого понимания (для меня); и из тьмы в свет (для него), но снова во тьму корыстной тяжести бытия уже самого вора, но это не отрезок метаморфозы, - это круг, вещь вечно носится там, смешивая день и ночь, явное и тайное своё бытие. Творение, со своей стороны - это такое же воплощение, это прояснение, выведение из потаённого, но также утрата: творение больше не подвластно создателю, оно начинает жить по собственным законам, оно - утрата с запоздалым постижением смысла. В этом смысле, нужда - такая же кража, только ещё не ставшая явной, это дерево, на котором ещё только вызревают антропологические плоды кражи. Ведь не случайно у Прометея есть брат Эпиметей, имя которого можно перевести как "крепкий задним умом", - это тот, кто понимает, только потеряв: единство Прометея и Эпиметея - это суть человеческой смеси, состоящей из кражи и нужды, и делающей возможным как творение и уничтожение, так и вселенскую метаморфозу в результате которой сам человек и находит свое место в нечеловеческом напряжении стихий.



МЕТОД

Е.Н.Мастеница

Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности

При анализе современной социокультурной ситуации не приходится отрицать сложное взаимодействие глобальных и локальных тенденций, которые проявляются во всех сферах, в том числе и в сфере культуры и науки. Процессы дифференциации и интеграции знания протекают с такой интенсивностью, что вне учета серьезности этой проблемы не может сколько-нибудь плодотворно строиться никакое философское, логико-методологическое, науковедческое развитие любой сферы познания. Стремительное развитие естественных и точных наук, углубление представлений о научной картине мира, формирование новых областей гуманитарного, социального, исторического, культурологического знания, осмысление роли техники и информации в современном мире, усложнение социальных форм организации науки на всех уровнях, вплоть до глобального, формирование комплексных междисциплинарных областей знания, понятий, подходов, дисциплин, привели к серьезной перестройке научного пространства. Место в нем музееведения (музеологии) как формирующейся научной дисциплины еще не очерчено достаточно четко. Однако нельзя не отметить тех сдвигов, которые происходят в его становлении как самостоятельной области научного знания. Они во многом обусловлены той напряженной рефлексией, которая фиксируется в социальных и гуманитарных науках, занятых переосмыслением проблем многообразия, многосоставности и инаковости культур в связи с ростом динамики культурных процессов в мире, отказом от универсалистских глобальных антиномий, созданием многополярной модели мира. Музееведение как формирующаяся социально-гуманитарная дисциплина постепенно вписывается в парадигму «пограничья», то есть плюралистического подхода к культурно-историческому анализу и теоретико-концептуальной трактовке феноменов культуры.

Отражая происходящие кардинальные изменения в обществе и культуре, музеи в современном мире также переживают

существенные трансформации. «Меняющийся музей в меняющемся мире» - это отражение существующей реальности. Очевидно, что музейная деятельность приобретает все большее социокультурное значение, возрастает роль музеев в сохранении и интерпретации культурного наследия, в сложных процессах социальной адаптации и культурной идентификации, в образовательном процессе, в организации досуга. Современные музеи «де-факто» становятся центрами образования, коммуникации, культурной информации и творческих инноваций.

Современная социокультурная ситуация побуждает музеи к поиску своеобразие, к необходимости генерировать новые знания, идеи, духовные ценности. Из института, фиксирующего достигнутый уровень общественного сознания, музей становится явлением культуры, придающим этому сознанию поступательную динамику. Еще недавно качество музейных экспозиций определялось их соответствием традиционным научным схемам, сфокусированным на музейных предметах и коллекциях, а теперь музей видит ценностные ориентиры в новизне, оригинальности интерпретации музейного собрания, создаваемые экспозиции и выставки, культурно-образовательные проекты становятся результатом как научного изучения, так и индивидуального творческого поиска. Это происходит под воздействием современной культурной и межкультурной коммуникации, перемещающей музейное сообщение из области «декларации» и «монолог» в область «диалога» или «полилога». Важным становится разнообразие форм интерпретации аккумулированной в музее информации, а не ее односторонняя трактовка, что привело к «взрыву» музейно-педагогической активности и возрастанию роли музейного проектирования.

Однако появление разнообразных, в том числе и виртуальных, музеев, а также развитие новых направлений и форм музейной деятельности происходит во многом стихийно, без осознания глубинного единства и связи между их разноплановыми проявлениями. Ситуация, когда практика обгоняет теорию, может считаться нормальной только до определенного предела. Современному музееведению необходимо понимание общих закономерностей возникновения и трансформации музейной потребности и осмысление новой роли музея в обществе и культуре. Это обусловлено, с одной стороны, этапом становления музееведения как самостоятельной дисциплины, а с другой, насущными практическими задачами. При создании кон-

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

цепций современных музеев не достаточно учитывать только историческую и культурную значимость музеефицируемых объектов. Необходимо понимание социальных и культурно-исторических закономерностей эволюции музейной потребности, а также основ функционирования музея как социокультурного феномена.

В этой связи остановимся на ведущих тенденциях развития музейного дела, определяющих векторы развития науки и практики.

— В течение XX века получил широкое развитие и приобрел большую популярность новый тип музея – музей под открытым небом. В связи с этим возникло и новое направление в музееведении – скансенология. Пространственная активность музеев, преодолевающая институциональные рамки, неизбежно сочетается с социальной экспансией, что наиболее ярко проявляется в феномене «открытого музея». Появление экспериментальных музейных учреждений, сфера деятельности которых вышла за рамки комплектования, изучения, консервации и экспонирования фондов вызвано к жизни не только поисками путей обновления традиционного музея, но и усложнением и углублением понятия «культурное наследие», распространением его на те области и исторические периоды, по отношению к которым оно раньше не употреблялось. Вследствие этого в современном музееведении все больше распространяется взгляд на музей и культурное наследие как на важнейший ресурс развития города, региона, страны. Совокупность музеев региона традиционно обозначалась как музейная сеть, а каждый музей как ее единица. Однако в последнее время отмечается распространение нового термина – музейная сфера. Его содержание вызвано, по мнению исследователей,¹ появлением на музейном горизонте организаций, тесно связанных с музеями (учебные заведения, исследовательские, аналитические, информационные, консалтинговые, координационные центры, общественные организации, фонды и пр.) Очевидно, что развитие музейной деятельности в регионе без учета взаимодействия с этими организациями было бы не полным. Более того, у музеев, территориальных комплексов и музейных организаций начинают

1 Никишин Н.А. Музейная сфера в эпоху сетевых технологий. Музеи и информационное пространство: проблема информатизации и культурное наследие. Тезисы докладов. Тула, 2001. – С.8.

укрепляться более широкие, долговременные и разнонаправленные связи, приобретающие форму совместных программ и проектов и свидетельствующие о расширении границ музейной сферы.

- Следствием интеграции музеев и социума является возрастание роли образовательной функции музея. Статистические данные обнаруживают количественный рост посетителей музеев во всем мире, но для музееведения гораздо важнее качественные изменения моделей взаимоотношения между музеем и его аудиторией. Отражением «вторжения» музея в социальное пространство и расширения его образовательных функций стало интенсивное развитие музейной педагогики, которая особое внимание уделяет изучению сотрудничества и сотворчества музейного педагога и посетителя. Музейно-педагогические исследования направлены на целостное осмысление взаимодействия музея с посетителем с учетом психологических, социологических и культурологических составляющих, на разработку программ и проектов, предусматривающих самостоятельное ознакомление с пространством музея, создание интерактивных экспозиций и разработку музейно-педагогических методик, направленных на преодоление пассивно-созерцательных форм, а их реализация позволяет посетителю выбирать маршруты движения, выстраивать собственные ассоциации.

Приоритетной аудиторией современного музея любого вида и профиля являются дети всех возрастов, включая дошкольников. Развитие детского направления в музейной педагогике привело к созданию особого типа музея – Детский музей. Все разновидности детских музеев ориентированы на многоканальную и разноуровневую интеграцию этих учреждений в окружающий социум.¹

– Результатом поиска и развития новых форм взаимодействия музея и общества является возникновение и деятельность экомузеев. Они создаются прежде всего для местного сообщества и силами местного сообщества. Ресурсом развития экомузеев является социальная энергия жителей конкретной локальной территории и их заинтересованность в сохранении уникальной специфики данной местности. Экомузеи, как и музеи под открытым небом много работают над изучением потребно-

¹ Макарова-Таман Н.Г., Медведева Е.Б., Юхневич М.Ю. Детские музеи в России и за рубежом. М., 2001.

стей общества, над решением проблем комплектования и взаимодействием с посетителем, нацелены на разработку и реализацию долгосрочных культурных программ. Сегодня можно говорить о том, что экспонаты в таких музеях начинают восприниматься более чем музейный предмет, они несут значительную смысловую и символическую нагрузку и образуемый ими комплекс или коллекция становятся своеобразным историческим документом конкретного места, его культуры, истории и окружающей среды. Экомuseum одновременно является архивом и учебным пособием, а также составной частью текущей жизни местных жителей. По мнению французского музеолога Жоржа Анри Ривьера, «эти музеи являются архивами местных общин, в которых как в зеркале отражаются проблемы прошлого и настоящего, возможности их решения, а также перспективы. Такой музей сегодня крепко привязан к реалиям современной жизни, более других подчеркивая как значение различий и культурного многообразия нашего мира, так и его единство, общие корни и культурные доминанты»¹.

– Важная тенденция деятельности современного музея – создание специальных околмузейных и внутримузейных структур. Внутри музеев и совместно с ними в городах и регионах создаются центры музейной педагогики, центры традиционной культуры, центры общественной жизни, клубы, общества. Изменение взаимодействия музея и социума проявляется также в делегировании части функций по управлению музеями разнообразным ассоциациям, фондам, общественным и частным организациям. В различных странах, в том числе и в России создаются клубы или общества друзей музея с целью содействия его развитию. Меценатство и спонсорство постепенно начинают приобретать конкретные устойчивые формы: получают развитие распространенные сегодня в мировой практике и известные в России конца XIX начала XX века Общества или клубы друзей музеев, осуществляющие не только финансовую поддержку, но и формирующие вокруг музея необходимую среду его сторонников, которая, с одной стороны, выступает как значимый фактор стабильности, а, с другой, обеспечивает музею адекватный имидж.

– Другая важная тенденция характеризуется интеграцией музеев различных видов и профилей и созданием единого музейного пространства. Тенденция к объединению музеев наметилась уже давно. Она проявилась в создании особых надмузей-

ных структур с интегративными функциями. Примером международной организации, объединяющей как идеологию, так и практическую деятельность музеев разных стран, является ИСОМ(ИКОМ). Подобные структуры действуют и на национальных, и даже на региональных уровнях. Цели деятельности партнерских организаций направлены на формирование системы взаимосвязанных организационных и информационных каналов интеграции музеев и музейной деятельности. Это происходит в форме создания формальных и неформальных организаций и ассоциаций, увеличения роли партнерских отношений, ускорения процесса обмена межмузейной информацией. Мощной формой межмузейной интеграции становятся конкурсы. Они проводятся в разных странах и наднациональных объединениях и способствуют интенсификации музейной жизни, укрепления музейно сети. Лишь в последнее время отечественные специалисты и исследователи стали все чаще употреблять понятие «музейный мир России», но зато широкий резонанс уже получили Интермузей, Красноярские биеннале др. конкурсы.

– Оформляющийся сегодня дисциплинарный консенсус гуманитарных и социальных наук предполагает принципиально иной характер исследовательского сознания и мышления. Он исключает дисциплинарную иерархию, методико-методологические унификации, поскольку ориентирован на стереоскопичность видения изучаемых феноменов, объектов и многомерность их дисциплинарных толкований, достигнутых в процессе междисциплинарного диалога. Интегративный тип научного мышления предопределяет еще одну тенденцию, не вызывающую сегодня сомнения у музееведов. Она проявляется в росте междисциплинарности самой науки - музееведения и связанным с ней расширением спектра музейных профессий.¹ Всеобщая тенденция к созданию «интегрированного музея» предполагает использование методов, концепций и подходов различных социальных, гуманитарных и естественных наук, а вследствие этого и необходимость подготовки музейного работника нового типа. Характеризуя развитие междисциплинарности в сфере современного музееведения, следует отметить рост

1 См.: *Мастеница Е.Н.* Интердисциплинарность музееведения и ее отражение в концепции музееведческого образования // Музейное образование. История и современные концепции. Сб. материалов Всеросс. научно-практ. конф., 18-19 апреля 2002г./СПб. гос. университет культуры и искусств. – СПб., 2004. С. 41-46.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

удельного веса музейных профессий, ориентированных на взаимодействие с обществом.

– Тенденция развития межмузейного единства пересекается с тенденцией возникновения и стремительного роста межмузейного информационного пространства. Новейшей формой преодоления «замкнутости» музея как социального института становится формирующееся электронное информационное пространство. На практике включение пользователя в электронное музейное сообщество часто происходит через интернет сайты музеев. При этом многие из них построены на принципах интерактивности и динамического обновления информации. Это создает возможности для диалога и коммуникации. Пассивное потребление информации отходит на второй план, а регулярный посетитель музейного сайта становится неформальным членом музейного сообщества. В настоящее время в складывающейся музейной информационной инфраструктуре «посетитель» уступает место «партнеру», активно вовлекаемому в музейный процесс и способному оказывать на него влияние.¹ Однако эта тенденция на сегодняшний момент является наименее изученной с позиций музееведения.

Происходящее изменение музеев и самих представлений о них, обусловленное внедрением новых информационных технологий, порой порождает прогнозы относительно возможного исчезновения музея как актуального культурного института. Однако природа музея, его специфические особенности как культурного феномена, отличающие его от других институтов культуры, не дают оснований для пессимизма относительно его будущего. История развития средств массовой коммуникации свидетельствует о том, что с появлением новых способов производства и трансляции культуры судьба старых предрешена: фотография несла гибель живописи, радио – газетам и журналам, кино – театру и т.д. В условиях визуализации культуры, которая сопровождается утратой «чувства подлинности», снижением способности к эстетическому восприятию, значение музея возрастает как никогда прежде, поскольку его обращенность к подлинному предмету, к его созерцанию призвана противостоять негативным явлениям. Развитие виртуальных музеев очевидно и бесспорно, но оно не отрицает необходимость су-

1 Музей и его партнеры. Сб. тр. творч. лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела /Сост. И.М. Косова. Вып.5. М., 2004.

МЕТОД

ществования реальных музеев и ничуть не уменьшает их значимости. Встречу с подлинным шедевром, раритетом не могут заменить никакие воспроизведения, даже если они созданы на основе самых передовых технологий.

Сложность и динамичность общественной жизни, увеличение масштабов инновационных процессов в культурном, образовательном и информационном пространствах определяют необходимость распознавать положительные и негативные тенденции в развитии музеев и музееведения. Границы изучения пока не очерчены строго, а на многие вопросы нельзя дать однозначные ответы. Круг вопросов, требующих рассмотрения, достаточно широк, и было бы неправильно пытаться дать на них исчерпывающие ответы в данной статье. Мы стремились обозначить лишь основные, магистральные направления развития музееведения как формирующейся науки и изучаемого ею феномена музея и музейной деятельности на современном этапе.

Т.М. Пчелянская

Музеи и музейные экспозиции в новом спектре сетевых коммуникаций

Как и во всей Европе, в России происходит сдвиг в сторону постиндустриальной экономики, и по мере интеграции России в мировой рынок некоторые виды теряют свою конкурентноспособность. По всей видимости, добавочная стоимость будет в дальнейшем производиться не столько за счет наращивания количества выпускаемых конкретных товаров, сколь за счет «мобилизации интеллектуального капитала и применения его в продукции, процессах и услугах»¹.

В разных странах переход к новому типу социально-экономического развития, названному постиндустриальным обществом, происходит революционно или постепенно. В любом случае этот переход характеризуется отказом от товаропроизводящей экономики (production economy) в пользу так называемой «обслуживающей экономики» (service economy). Основной сферой занятости, приложения капиталов и источником доходов становится сфера услуг.

Но в период стремительных трансформаций возрастает тяга к стабильности. В погоне за переменами общество находит утешение в ценностях, умениях и социальных ритуалах прошлого. И там, где при грамотном использовании своего потенциала музеям удастся сохранить актуальность для современности, они становятся источниками развития и творческого подхода к будущему. Музеи отражают прошлое как совокупное творчество, которое на протяжении всей истории давало обществу силы раздвинуть границы традиции. Однако, безусловно, музейные коллекции и экспозиции могут служить не только витриной минувшего, но и отправной точкой нового мышления. Культура, как прочная броня, облекает творческие ресурсы, в которых проявляется уникальность и неповторимость того или иного общественного, социального или этнического объединения, отражаются ценности, исповедуемые его членами. Музеи становятся интерпретаторами и хранителями этих ресурсов, кото-

¹ Лэндри Ч. Лицом к будущему. М., 2002. С. 14.

рые, исходя из прошлого, помогают моделировать структурную целостность сегодняшнего дня.

Помимо этого, музеи представляют собой часть того неагрессивного пространства, где создается наиболее адекватная и нейтральная ситуация для большого спектра культурных коммуникаций, помогая создавать банк идей, определяющих будущий успех.

Сегодня условия деятельности музеев во все большей степени начинают определять новые факторы:

- рынок приобретает роль арбитра, определяющего ценность и формирующего вкус;
- возникает экономика знаний;
- во многих областях знаний пересматриваются унифицированные каноны и размываются интеллектуальные границы;
- складываются и растут многокультурные национальные сообщества;
- в результате развития новых технологий меняются концепции места, пространства, времени;
- пересматривается значение понятия идентичности на местном, региональном и общенациональном уровне;
- индустрия развлечений завоевывает особое положение;
- уменьшается роль государства, появляются новые нетрадиционные политические объединения;
- новые группы требуют участия в определении общественных ценностей и целей.

В свете новых требований традиционные методы и формы музейной деятельности и, в частности, организации современного музейного экспозиционного пространства оказываются неадекватными. Фундаментальные категории времени и пространства переформируются, встраивая в себя виртуальную реальность и киберпространство. Преобразования в образе жизни порождают целый ряд новых возможностей и проблем, в то время как существующие системы мышления и структурирования, например, музейной реальности оказываются несостоятельными для анализа, объяснения и нахождения решений в возникающих ситуациях.

В переходные периоды неизбежны ошибки. Успешное решение проблем зависит от экспериментов и адекватного анализа приобретенного исторического опыта. Базовые принципы остаются по-прежнему необходимыми и могут возникать из многих источников. А музе как раз и являются одним из основ-

ных институтов, обеспечивающих трансляцию этих ценностей. Культурные механизмы, при помощи которых общество будет выбирать, ранжировать и транслировать свои цели и ценности, приобретают решающее значение.

Сетевая экономика – апофеоз коммуникационных систем

В индустриальной экономике ценность обуславливалась ограниченностью ресурсов. Информационно же сетевая экономика предполагает обратную логику: ценность повышается за счет обилия и широких взаимосвязей. Факс и электронная почта полезны только тогда, когда они есть у широкого круга людей. Ценность отдельных составляющих и коммуникационных систем увеличивается прямо пропорционально снижению стоимости компьютерного оборудования и программного обеспечения в соответствии с так называемым «законом изобилия». Он иллюстрирует, каким образом ценность создается за счет обеспечения свободного массового доступа. Яркий пример тому – компания Netscape, один из мировых лидеров производства программного обеспечения, предложившая потребителю бесплатное использование своего браузера (программы для просмотра web-страниц). Преследуемая в таких случаях цель – создание потребности, способной породить возможность других продаж.

В такой ситуации закрытые системы не имеют будущего. Коммуникация, сотрудничество и партнерство стали ключевыми концепциями развития любой отрасли человеческой деятельности. Ценность объекта увеличивается в геометрической прогрессии с возрастанием количества участников инспирируемого этим объектом коммуникационного процесса. А увеличение ценности того же объекта вовлекает в обозначенный выше процесс коммуникации все большее количество персонажей. Концепция «экономии на масштабах» опровергается «законом возрастающей отдачи». Конкуренция в эпоху индустриализма означала увеличение производства ради снижения стоимости. Сегодня, в условиях сетевой экономики «возрастающая отдача создается всей сетью и распределяется по ней. Многие агенты, пользователи и конкуренты вместе создают ценности общей сети – и ценность получаемого результата выражается в расширении самой системы отношений»¹.

Экономические трансформации и прогресс информационных технологий, массовые перемещения населения и последст-

вия глобализации возымели сегодня колоссальный эффект в области культуры. В этой ситуации естественным образом меняются и музеи. Культурное наследие, являющееся базовой составляющей самого понятия современного музея, - это нечто большее, чем собрание исторических памятников и артефактов. Это, по сути, богатейшее собрание культурных ресурсов, демонстрирующих уникальность того или иного социума.

На протяжении веков культура и ее посредники были детерминированы различными общественными ситуациями. А, зачастую, и ангажированы. Сегодня наступает некий «переломный момент», когда стремящееся быть или слыть демократическим общество (причем эту ситуацию можно одинаково правомерно проецировать как на Восток, так и на Запад), не может или не хочет выносить однозначные суждения о том, что правильно или не правильно, «хорошо» или «плохо» в вопросах культуры. Общепринятым становится мнение, что «сам факт выбора в данном контексте был уже по природе своей недемократичным и обусловленным традиционной системой иерархический и привилегий»¹. И «музейному миру придется научиться решать вновь возникающие, а не прошлые свои задачи, ... помогая человеку адаптироваться к нарождающемуся миру. Этот процесс может приобрести разные формы: уникальные предметы из музейных собраний могут стать отправной точкой новых технологий дизайна; могут создаваться проекты, направленные на решение сложнейших социальных проблем, таких, как наркомания или социальная отчужденность...»². С точки зрения автора подобная точка зрения, а она, выраженная в той или иной форме, стала сегодня преобладающей, является ярчайшим показателем социально-культурной детерминированной сегодняшней музейной ситуации. И внутренняя логика современного развития музейного дела в целом и музейного экспонирования в частности заставляет музейщиков оперировать совершенно иными, на первый взгляд, зачастую, неприемлемыми для них понятиями и категориями. Иногда основываясь лишь на знаниях, опыте и интуиции. Иногда идя вразрез с ними. И анализировать опыт предыдущих «переломных моментов», не просто извлекая из него некий довольно мифический и часто

1 Perry S. The Wealth and Poverty of Networks, Demos Collection 12, London, 1997. P. 12.

2 Лэндри Ч. Лицом к ... С. 28.

неприменимый опыт, а интегрировать этот анализ в реалии сегодняшнего дня.

Долгое время, особенно в России, доминировала концепция «самоценности» культуры. В приложении этой концепции к музеям было принято говорить о «вечности и нетленности», чуть позднее о «сохранности и консервации». «Храмы муз» постепенно превращались в «незыблемые гробницы искусства» (Казимир Малевич), затратные с экономической точки зрения. Рассмотрение музея в качестве некой коммерческой структуры считалось чуть более десяти лет назад поруганием основы основ, посягательством на «высокое» и «вечное». Главной задачей выдвигалась защита музеев от жестоких нравов свободного рынка, чтобы не допустить снижения «художественного уровня».

Однако высокий пафос защитников традиций шел в разрез с жизненными реалиями. Финансирование музеев, особенно бюджетное, в Европе и России сокращалось год от года. Вместе с тем, государственные и местные органы власти, различные фонды, спонсоры и частные лица начали оказывать все более серьезную поддержку музеям в зависимости от эффективности и социально-значимых результатов их деятельности. Это послужило отправной точкой для осознания факта социально-культурной детерминированности музея, поисков новых технологий и методов музейного дела, новых форм экспонирования и способов работы разными аудиториями, а также необходимости привлечения к музеям все более пристального общественного внимания. В Европе и США начиная с 1970-х годов, в России с 1990-х, приходит понимание важности новых проблем, в том числе, вопросов понимания важности музея для общества в целом и даже того, чем он может быть «полезен» для экономики и социального развития городов и регионов. Практически музеи перестали быть «замкнуты в себе» и стали инструментом и ресурсом для достижения социально-экономических целей.

Сегодня в постиндустриальном обществе США и большинства европейских стран (в России эта ситуация исподволь развивается на протяжении нескольких последних лет) культура стала стратегическим приоритетом современной экономики и превратилась в мощную индустрию культурных услуг. Так, успех деятельности музея и функционирования музейной экспозиции зависит от возврата вложенных средств. Таким образом, ориентация на потребителя, удовлетворение существующего

спроса и стратегическое формирование спроса на следующий по времени создания и реализации продукт становятся ключевыми приоритетами и конечным результатом деятельности создателей музейной экспозиции.

Естественным образом в этой ситуации место ведущей концепции в индустрии культуры в целом и, в частности, в музейном деле занимает маркетинг – как философия и идеология музейного бизнеса. При этом, по сути, «маркетинг является управленческой деятельностью, направленной на согласование спроса и предложений в условиях конкуренции»¹. «Маркетинг – это способ переосмыслить роль музея, повысить эффективность его работы и удовлетворить потребности организации, не жертвуя при этом ее философией, миссией и целями. Маркетинговый подход предполагает ряд методов и приемов, позволяющих выработать новое видение и реализовать его»².

Новые мотивации музейного и, в частности, экспозиционного проектирования и менеджмента, усовершенствование маркетинговых стратегий и их эффективное применение привело к расслоению организаций культуры на коммерчески ориентированные (for profit sector) и некоммерческие (non profit sector). К числу последних еще совсем недавно относились и музеи. Однако, за истекшие десятилетия все большее число европейских и российских музеев, в силу усилившейся социально-культурной детерминированности, стало проецировать маркетинговые стратегии в область экспонирования. Все более отчетливым стало понимание того, что поддержка экспозиционных проектов напрямую зависит от того, насколько они востребованы обществом и привлекательны для тех или иных аудиторий.

Успешность применения маркетинговых технологий в процессе реализации некоммерческих музейных проектов привели к возникновению и развитию в рамках, так называемого, социального или некоммерческого маркетинга узконаправленного специализированного музейного маркетинга. На протяжении последних несколько лет он стал одной из новых реалий современной культурной жизни России наравне с, например, музейным менеджментом. Многие западные и отечественные спе-

1 *Mc Carthy E.* Basic Marketing: A Managerial Approach. - Irwin Publishing. 1981. P. 118.

2 *Кози С.* Партнерство во имя развития. Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001. С. 9-10.

циалисты даже отмечают «бум социального маркетинга» (обращая при этом не последнее внимание на его музейную составляющую). И считают, кроме того, что его динамичное развитие – одна из основных тенденций современного культурного менеджмента. Маркетинг экспозиционных проектов – это активная составляющая удовлетворение и формирование спроса в, так называемом «пространстве досуга».

Современные музеи в контексте «цивилизации досуга»

Сфере же досуга в концепциях постиндустриального общества отводится особая роль. Она рассматривается в качестве важнейшей социальной подсистемы. Так, Ж. Дюмазедье считает, что путь для развития личности – это «грядущая цивилизация досуга»¹. Ж. Фридман выдвигает концепцию компенсаторной функции досуга, который сглаживает социально-профессиональные противоречия в процессе поляризации сфер труда и досуга². Ж. Фурастье предлагает рассматривать «цивилизацию досуга» как модель постиндустриального общества. Согласно этой теории, досуг, начиная с определенного уровня экономического развития, получает все большую автономию от труда и становится самодавлеющей ценностью³. Большинство же авторов, как, например, С. Паркер, не отрицая особой роли досуга в постиндустриальном обществе, предпочитают говорить лишь об обществе с развитым досугом.

Однако уже общепринятым стало рассмотрение досуга как пространства развития и творческой самореализации личности. Исходя из этого положения, мы можем с полной уверенностью рассматривать экспозиционное музейное проектирование как одну из важнейших составляющих постиндустриального социально-культурного пространства. А в качестве одной из самых действенных коммуникационных систем этого пространства – музейную экспозицию.

При этом необходимо учитывать, что «цивилизация досуга» предпочитает опережающее развитие «непроизводственной сферы», где на самом деле сосредотачивается огромный рыночный потенциал. Кроме того, при увеличении темпов общественных перемен культура перемещается с периферии в центр

1 Там же. Р. 61.

2 *Friedmann G.* The Anatomy of Work. London, 1961. P. 137.

3 Цит. по: *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1998.

ñïðëàëüüüð èíðàðññà è íàùññòàññíñ ãíëíàíëý. ãññü íáíáðíäëí ïðíà-
ðëòü, ÷òí áíëüðëíñòáí ññðáíáííüð èññëãñíàððäëé ñòáýò ýòí òòãð-
æãáíëá áí äëááó òãëà ññíëð ëííðáíðëé è òáíðáðð÷ãñëð áñëëãñíë. Íá-
ùáíðëçíáííü ñòáë è òíð òáëð, ÷òí á «ðëãëëçàðëë áñíðãã» èçíáíýáðñý
íðíðáíëá è ðíë è òóíëðýí ò÷ðæããíëé éóëüðððü, á ÷ãñðíñðë, íóçã-
ã è íóçáíëü ýëñíçëðë. òããðæãáíëá ïðëððððà ïðíããðððäëüñëé
òóíëðë éóëüðððü ññíýáðñý òáë íáçúããíë äãñíëñð÷ãñëé ëííðáí-
ðëáé. ëãñíü áá ññððëáðí ýäëýáðñý ïðçíáíëá òíáí, ÷òí ñðãã, íá-
íðëíð, ññãðððäëé íóçáíëü áññòãñíë è ýëñíçëðë óæá ïðáëð÷ã-
ñëé íá íáëðð æãëáñëð ññðããðññý á ðíë ïãññëáíñ «íðíããñãññíñ».
Ñãñíáíý ïðãñðããððäëé ðáçíü ññðããëýñëð øëðí÷áëðãñ ññëððà
íóçáíëé áóäëððë, ëáë ññãçúããð èññëãñíàíëý, áñíðëíëáðò ýëñí-
çëðë ëáë ëíðððíáíð äëý ðãñëðáññíëý ññíáë òáíð÷ãñëé ýíðãë¹.

Результаты теоретических и прикладных исследований (на-
пример, Т. Адорно, Х. Ганс, П. Бурдые и других, изучающих ху-
дожественные вкусы и культурные предпочтения разных соци-
альных групп) позволяют выявить тенденции изменения соци-
альной мотивации и потребительского поведения в сфере куль-
туры. Фактически, они дают основания говорить о формирова-
нии аудитории нового типа, интересы которой фокусируются
на пересечении границ². Это, так называемые, новые культур-
ные потребители («the new culture consumer»). Границы между
«элитарной» и «массовой» культурой размываются. То, что
вчера была радикальным, сегодня становится классикой. Ус-
пешность музейных маркетинговых стратегий, ориентирован-
ных на экспозиционное проектирование, определяется точно-
стью сегментации аудиторий, возможностью корректировать
предложение под быстро меняющийся спрос и удерживать ин-
терес за счет интенсивной коммуникации.

Социальный маркетинг как специфический вид музейной коммуникации.

В современном постиндустриальном обществе роль куль-
туры и, в частности музеев и их экспозиций, кардинально меня-
ется. Активное развитие так называемого некоммерческого
сектора, к которому принадлежит и большинство учреждений
культуры, связано во многом с применением маркетинговых
стратегий и технологий. Социальный маркетинг, набирающий

1 Там же. С. 35.

2 Towards of Sociology of Cultural Communications. U.K., 1997. P.319.

все большие обороты в некоммерческой, в том числе музейной, сфере «вбирает» в себя достижения маркетинговых технологий и стратегий коммерческого сектора. С другой стороны, социальный маркетинг адаптирует и динамично развивает свои собственные стратегии, базирующиеся на специфике работы учреждений культуры, используя как самые последние разработки, так и огромный уже «наработанный» опыт некоммерческих организаций в их общении с публикой.

Что бы попытаться выявить специфику и особенности социального маркетинга приведем основные постулаты одной из наиболее известных и популярных концепций «традиционного» маркетинга, разработанной в начале 1980-х годов Мак-Картни¹. Именное от нее мы будем отталкиваться в дальнейшем.

«Four “Ps”: Product – Price – Place – Promotion» - краткая формулировка концепции Мак-Картни известна маркетологам всего мира. В русскоязычной версии она может звучать примерно так:

- продукт (планирование ассортимента товаров или услуг);
- цена (ценовые стратегии и их планирование);
- место (определение рынков сбыта, «аудитории» и «географии» продаж);
- продвижение (создание и разработка новых механизмов и стратегий реализации товаров или услуг на рынке).

В ситуации некоммерческих организаций или учреждений культуры данная концепция, на наш взгляд, может быть трансформирована и представлена в виде «One “P”» и трактоваться в качестве расшифровки нового специфического вида социально-культурной, в части музейной, коммуникации.

Выбор маркетинговых стратегий учреждения культуры определяет, в первую очередь, продукт, которым это учреждение обладает. В приложении к музейной практике им, безусловно, является состав и специфика коллекций. При этом необходимо учитывать, что этот музейный продукт сам по себе априори не подлежит никаким изменениям, как с точки зрения законодательства, так и этических норм. Этот немаловажный факт (пожалуй, самое существенное отличие музейного маркетинга от маркетинга коммерческого) требует выработки особых нестан-

¹ *McCarthy E.* Basic Marketing: A Managerial Approach. Irwin Publishing, 1981.

дартных подходов к разработке маркетинговых и PR компаний современных музеев.

Во всем мире большинство учреждений культуры, являющиеся некоммерческими организациями, получают от государства бюджетное финансирование. Поэтому регулируемые государством цены на услуги учреждений культуры не могут существенно изменяться в зависимости от спроса.

Кроме того, специфика учреждений культуры состоит в том, что большинство из них «привязано» к месту. Так, например, не музеи доставляют свой продукт потребителю, а потребитель должен прийти в музей, чтобы получить продукт. Доставляется только небольшая часть продукта. Для музеев – это выставки и входящих в их состав экспонат¹.

Поэтому именно четвертое «Р» традиционного маркетинга (продвижение) становится для учреждений культуры практически единственным и самым главным фактором разработки маркетинговых стратегий.

Для социального, в частности, музейного маркетинга может быть предложена концепция четырех дополнительных «Р»: People – Pucking – Programming – Partnership.

Элемент «People – люди» может быть разделен на два взаимосвязанных подэлемента – «внешний» и «внутренний». «Внутренний» – это специалисты музея, их профессионализм и компетентность, способность мобильно реагировать на изменения социально-культурной ситуации. Необходимо учитывать, что этот подэлемент (своего рода интеллектуальный «стратегический запас» каждого конкретного музея) является составной частью музейного продукта. «Внешний» подэлемент – посетители музея, для которых специфическую музейную ситуацию (без наличия которой невозможно адекватное восприятие экс-

¹ Здесь следует отметить, что сегодня, с развитием новейших электронных технологий и все более активным использованием их в музейной практике, третье «Р» традиционного маркетинга (место) все более активно включается в социальный, в частности, музейный маркетинг. Наиболее яркий пример – создание виртуальных филиалов крупнейших российских музеев в разных городах страны. С другой стороны, создание и использование в том или ином виде электронных «копий» музейных экспонатов в большей степени относится к области четвертого «Р» традиционного маркетинга (продвижение).

понатов, о чем говорилось выше) создает первый «внутренний» подэлемент.

«Packing-Programming – комплектование и программирование» - два элемента, взаимосвязанные и взаимозависимые. Они, в большей степени, чем другие элементы социального маркетинга, социо-культурно детерминированы. Более того, одной из задач этих элементов является прогнозирование изменений социально-культурной ситуации, изучение «спроса» различных групп посетителей на фоне этих изменений и удовлетворение их потребностей путем создания специальных программ для отдельных адресных аудиторий.

«Partnership – партнерство» - элемент, выявляющий и подчеркивающий взаимодополняемость, взаимозависимость и необходимость поддержания разного рода контактов между учреждениями, работающими в сфере культуры, а также развитие партнерских отношений учреждений культуры с общественными и коммерческими организациями, средств массовой информации.

За последние десятилетия стратегия социального партнерства широко используется для установления стабильных пролонгированных отношений между организациями культуры (музеями) и различными адресными группами их аудитории, являясь, тем самым, еще одним специфическим видом музейной коммуникации. Причем одним из признаков эффективности маркетинговой стратегии современного музея, расцениваемой в качестве коммуникационного канала, становится принцип формирования активного отношения к внешней среде. Успешные стратегии музейного маркетинга используют преимущества, так называемого, «открытого окна для возможностей». В последнее время в России, как и за рубежом, все большее распространение получает система различных обществ и клубов, основанная на участии в деятельности музеев физических и юридических лиц и финансовой поддержке с их стороны. Однако, в музеях, грамотно строящих свои маркетинговые стратегии, отношения с партнерами не ограничиваются лишь финансовой областью. Члены подобных клубов и обществ активно вовлекаются в музейную жизнь, становясь, в свою очередь, ее неотъемлемой составляющей. Партнеры музея выступают, как субъект активного отношения музеев к внешней среде. Партнерские сообщества превращаются в систематический ресурс стратегического развития музея и инструмент социального

маркетинга. Поддержка музея при этом может выражаться в самой разной форме, в том числе в лоббировании интересов музея на высоком правительственном уровне (законодательство, бюджетное финансирование и т.д.).

Мощная финансовая инфраструктура культурного процесса, сложившаяся в мире за последние десятилетия, стала базой для развития системы фандрейзинга. Последнюю мы считаем возможным рассматривать в качестве направленной на согласование общественного спроса и предложения систему некоммерческого маркетинга. Ее преимущество далеко не ограничивается обеспечением целого комплекса услуг, стимулирующих и поддерживающих деятельность организаций культуры. В первую очередь оно состоит в «возможности консолидации мировых ресурсов и расходовании их в соответствии с потребностями мировой культурной системы, в ориентации на поддержку инноваций в области развития культурных технологий и обеспечения доступа к мировым ресурсам всем заинтересованным участникам культурного процесса»¹.

Стратегии социального маркетинга, таким образом, способствуют формированию устойчивой системы партнерства и, тем самым, меняют характер конкуренции. Отличие социального маркетинга состоит в том, что привлечение ресурсов для воспроизводства деятельности и развития музеев осуществляется в двух формах – прямой и опосредованной. Первая – за счет продажи потребителям своей продукции (товаров и услуг). Вторая – за счет привлеченных извне ресурсов (бюджетных средств, грантов благотворительных фондов, спонсорской поддержки и частных пожертвований). Опосредованная форма привлечения ресурсов используется, в основном, для реализации социально-детерминированных культурных проектов и программ. В музеях всего мира доля доходов от продажи билетов, товаров и услуг обычно невелика. Однако для современных музеев ведущей является маркетинговая ориентация на потребителя. Это обусловлено тем, что именно интерес различных адресных групп зрительской аудитории дает возможность музеям «конвертировать» социальную востребованность в финансовые ресурсы, полученные от других экономических субъектов². Говоря другими словами, чем выше популярность му-

1 Абанкина Т. Социальный маркетинг ... С. 38.

2 Towards a Sociology of Cultural Communications. UK, 1997. P. 97.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

зея, социально-культурная значимость и общественная привлекательность его программ и проектов, тем больше вероятность привлечения дополнительных средств на финансирование новых программ и проектов этого музея из бюджета и внебюджетных источников.

Причем в этой ситуации зависимость прямо пропорциональная. То есть, в отличие от коммерческого маркетинга, где потребитель и деньги являются практически единым субъектом процесса, в социальном маркетинге потребитель и финансы физически разъединены, но взаимосвязаны, так как доступ к деньгам открывается через общественное признание. Исходя из того, что выше изложенное уже стало признанным фактом, маркетинговые стратегии современных музеев должны всегда включать два основных направления:

- позиционирование музея¹;
- позиционирование конкретных продуктов, товаров и услуг.

При разработке этих направлений методы музейного маркетинга не могут не быть социально-культурно детерминированы. В постиндустриальном обществе музейный маркетинг ставит во главу угла стиль жизнь. А музей рассматривает как неотъемлемую составляющую «цивилизации досуга» как стилеобразующего признака учитывая, что идентификация человека происходит на основе потребления схожих товаров и услуг, одинаковых форм проведения досуга. Это же, в свою очередь, является решающим фактором при отнесении его индивида к определенному социальному слою.

Сегодня ситуация складывается таким образом, что потребительский рынок культуры и искусства на теперешнем этапе его существования близок к насыщению. Пространство «цивилизации досуга» все же ограничено, хотя технологии социального маркетинга с каждым днем все более раздвигают его границы. Завоевание и удержание рынка становится под силу только корпоративному субъекту. Таким образом, самым важным и серьезным аргументом в процессе выживания современных музеев и показателем эффективности социальных маркетинговых стратегий в постиндустриальном обществе становится формирование корпоративного предложения: межмузейное

¹ Создание и поддержание (воспроизводство) понятного потребителю образа, имиджа. – Цит по Викентьев И. Приемы рекламы и Public Relations. Часть 1. Киев, 1997. С. 12.

сотрудничество, совместные программы и партнерские проекты.

При этом базовым принципом доходности организаций культуры, в частности, музеев, становится взаимодополняемость. Экономическая эффективность технологий некоммерческого маркетинга опирается на так называемый эффект «комплиментарности», то есть дополнительности. Основу предлагаемого продукта составляют товары-комплименты – взаимодополняющие товары и услуги, провоцирующие комплексное потребление музейных товаров и услуг в определенных пропорциях.

Технологии социального маркетинга принципиально расширяют возможности формирования «комплиментарного» продукта и спектр музейных коммуникаций, за счет все более активного включения новых коммуникационных каналов: музей - научно-исследовательская деятельность; музей - образование; музей - другие организации культуры (театры, концертные организации и т.п.); музей - туризм; музей - проекты в области культуры, разрабатываемые бизнес-сектором и так далее.

Возможности совместного позиционирования и рекламы совместных продуктов, взаимного продвижения в открытом информационном пространстве позволяет создавать и осваивать новые перспективные рынки.

Эффективность некоммерческого музейного маркетинга достигается за счет формирования коммуникационной среды в реальном и виртуальном пространстве и опирается на все более развивающуюся систему делового партнерства. В результате формируются саморасширяющиеся системы деятельности, в рамках которых создаются условия для воспроизводства и развития каждого из партнеров. И одним из важных факторов этого процесса в постиндустриальном обществе становится ситуация, когда сфера досуга становится пространством, где человек получает возможность реализовать свою базовую потребность – потребность в общении.

О. С. Сапанжа

Стратегии коммуникационных процессов в контексте модернизации музейной деятельности

Итоги развития музейного дела на рубеже XX-XXI веков доказали не только жизнеспособность музея как культурного института, но и зафиксировали расширение им сфер социального охвата, связанное с последовательным увеличением функций музея в современной культуре и все большей интеграцией в воспитательный и образовательный процесс. Сегодня со всей очевидностью ощущается необходимость переосмысления традиционных функций музея, расширения понятий, связанных с основными направлениями музейной работы. Одной из важнейших областей, значимой для воплощения нового понимания музея, является область музейной коммуникации. Именно в этой области сосредоточены усилия теоретиков и практиков музееведения по разработке и внедрению программ, которые позволяют говорить о практической значимости музея как социо-культурного института. Уместно говорить о том, что коммуникативная функция изначально присуща музею (более того, присутствует даже в домусейных формах) и реализуется в зависимости от специфики конкретно-исторической ситуации, диктующей цели и задачи музейной деятельности и определяющей пути реализации музеем своей миссии¹.

Для современного музееведения осмысление этого понятия и его соотнесение с задачами музейной модернизации особенно важно, так как изучение понятия «музейная коммуникация» в широком культурологическом контексте позволит не просто соотнести основные направления музейной деятельности между собой в качестве компонентов единого коммуникационного процесса, но и рассматривать их как структурные составляющие общекультурной коммуникации.

Понимание музея как особой коммуникативной системы утвердилось в отечественном музееведении достаточно давно. Во второй половине XX столетия, после того, как проблемы коммуникации были включены в русло гуманитарной проблематики, сформировалась теория музейной коммуникации как блок общей теории музееведения. В ее основе лежала идея изу-

чения музея как одного из каналов историко-культурной коммуникации. Дальнейшая разработка этой идеи позволила как построить модели коммуникационного процесса в музее, так и изучить его компоненты и механизмы. В общем виде построенная модель предполагала взаимодействие участников музейного диалога, к которым были отнесены музеолог (создатель экспозиционного пространства) и посетитель (создатель смыслов)¹.

Впервые теория коммуникации как блок теоретического музееведения была выделена словацким музееведом З.Странским в 1971 году в работе, посвященной структуре музееведения². З.Странский отмечал, что через коммуникацию реализуются все итоги охранной и музейно-познавательной деятельности. В этот же период попытки определить структуру музееведения предпринимались и другими учеными: В.Хербстом, И. Кореком, И. Неуступным, И. Ян, К. Шрайнером, Т. Силяновски-Новиковой. В концепциях названных авторов не была выделена самостоятельная теория коммуникации, однако, были намечены разделы науки, изучающие методы культурно-просветительской работы. Так, И. Ян выделила две проблемных группы теоретического музееведения: музееведческие проблемы познавательно-исследовательского процесса и музееведческие проблемы познавательно-посреднического процесса, связанные с вопросами, получившими, в дальнейшем, развитие в рамках теории коммуникации. К. Шрайнер включил в основы музейной теории изучение процессов отбора, комплектования, хранения, описания и изучения предметов, экспозиции, образовательно-воспитательной работы, не структурировав многообразие проявлений му-

1 См. Напр.: *Cameron* . A viewpoint the museums as a communication system and implications for museum education// *Curator*. 1968.v.11. №1. p.33-40. *ooper-Greenhill E.A.* A new communication model for museums// *Museum languages: objects and texts*. Leicester, 1991, *Волькович А.Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система. Диссертация на соискание степени канд. культурологических наук. СПб., 1999.

2 См.: Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984. Позднее, развитая концепция понимания музееведения как науки со всеми присущими ей признаками (объектом, предметом, языком, структурой и т.д.) получила признание в отечественном музееведении (см.: *Странский З.* Понимание музееведения// *Музееведение. Музеи мира*. Сб. научных трудов НИИ культуры. М., 1991. С.8-26).

зейного отношения к действительности¹. В отечественном музееведении признание получила концепция З. Странского. Предложенное им понимание структуры музееведения, развитое в последующих работах, позволило рассматривать теорию музейной коммуникации как значимый элемент науки.

Сегодня проблема музейной коммуникации оказывается в центре внимания специалистов, причем, спор о коммуникационной специфике музея и путях реализации его коммуникационного потенциала неотделим от общих теоретических проблем современного музееведения, последовательного рассмотрения музея как культурной формы и, соответственно, музейной коммуникации как ее структурного элемента. С другой стороны, практика музейной деятельности, улавливая общие тенденции историко-культурного развития, указывает направление теоретического поиска, определяет сферы практической деятельности, требующие осмысления и анализа. Корпус проблем, связанный с разработкой вопросов музейной коммуникации, является одним из приоритетных направлений деятельности современного музея. Многие линии развития музейной коммуникации, отчетливо проявившиеся в практической деятельности, не осмыслены теоретически. Одной из таких проблем является последовательное расширение самого понятия «коммуникация» применительно к направлениям музейной деятельности, его выведение за границы экспозиционной и музейно-педагогической работы, включение в контекст изучения всех направлений музейной работы.

Расширению понятия мешает противоречие, сложившееся в современном музееведении, связанное с ограничением самого понятия коммуникация², с одной стороны, но введением в научный оборот понятия «музей как коммуникативная система»³ с

1 Обще­теоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран.- М., 1984.

2 В современном музееведении сложилась точка зрения, закрепляющая понятие «коммуникация» за отдельными направлениями деятельности, «внешними» уровнями коммуникации (экспозиция, образовательная деятельность). Между тем, «внутримuseumная» работа так же является непосредственным звеном, реализующим общий музейный коммуникационный процесс.

3 Можно обнаружить ряд работ, в названии которых фиксируется понимание музея как коммуникационной системы, однако, сама структура работы построена как исследование частной проблемы или фрагмента коммуникационной деятельности музея. См, напр., Пономарев Б.Б. Музей как комму-

другой. Системный принцип в понимании музейной коммуникации берется, зачастую, априорно, как общая предпосылка для дальнейшего анализа отдельного фрагмента музейной коммуникации (экспозиционной деятельности, образовательных технологий, аудио-визуальной коммуникации и т.д.). Однако неоспоримый факт наличия коммуникации в музейной деятельности не является достаточным основанием для того, чтобы рассматривать музей в качестве коммуникативной системы. Необходимо доказать, что коммуникация не просто присуща музейной деятельности или реализуется в каком-то определенном направлении этой деятельности, но пронизывает все ее основные направления, является одним из важнейших параметров его феноменологии. Поэтому, если первые шаги в рамках теории коммуникации были связаны с определением базовых компонентов музейного коммуникационного процесса, то сегодня внимание исследователей должно быть обращено к расширению границ понимания музейной коммуникации, ее структурному анализу. Сформированные точки зрения на проблему музейной коммуникации показали, что необходим переход от описания и анализа частей, составляющих коммуникационный процесс, к структурированию всех основных элементов коммуникации для дальнейшего моделирования целостной структуры их взаимосвязей. Системный подход позволяет включить понятие «музейная коммуникация» в поле культурологических изысканий и рассматривать ее как структурную составляющую системы, обусловленную единством целей и уникальностью используемых инструментов¹. Все уровни музейной коммуни-

никационная система: проблемы поиска гармонизации историко-культурного и информационно-деятельностного компонентов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Краснодар, 2002. Автор рассматривает весьма актуальную проблему соотношения традиции и новаторства в содержании работы музейного учреждения, выделяет шесть типов музейных учреждений, предлагающих различные варианты взаимодействия историко-культурного и информационного, технологического компонентов, однако сама проблема музея как коммуникационной системы остается «за скобками». Между тем, выработка принципов, позволяющих проследить основные пути реализации коммуникационного потенциала музея, основанного на стратегиях, позволит включать каждую частную проблему в широкий контекст исследования (музееведческий и шире - культурологический).

¹ Об использовании принципов системного подхода в изучении музейной коммуникации см.: Сапанжа О.С. Музейная коммуникация в пространстве

кации, связанные с обработкой информации должны быть соединены в единую структуру. Если подобная структура будет создана, станет возможно говорить о музее как о коммуникативной системе.

Необходимость подобного широкого рассмотрения заявленной проблемы в последние годы все острее осознается учеными. Так, все чаще высказывается мысль о необходимости формирования единой концепции музея, позволяющей рассматривать частные вопросы, опираясь на выработанную модель музея, включающую его основные феноmenoобразующие признаки¹. С другой стороны, количественные накопления, сделанные в области изучения отдельных коммуникационных каналов механизмов музея, требуют их систематизации и перевода на уровень качественного анализа, предполагающего рассмотрение этих каналов и механизмов в качестве структурных фрагментов, образующих единое поле музейной и культурной коммуникации. Коммуникационные процессы, осуществляющиеся в музее, многомерны, включают как процессы специфически-музейной обработки информации, которая реализуется в частных направлениях музейной деятельности (фондовой, экспозиционной, образовательной и т.д.), так и процессы, позволяющие включить музейную коммуникацию в общекультурные коммуникационные процессы, связанные с сохранением и интерпретацией историко-культурного наследия, его включением в диапазон современной культуры. Существование этих каналов позволяет рассматривать музей как культурно-коммуникативную систему, определяемую взаимодействием общекультурной и специфически-музейной коммуникации. При создании структуры музейной коммуникации не менее важно так же определить методологические принципы, регулирующие ее развитие и связывающие задачи развития музея как феномена культуры с актуальными тенденциями развития современной

культуры// Российская культура глазами молодых ученых. Выпуск 14.- СПб., 2003. С.189-199. Музейная коммуникация анализируется в статье как важнейший фактор развития музея как «культурной формы», а само понятие «коммуникация» выводится за границы его толкования как инструмента реализации экспозиционной и образовательной деятельности. Коммуникация пронизывает все основные области музейной деятельности, задавая направление их развития.

1 См.: *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001.

культуры. Соотнести смысл музейной коммуникации с задачами модернизации музейной деятельности можно через разработку понятия «стратегии» как базовых принципов реализации коммуникационного потенциала музея. Использование подобного термина позволяет наиболее полно раскрыть специфику коммуникационной деятельности музея и соотнести процессы объективной передачи знаний и их представления в музейном пространстве.

Процесс расширения смыслового поля какого-либо понятия является закономерным для развития гуманитарного знания. Так, например, произошло расширение понятия «коммуникация» и его выведение за границы узкой сферы использования, связанной со способами сообщения информации с помощью технических средств. Смысловое поле понятия было расширено до значения передачи высказывания с одновременным расширением понятия «высказывание» и включением в него различных форм, например, музейной экспозиции. Аналогичный процесс произошел в последнее десятилетие с понятием «стратегии». Первоначальное значение стратегий как высшей области военного искусства расширилось до более крупного – руководства общественной деятельностью, и затем было включено в лексику гуманитарных исследований. Необходимость этого понятия обуславливается возможностью обозначения им широкого спектра вопросов, касающихся формулировки целей и принципов в развитии конкретных социокультурных институтов.

Необходимо отметить, что само понятие «стратегии» достаточно активно используют гуманитарные науки. Педагогика, культурология, социология прибегают к нему, при определении концептуальных ориентиров развития. Так, например, уместно говорить о стратегиях развития образования, ориентированного на все большую гуманитаризацию, когда «культура становится основой подготовки специалиста, ибо открывает широкие возможности для изучения духовного наследия, дает ориентир в жизни современного общества, определяет вектор интересов и мировосприятие личности»¹. Стратегиями социо-культурной деятельности все чаще называют формирование теоретико-методологической основы вовлечения человека в мир культуры. Стратегии современной педагогики направле-

¹ Иконникова С.Н. История культурологических теорий : учеб. пособие / С.Н.Иконникова ; СПбГУКИ. СПб., 2001. – Ч. 1. – с. 14.

ны на формирование новой образовательной парадигмы и разработку подходов к основным принципам ее реализации¹. В работах, посвященных практической деятельности конкретных образовательных учреждений, можно обнаружить использование термина «стратегии» как принципов, определяющих направление приоритетных областей их развития. Применительно к музейной педагогике с недавних пор используют понятие «музейно-педагогических стратегий» как принципов создания и реализации программ, основанных на общих культурологических, образовательных концепциях². В недавних работах по теоретическим проблемам музееведения, все более отчетливо прослеживается тенденция, связанная с использованием понятия «коммуникативных стратегий», ориентированных на решение проблем взаимодействия музея и посетителя³. Таким образом, гуманитарные науки используют различные толкования термина «стратегии»⁴. Одной из значительных задач современного гуманитарного знания, как представляется, является глубокая разработка самой дефиниции понятия «стратегии», его соотнесение с понятиями «цель», «содержание», «ценностные ориентации», «принципы развития» и т.д. Необходимость такой разработки связана, в первую очередь, с интенсивным освоением понятия, его активным использованием в гуманитарных исследованиях. Интуитивное постижение дополнительной смысловой нагрузки термина, осознание его возможностей в обозначении значимых положений, связанных с определением

1 Бондаревская Е.В. Гуманистическая парадигма личностно-ориентированного образования / Е.В. Бондаревская // Педагогика. 1997. № 4. С. 11–12.

2 Артемов Е.Г. Десять лет без права на ошибку / Е.Г. Артемов // Воспитание патриотизма, гражданственности и политической культуры средствами музейной коммуникации : материалы всероссийской научно-практической конференции (к 10-летию Детского исторического музея). 12-14 апреля 2004 года. – СПб., 2004. – С. 4–11.

3 Гуральник Ю.У. Музей и его посетители / Ю.У. Гуральник // Музей и его партнеры : сборник трудов творческой лаборатории «музейная педагогика» кафедры музейного дела. – М.: АПРИКТ, 2004. – Вып. 5. – С. 24.

4 К понятию «стратегии» обращаются не только гуманитарные, но и общественно-экономические науки (см. напр.: Гасратян К. Проблемы развития сферы культуры в России // Вопросы экономики. – №10. – 2003. – с.117-129. В статье сфера культуры рассматривается как *стратегический* фактор экономического и социального прогресса). Стратегии рассматриваются так же как фактор маркетинговой политики. См., напр.: Ступин Д.И. Маркетинг как стратегия вхождения общедоступных библиотек в новые экономические условия. Диссертацияканд. пед. Наук. СПб., 1998.

общих параметров какой-либо деятельности (в том числе деятельности социальных институтов) определяет положительную динамику в использовании понятия «стратегии». Однако, несмотря на то, что само понятие достаточно прочно вошло в лексику гуманитарных наук и все более последовательно связывается с формированием общих принципов развития направлений какой-либо деятельности, не существует работ, посвященных лингвистическому анализу понятия и его возможностей в гуманитарных науках, а так же перспектив расширения его смыслового поля.

Чаще всего стратегии рассматривают как совокупность принципов, на основе которых осуществляется практическая деятельность, как общие, исходные положения, необходимые для реализации прикладных программ в той или иной области. Однако часто это понятие связывается и с методической организацией процесса обработки социально-значимой информации. Правомерность использования подобного термина в музееведении так же обусловлена разноаспектностью его толкования. Так, одно из значений стратегий, связано с «искусством планирования какой-либо деятельности», а так же с последовательно реализуемым общим планом. Понятие «стратегический» рассматривается как «содержащий общие, основные установки, важные для подготовки и осуществления чего-либо»¹. В подобном значении термин «стратегии» может быть использован применительно к области музейных коммуникаций, подразумевая те основные принципы, которые определяют направление и динамику процессов. Важно отметить, что в исследованиях последних лет понятие «стратегии» используется все чаще и все более прочно связывается с двумя проблемами. Более широкое толкование связано с обоснованием общих философско-теоретических посылок, определяющих направления развития методологических разработок, более узкое представляет искусство планирования деятельности, связанное с созданием самой методологии реализации общих посылок. Существенным недостатком такого использования является «неразведенность» двух контекстных смыслов понятия, допускающее

¹ Подобные толкования слова предлагают толковые словари. См., напр.: Современный толковый словарь русского языка/ Гл.ред. С.А.Кузнецов.- СПб: «Норинт», 2002, с.802. Схожие толкования приведены в других словарях (напр., Большой толковый словарь/ Гл. ред. С.А.Кузнецов.- СПб.: «Норинт», 2000.- с.1277).

его двоякое понимание, и затрудняющее его дальнейшее использование в научном языке той или иной области гуманитарного знания¹. Между тем, интенсивность использования понятия «стратегии» требует определения смыслового поля, ограничивающего это понятие. Наиболее логичной представляется связь этого понятия с понятием «коммуникация». Именно их комбинация позволяет, как определить суть самих стратегий, так и последовательно связать их с основными направлениями деятельности музея. Использование этого понятия позволит анализировать своеобразие музейной коммуникации и основные варианты ее проявления в едином проблемном поле. Расширение функций музея, его активная интеграция в социальную среду, определяет необходимость осмысления многообразных проявлений музейной коммуникации в структуре общих принципов.

При понимании музея как глубоко укорененной в культуре формы, необходима разработка двух блоков, связанных с понятием «стратегии»:

- стратегии взаимодействия культуры и музея (расширенные стратегии)
- стратегии реализации функциональных задач культуры в музее (узкие стратегии).

Подобное «разведение» продиктовано логикой использования понятия «стратегии» в современной культурологической и

1 Обозначим два возможных толкования понятия «стратегии»: -*Расширенное толкование связано со сферой формулирования и обоснования общих установок, важных для реализации узких стратегий, ориентированных на планирование практической деятельности.* Применительно к расширенному толкованию уместно говорить о тех посылах, которые формируются в теоретических блоках соответствующих дисциплин то есть затрагивают проблемы изучения и анализа сложившихся в обществе парадигм развития, влияющих на осуществление практической деятельности. На уровне стратегий происходит трансформация этих установок применительно к специфике музейной деятельности, в ходе которой анализируется место музея в современной культуре, его возможности в реализации общих принципов. - *Узкое толкование связано с искусством планирования той или иной деятельности.* Речь в данном случае идет об умении четко формулировать целевую установку этой деятельности (в данном случае - деятельности конкретного музея), обозначить инструменты ее реализации и основные этапы ее достижения. реализации программы, задают ее стратегические ориентиры.

музееведческой литературе, выделением двух смысловых пластов, оформляющих его узкое и широкое толкование.

Первый тип стратегий (расширенные стратегии) связан с оформлением общих установок, определяющих цели музейной работы. Стратегии этого типа позволяют проанализировать тенденции развития музея как социального института и обозначить ряд исторически сложившихся задач музея. Так же они связаны с анализом тенденций современного развития и разработкой целевых установок, которые должны быть достигнуты в процессе осуществления музейной коммуникации на уровнях. Основными принципами реализации стратегий первого типа являются принципы взаимообусловленности развития исторических форм особого отношения человека к действительности (домузейное, музейное, внемuseumное собирательство) и ценностных ориентаций эпохи, подчиненности основных направлений музейной деятельности общим тенденциям культуры. Основной характеристикой этих принципов является их открытость, обращенность к проблемам историко-культурного развития.

Задача стратегий первого типа – переадресовать основные положения, значимые для культуры определенного этапа, уровням коммуникации, на которых реализуются процессы, связанные с обработкой информации специфическими музейными средствами. Стратегии первого типа задают вектор реализации стратегий второго типа (узкие стратегии), который связан с искусством планирования музейной деятельности в каждом конкретном сегменте музейной коммуникации. Соответственно, каждый из уровней коммуникации, в зависимости от специфики присущих ему средств, конструирует наиболее эффективные методики реализации задач, определенных в рамках стратегий сфер. Речь идет о совершенствовании методов фондовой работы с целью большего раскрытия информационного потенциала предмета, о путях расширения методов организации экспозиционного пространства, о поиске новых технологий музейно-педагогической работы и т.д. Частные достижения в области коммуникационных процессов уровней и общие посылки, связанные с формированием парадигм развития гуманитарной культуры, пересекаются и имеют своим результатом концепции развития музеев как итог совместных усилий по осуществ-

лению задач метасистемы культуры с использованием специфических музейных средств.

Таким образом, можно утверждать принцип взаимообусловленности стратегий коммуникационных процессов первого и второго типов, соединяющих исторические функции музея и перспективные направления его развития. Оба предложенных толкования можно обнаружить в теоретической мысли музееведения и в практической деятельности конкретных музеев. Так, например, формулирование новой гуманистической парадигмы личностно-ориентированного образования можно отнести к использованию расширенного толкования стратегий. Необходимость формирования этой новой парадигмы определяется изменением самого типа мышления, направленного на переход от императивного подхода к гуманному, требующему раскрытия личностной значимости учения. Очевидно, что в данном случае речь идет об анализе социокультурной ситуации, выявлении значимых тенденций развития и формулировании общих положений, призванных повлиять на разработку конкретных программ, которая осуществляется на уровне искусства планирования определенной деятельности (то есть на уровне узкого толкования стратегий). Опираясь на общие теоретико-методологические положения, строятся конкретные программы. Так, концепция перехода от учебно-дисциплинарной модели к личностно-ориентированной (проанализированная в рамках расширенных стратегий) определила специфику разработки программ конкретных музеев. Например, на базе музея Исаакиевского собора проводится социально-педагогический эксперимент с целью обеспечения реализации культурно-созидательного потенциала историко-мемориальных музеев и их включения в систему нравственно-эстетического и историко-патриотического воспитания подрастающего поколения¹. Формулирование этой целевой установки и разработка принципов ее реализации является областью, связанной с узким значением понятия «стратегии».

Поскольку реализация музейного потенциала и осуществление функциональных задач происходит в поле интенсивного коммуникационного взаимодействия, необходимо соотнести понятие стратегий с коммуникационной спецификой деятель-

¹ Бутиков Г.П. Ариарский М.А. Сохранение и обогащение национально-культурных традиций россиян // Педагогика. 1998. № 7. С. 54 – 62.

МЕТОД

ности музея, с одной стороны и общими задачами развития культуры с другой, проанализировав, таким образом, принципы практической реализации стратегий коммуникационных процессов в современном музее как основу его модернизации.

И.В. Крылова

Создание музейных экспозиций как способ передачи исторического знания

Общеизвестно, что будущее строится на фундаменте, заложенном в прошлом; и стремление сохранить свою самобытность заставляет людей хранить и передавать из поколения в поколение накопленные знания.

Памятники, сохраняемые в музеях, являются вещественными источниками знаний о совокупном опыте человечества, без знания которого дальнейшее развитие общества невозможно. Он помогает осваивать действительность, искать способ ориентации в мире. На современном этапе истории России, когда изменяется самосознание общества, развиваются новые ценностные установки и очевиден разрыв связей между поколениями передача этого опыта, в целостном понимании гуманности и рациональности, является особенно актуальным. Научное знание создает основу для непрерывного развития производительных сил общества, влияет на все социальные процессы, на решение глобальных проблем человечества. В этом заключается фундаментальный вклад науки и техники в культуру.

Сама музейная экспозиция является сложным инструментом познания окружающего нас мира, системой познавательных средств, отражающих объект познания, т. е. интерпретируемую тему. В ней отражается историческое знание о существовавшем когда-то или окружающем нас мире. Ознакомление с музейной экспозицией – это процесс, при котором включаются практически все познавательные способности человека. Его характерной чертой являются интерсубъективность, общезначимость полученного опыта.

Экспозиция музея представляет собой семантическое пространство, целостную модель мира, в рамках которой объединяются методами музеологии памятники материальной культуры и сознание посетителя. Интерпретация предметов в ней является сложнейшей процедурой поиска и придания значений. Учитывая, что музей, по своей природе, является, прежде всего, учреждением исторического профиля, - посещение музейной экспозиции - это сложный процесс коммуникации, направлен-

ный на восстановление утраченных между поколениями связей, традиций. В талантливо созданной экспозиции происходит, не боюсь этого слова, – таинство, когда предмет полностью раскрывает содержательные и аксиологические аспекты информации о себе, и за ним видится не просто объект, а гораздо большее. Органическое единство, необходимое для полноценного ее восприятия, основано на научных, эстетических и технических принципах.

В современных условиях создание экспозиции это результат сложной деятельности большого числа людей. Качество этой работы всегда очевидно. Экспозиции, где вложена частица души ее создателей, отличается не только эмоциональностью, но и реальное присутствие определенной ауры. Появление таких экспозиций, без сомнения, является удачей творческих коллективов создателей.

Как важный положительный факт сегодня можно отметить в музеях методологический плюрализм в вопросах создания музейных экспозиций. Плюралистические концепции имеют значительные различия в характере и способах обоснования многообразия исследовательских подходов, в степени привлечения социокультурных факторов и общепhilosophических представлений для их обоснования, а также очевидного сочетания в них методов рационального и эмпирического познания.

Демонстрационная коллекция, сопровождаемая всеми необходимыми пояснениями, размещенная в витринах музейных залов, на взгляд автора, сегодня не может быть названа музейной экспозицией, потому что в ней отсутствует интерпретация предметов, поиск смыслов. Однако, новые технологии открывают для экспозиционеров новые перспективы. И появление в экспозиции мониторов, своеобразных окон в новое киберпространство, и возможность создания параллельной экспозиции, может опровергнуть это утверждение.

Научное проектирование экспозиций является особым видом музейной деятельности, которая требует не только определенных навыков, но и серьезного опыта музейной работы, умения языком музейного предмета рассказать об ушедших эпохах. Построить предметный ряд в соответствии с методикой и создать проект музейной экспозиции – понятия далеко не равнозначные. Эта работа всегда требует полной самоотдачи, упорного служения своему делу. Научный сотрудник – экспозиционер, специалист редкой музейной профессии, исследова-

тель памятников прошедших эпох, пытается увидеть само Время и с помощью сохранившихся предметов донести свое понимание посетителю экспозиции. Научное проектирование – сложный процесс еще и потому, что в нем не могут быть использованы прототипы. Это самостоятельный в интеллектуальном отношении тип деятельности. Это всегда творческий труд, направленный на познание, чувствование и отражение интерпретируемой темы.

Однако, как любая другая человеческая деятельность проектирование экспозиции носит целенаправленный, прагматический характер и подразумевает разработку плана предполагаемых работ, в котором предусмотрены их последовательность, порядок и согласованность выполнения, обеспеченность всеми ресурсами. Основой всего процесса создания экспозиции является именно научное проектирование. Ни один из этапов создания музейной экспозиции или выставки не осуществляется без научного обеспечения

В современной музейной практике сложился 3-х ступенчатый порядок научного проектирования экспозиции: научная концепция экспозиции, расширенная тематическая структура, тематико-экспозиционный план. Учитывая, что в экспозиции взаимосвязи предметов находятся в пространственном контексте, для достижения результата, необходим посреднический вклад автора-дизайнера, художника, совместно с которым создается и реализуется архитектурно-художественная концепция. Уровень применения музеем новых технологий увеличивает коллектив создателей, усложняет процесс проектирования и этапность работ, которая объясняется и диктуется многовариантностью возможных решений.

Новые технические средства, без сомнения вносят коррективы в сложившиеся методики. Учитывая, что создание современной музейной экспозиции – это сложный творческий и технологический процесс, в котором как уже было сказано, принимают участие люди разных профессий, применяются методы других областей знания и искусства, четкое оформление замысла, научной концепции, является важнейшим этапом научного проектирования. Значение концепции трудно переоценить на этапе планировании организационных, финансовых и технических мероприятий управляемого процесса перехода от идеи к реализованному проекту в условиях влияния на него факторов «неопределенности». К сожалению, на сегодняшний день часто

авторские коллективы, руководствуясь буквальным пониманием латинского *conceptio*, т.е. «представление, определенный способ понимания, трактовки каких либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея, ведущий замысел» – недооценивают важность этого начального этапа работы, сводя концепцию экспозиции и простому заданию на проектирование.

Приступая к созданию концепции, экспозиционер встает перед выбором методики для решения главных задач – познания вопроса и адекватного его отражения в заданном экспозиционном пространстве через музейные предметы и образы. В центре его деятельности всегда стоит научное познание. В работе, как правило, используются общенаучные методы познания – наблюдение, моделирование; методы логического мышления – анализ, абстрагирование, обобщение, дедукция, методы философии, специально-научные и др. Все более широкое применение находят игровые методы. При этом игра подразумевает не в своем утилитарном и прагматическом смысле, а как путь понимания через игру особой связи между миром и человеком. Однако выбор метода – это только выбор способа действия, но кроме этого, как правило, при создании экспозиции руководствуются всем тем, что надо знать, чтобы в каждом индивидуальном случае действовать целесообразно и эффективно.

Руководствуясь тем, что любая экспозиция – это всегда целостное отражение темы через памятники истории и культуры, на этапе создания концепции кажется целесообразным использование системного подхода, и представлять интерпретируемую проблему, как открытую систему. Именно такой подход позволяет адекватно отражать вопрос не теряя важные детали, начиная с первых шагов.

Все исследования, проводимые в рамках системного подхода, так или иначе направлены на изучение специфических характеристик систем. Еще древнегреческий мыслитель Аристотель вывел выражение системной проблемы о том, что «Целое больше суммы его частей». Системным подходом пользовались Г. Лейбниц, Г. Гегель и др.

Несмотря на то, что использование системного подхода в музейном проектировании известно, его возможности далеко не исчерпаны. В работах музеологов, посвященных экспозиционной работе, также недостаточно разработаны и аргументированы вопросы использования системного подхода, его интеграции с широким кругом методов.

Н. А. Никитина

Музеефикационная эмпирика: рецепции и переработки

Глобальные процессы быстроменяющегося мира коснулись её самой консервативной компоненты – Музея, философия бытия которого, структурные закономерности, концептуальные основы вынуждены были эволюционировать с тем, чтобы выжить и достойно функционировать, репрезентируя себя в актуальном пространстве. Логика объективного и неостановимого процесса быстроменяющегося музея требует размышления и рефлексий. В культурном постмодернистском пространстве музей стал существенной проективной реальностью, успешно демонстрирующей, что нет «дел конченных», поскольку смерть ещё «не конец, а только начало» (Н.Бердяев). Музей по-прежнему является носителем памяти человечества, успешно доказывая, что каждая вещь может быть реальным или потенциальным экспонатом.

Произошедшая за последнее время «музеизация культуры» (Б.Парамонов) способствовала формированию «новой музеологии», стартовавшей в Канаде в 1980-е годы и вобравшей в себя концептуальные идеи «музея без стен» (А.Мальро), «музея-контекста» (П.Мейран), новации «экомuzeя» (Ж.А.Ривьер). «Новая музеология» способствовала выходу музея за границы традиционного формата и переходу к динамичной интеграции в окружающую среду. Современная музейная практика творчески ассимилировала в себе философские интенции М.Фуко, Ж.Деррида, Ж.Бодрийяра, Ж.Делеза, а также адаптировала методологические инновации М.Бахтина, Ю.Лотмана, Ч.С.Пирса.

В поиске самоидентификации литературно-мемориальные усадебные комплексы активно музеефицировали время, пространство и действие, смещая акценты с законченности на формируемость, с хронотопа на топохрон, с музея на его контекст. Михайловское, Спасское-Лутовиново, Мелихово, Ясная Поляна стали активно осваивать пространственную компоненту. Пространственная экспансия, охватившая литературно-мемориальные усадебные комплексы, опровергла архаичный взгляд на пространство как на некую факультативную мемориальную

ценность. С периферии оно амбициозно сместилось в центр, став базисной компонентой, своеобразным зеркалом, в котором отразилось современное состояние литературно-мемориальных усадебных комплексов.

Актуальные направления активно осваивают старинные усадебные комплексы. Музеефикация стремительно обживает локальные пространства, осваивает настоящее, «раздвигает» прежние хронотопические рамки мемориального контекста, обогащая его мемориальным действием. Появился качественно новый подход в музеефикации литературно-мемориальных усадебных комплексов, тяготеющий к целостной демонстрации ландшафта. Такая концепция, управляемая пространственной логикой, позволяет музею активно интегрироваться в окружающую среду. Полифония места поощряет к всестороннему раскрытию образа Мастера, сублимирующего в себе многовековую культуру. Музеефикация мемориальной среды вызвана, в первую очередь, культурологическим интересом к уникальной персоналии, являющейся субъектом культуры, наделённым особым субстанциональным смыслом и одновременно важным систематизирующим фактором культуры. Такой взгляд представляется наиболее соответствующим философии литературно-мемориальных музеев, пропускающих через музеефицируемый локус, словно через фильтр, меморируемую персоналию. Феномен личности Мастера, всесторонне изученный филологами, теологами, философами, культурологами, активно осмысливается музееведами и усадебоведами. Ведь его персоналия больше формулы великий писатель/поэт. Она не совсем адекватна традиционному вербальному био-библиографическому формату и требует всесторонней репрезентации «текста» жизни Мастера, коим является литературно-мемориальный усадебный комплекс.

Литературно-мемориальные усадебные комплексы активно переосмысливают свои территориальные границы, опираясь на концепцию «средового музея». Активное общение с пространством позволяет им по-новому позиционировать себя в качестве музея «вне стен», состоящего из мозаики мемориальных мест, наполненных смыслами и иерархическими отношениями. Мемориальный континуальный контекст представляет собой дихотомную систему (Центр–не–Центр), уникальную институцию, претендующую на роль культурно-экологического округа. Сформированный мегамузей является не просто скоплением

артефактов, а полицентричным территориальным сегментом, с ярко выраженными смысловыми доминантами и коммуникационными связями.

Репрезентируемые литературно-мемориальные усадебные комплексы являются геобиографией Мастера, его геофилософией, совокупностью образов земли, соотносительностью территории и гения. Способностью гениально мыслить Мастер был обязан своему географическому положению, либо лесному, либо лесостепному пространству. Эти топосы стали не просто местами его пребывания, но и «географией ума», где «мысль стала пространственно-географической, пространственно-географическим явлением или, по крайней мере, осознала себя таковой». Мысль Мастера «формируется» географическим усадебным пространством, она становится его формой. Иными словами, топос места «не просто даёт материю переменных местностей для истории как формы. Подобно пейзажу, она оказывается не только географией природы и человека, но и географией ума». Ландшафтные образы пронизывают усадебную культуру, придают ей неповторимость и уникальность, раскрывают историю Мастера. Осмысление мемориального пространства как метафизики территории, понимание конкретных пространственных образов создают предпосылки для представлений пространства Мастера в культуре. Крупные литературные пространства, как Русский Лес, Русская степь, благодаря Л.Н.Толстому, А.П.Чехову, И.С.Тургеневу пополнились ещё и Лесостепью. Пространство Мастера является местом элитогенеза, сформировавшим его художественный стиль. Выявление ареалов элитогенеза, анализ геобиографии Мастера, осмысление географических особенностей творчества, поиск географических реминисценций в художественных шедеврах, становится необходимой процедурой творческого исследования территориальных структур художественного пространства. Применение хроно-географического подхода, обоснованного исследователем Т.Хегерстрандом представляется актуальным в осуществляемых усадебных музеефикационных практиках.

Пространство Мастера – индивидуально, персонифицировано, пропитано его творческой субстанцией. Оно не является сплошным, представляет собой сумму кластеров, ареалов. Его таксономия (в отличие, от природного) не зонирована, поскольку оно мозаично. Тем не менее, роль Ясной Поляны, Михайловского, Мелихова, Спасского-Лутовинова, как ландшафтно-об-

разующих топосов, чрезвычайно велика. Организация «средового музея» происходит с опорой на несколько усадебных доминант, притягивающих к себе целую систему примыкающих хинтерландов. Каждый топос точечен и является контекстуальной единицей, фацией, минимальной, морфологической операциональной составляющей контекста мемориального пространства. Например, таких фаций в толстовском пространстве насчитывается десять. Их мемориальные границы порой не совпадают с географическими. Топосы обитания создали в сознании Мастера определённые образы земли, выработали точечный язык. Продолжительность его пребывания в одном и том же пространстве породила определённый геоэффект, нашедший отражение в нераздельности топоса с жизнью и творчеством Мастера. Музеефикационный контекст, включающий в себя дороги, пристанища, усадебные гнёзда, некую связующую субстанцию, предполагает максимальное сохранение образа Гения, хронотопическую «всюдность», как охарактеризовал подобное явление М.М.Бахтин. Реконструкция, консервация объектов, охрана мемориальных ландшафтов, совершенствование хозяйственной деятельности на основе усадебных традиций призвана, в конечном счёте, решить эту наиважнейшую задачу. Только, благодаря восстановлению всех вещественно-телесных и символических слагаемых, возможно наиболее полно прочувствовать творчество Мастера. Так, например, реконструкция «сиреневого леса» в Большом Пирогове или мельницы на пять поставов в Малом Пирогове позволит восполнить недостающую «страницу» в летописной репрезентации объёмно-пространственного мира памяти Л.Н. Толстого. Укоренение мемориальных мест происходит за счёт комплексного сбора разбросанных временем и обстоятельствами фрагментов целого. Комплексная музеефикация литературных мемориалов невозможна без возрождения поликонтекстуальной системы, её смысловых отношений с мемориальным ландшафтом – полиметричным и структурированным. Как справедливо отмечает Ю.А. Веденин, «культурный ландшафт становится базовым понятием, определяющим сам факт организации историко-культурных заповедников, объектом охраны и проектирования, предметом управления». С этим утверждением трудно не согласиться.

Музеефикация позволит упорядочить связи между мемориальными объектами, придать им пространственно-временную логику, семантическую ранжированность. Невозмож-

но сохранить первозданность Ясной Поляны, Михайловского, Мелихова, Спасского-Лутовинова, разрушая окружающий мемориальный контекст. Организация мегамузея способствует ревитализации пространства, сохранению мемориально-пространственного континуума. Это содействует восприятию мемориального ландшафта как единого пространства, объединённого смыслами и памятью. Музеефикация толстовских литературно-мемориальных усадебных комплексов в полном объёме раскрывает пространство и время, позволяя таким образом прикоснуться к Мастеру. Усадебное пространство представляет, по выражению Д.Н.Замятина, «экспериментальный культурный ландшафт, географические образы которого возникают и развиваются лишь как композитные, гибридные структуры или конструкции, построенные из заранее разнообразных, неравновеликих образов». Такое расширенное представление о мемориальной усадебной среде составляет магистральное направление эволюции музеефикационной деятельности Ясной Поляны, Мелихова, Спасского-Лутовинова. Интерпретация мемориального пространства предполагает достаточный уровень креативности, способствующий объединению мемориального наследия в единое целое. Каждый, отдельно взятый фрагмент географии Мастера локален, ограничен в своих возможностях, и только став частью мемориального пространства, он обретает хронос.

Литературно-мемориальные усадебные комплексы репрезентируют мемориальный топохрон, состоящий из суммы мемориальных объектов, связанных памятью о Мастере. Их музеефикация предполагает репрезентацию пространственно-временных фрагментов, унаследовавших усадебные традиции. В этом состоит, на наш взгляд, эффект мемориальной долговечности. Временные ритмы сформировали некий собирательный образ Спасского-Лутовинова и Михайловского, где каждый фрагмент идентифицируется с тем или иным периодом жизни Мастера. Каждый артефакт в средовом пространстве амбивалентен, являясь одновременно утилитарным и мемориальным. Памятный мир невозможно свести только лишь к экономическим или эстетическим характеристикам. Они важны в совокупности. Теоретически пространство Мастера необозримо: следы его пребывания сохранились во многих местах. Нас интересует

пространство, наиболее сильно обогащённое мемориальной рефлексией и вызывающее у посетителя память о Мастере.

Его геобиографию репрезентируют не только усадебное пространство, но и лесные, луговые урочища, являющиеся зонами культурного ландшафта. Многие урочища – лесные поляны, поросшие кустарником, глухие балки, дубовые или берёзовые рощи, овраги («верхи») с прихотливыми поворотами ручья на дне – также находили частое отражение в текстах Мастера. Их идентификация, чрезвычайно трудна из-за активной трансформации рельефа в тех или иных местах, бурного исчезновения топонимов в послевоенные десятилетия. Тем не менее, текстологический анализ текстов в сопоставлении с различными документальными, картографическими, иконографическими материалами и данными опросов старожилов может способствовать научно обоснованной и взвешенной комплексной музеефикации средового пространства.

«География ума» Мастера была сформирована отдельными пейзажами, конкретными фрагментами ландшафтов, сохранивших эмоционально-философское значение. «Открытые» или полностью «закрытые» пространства ландшафта – лес, сменявшийся широким лугом, сенокосной поляной или свежеспаханной пашней; ветвистая крона одинокого дерева на поляне, все эти традиционные элементы среднерусского пейзажа были органичной частью пейзажных композиций Мастера. В некоторых случаях достаточно конкретно фиксируется географическая принадлежность пейзажа, его деталей, которые потом служили основой для художественного текста. Детальные текстологические сопоставления могут дать точную «привязку» художественного пейзажа к действительным участкам мемориального ландшафта, создав определённые условия для его воссоздания в случаях произошедшей трансформации. Следует отметить, что мемориальный пейзаж является ценной знаковой системой средового пространства.

С классификацией мемориальных объектов по функционально-композиционным признакам связана градация объектов с точки зрения коэффициента приспособления. Степень использования памятника крайне сложно определить в привычном процентном исчислении, поскольку в данном случае выявляются самые разные ситуации и сочетания временных трансформаций. Несомненно, тщательное натурное исследование должно определить в каждом конкретном случае реальную сте-

пень музеефикации объекта. При этом акцент должен делаться на детальную характеристику утрат (или, напротив, сохранившихся фрагментов). Предварительные обследования и наблюдения дают возможность выделить основные характерные сочетания в сохранности памятников. В сельских поселениях можно выделить три подгруппы: 1) в результате бурных техногенных процессов ряд поселений фактически просто исчез, полностью утратив свой прежний облик, а подчас и топоним, поглощённый промышленно-городской зоной (прежние «Казначеевка», «Судаково», «Овсянниково», старые «Кочаки» и др.); 2) сельские образования, в которых, хотя и утеряна целостная типологическая узнаваемость, тем не менее, сохраняется фрагментарность старой среды или отдельные постройки толстовской эпохи («Мясоедово», «Пирогово», «Молоденки» и др.); 3) немногочисленные зоны, в которых целостно сохраняются типологические признаки прежней русской деревни лесостепной полосы (уцелевшие композиции сельских усадеб с их функциональной планировкой, планировочная структура села, сами крестьянские постройки с их строительно-стилевыми особенностями) («Горюшино», «Грумант»). Поместные усадебные комплексы оказались, как правило, разрушенными. Однако существуют единичные примеры относительно комплексной сохранности памятника («Молоденки»). Встречается также фрагментарная сохранность (Дом М.Н.Толстой в Малом Пирогове с остатками сада и остатки Дома С.Н.Толстого в Большом Пирогове с заросшим парком; Дом М.Н.Толстой в Покровском; фундаменты и цокольная часть Дома Дельвигов в Хитрово и др.).

Крестьянская усадьба — неперенная пространственная слагаемая литературно-мемориальных усадебных комплексов, представленная группой памятников, наиболее обширной, если их рассматривать как аналого-этнографическую модель крестьянских построек времён Мастера. Избы, дровяные сараи, бани, ледники, сама функциональная композиция сельской усадьбы — всё это ещё встречается в памятных местах того или иного региона. Здесь сложность заключается в идентификации построек этого типа, непосредственно связанных с именем Мастера во многих сельских поселениях.

Музеефикация средового пространства предусматривает выделение пейзажных зон, панорамных точек, коммуникационных ландшафтных линий — дорог, троп, удобных для конных, экологических, пикниковых и прочих прогулок; обследование

территории с точки зрения качества места – репрезентативности ландшафта, характеризуемого с позиции типичности и особенности, ландшафтного разнообразия, его уникальности, привлекательности, «девственности», символической и идентификационной ценности, исследование резервов культурного слоя, изучение культурного наследия, в том числе народных промыслов, фолкспецифики, социофактов, ментифактов, артефактов (культурных традиций (язык, религия, мемориально-культурная специфика (мебель, утварь), современные креативные практики, связанные с традиционной и инновационной их спецификой, обследование состояния объектов культурного наследия с точки зрения их музеефикации). Фокальным узлом подобной музеефикации должна стать, безусловно, «Крапивна».

Образ Мастера долгое время ассоциировался, в основном, с одной единственной точкой земли – своей усадьбой. На самом деле, это не так. Необходимо за масштаб музеефикации принять весь комплекс памятных знаков, призванных раскрыть полисемичный мир Мастера. Пространственно-мемориальный опыт двойственен: он является одновременно географическим пространством и пространством памяти. Образ «средового музея» складывается из множества пространственных знаков, отражающих опыт самого Мастера. Он носит пространственно-географический, ацентричный, неиерархизированный характер. Мастер вдохновлялся самыми разнообразными географическими образами, и сама реальность в дискурсе Мастера становилась географической *ad hoc*. Современная музеефикация литературно-мемориальных усадебных комплексов активно осваивает аутентичное пространство, наращивает свой потенциал за счёт максимального освоения географии места.

Развитие отношений литературных мемориалов с подлинной средой рождает новый тип музея, призванного сыграть заметную роль в культурном возрождении региона. Создание системы культурной жизни региона на базе его культурно-исторической среды позволяет перейти от музея павильонного и ансамблевого типа к музею в среде, компонентами которого являются памятники природы и культуры, архитектурно-ландшафтные ансамбли, заповедники, парки, охранные зоны, традиционные и нетрадиционные занятия населения и т.д. Музей, таким образом, становится частью культурно-исторической среды, формой её функционирования в современном мире, местом, где история встречается с современностью.

Н. В. Чиркова

**Сценарий и сценическая постановка в музее
как способ реконструкции
объектов нематериального наследия**

Вопрос использования работы сценаристов и режиссёров в музейной практике спорный – хотя бы потому, что существует опасность трансформации музея в культурно-досуговое учреждение, не имеющее к музею никакого отношения. Год назад в Московском Государственном Университете Культуры и Искусств проходил семинар, посвящённый проблемам экспертизы ценностей и ряду других вопросов, освещающих деятельность современных музеев. Участникам семинара, приехавшим из различных регионов, было предложено заполнить анкеты, среди вопросов которых был и вопрос о назначении музея. Варианты ответов, разумеется, были различны. Но тот факт, что среди них были и такие, которые характеризовали музей, как ярмарку и досуговое учреждение, заставляют задуматься. В погоне за посетителем не следует забывать о том, что музей должен выполнять образовательную функцию, а не развлекательную. С другой стороны, есть вещи, которые мы можем реконструировать и предъявить посетителю, только при помощи режиссёра и сценариста. Речь идёт о нематериальном наследии – фольклоре, быте. Здесь единственный способ реконструкции и показа – сценарий и постановка. Ибо сколь бы мы ни рассказывали о том, как рядились на святки, получить полное представление можно, только увидев этих ряженных, услышав их диалоги. Это касается как праздника, так и каких-то будничных моментов жизни человека ушедшего времени. Да, нам сложно будет показать с той или иной степенью достоверности более ранние периоды, но по XVIII-XIX векам мы имеем огромное количество описаний календарных, семейных, окказиональных обрядов. И ведь обрядность не ограничивается масленицей, троицей и святками, которые у нас худо-бедно пытаются «отмечать» в музеях.

Вместе с тем, практика показывает, что у нас смешиваются две несовместимые крайности. Речь даже не об отсутствии знаний у сценаристов (если таковые приглашаются) – это ещё, что

называется, «куда ни шло», ибо они занимаются своим делом! Речь о том, что музейные работники, пытаясь своими силами написать сценарий, например, праздника масленицы, не затрудняются тем, чтобы посмотреть материалы источников, в которых широко представлены интересующие нас вопросы. И чаще всего постановка превращается в балаган, не имеющий никакого отношения к ушедшей действительности, которую музей должен хотя бы попытаться реконструировать. Отсюда вытекает ряд вопросов. Нужен ли музею сценарист? Каким образом сделать так, чтобы постановка не только выполняла социальный заказ (когда доходит до абсурда и, например, в празднике Пасхи принимают участие скоморохи или ряженые - окрутчики празднуют Святки в монастыре), но показывала посетителю, как, то или иное действие могло происходить? И, соответственно, какие источники содержат сведения, иллюстрирующие те или иные этнографические реалии? Необходимо сразу сделать оговорку: мы можем говорить о постановке только в качестве гипотетической реконструкции, если речь идёт о времени, свидетелей которого уже нет. То есть, работая над сценарием и постановкой, мы предполагаем, что это могло происходить так, а не иначе, ибо, даже если у нас есть записи обрядовых песен, мы не можем воспроизвести достоверно манеру исполнения, так как не имеем аудиозаписей более раннего времени. Мы не можем воспроизвести особенности говора, хотя можем найти словари местных слов и выражений, которые публиковались в региональной периодике XIX века. Мы не можем говорить о полной достоверности, поэтому, повторяем, имеем право говорить только о гипотезе. И в этом отличие многих форм нематериального наследия от наследия материального.

В то же время, на наш взгляд, мы имеем право говорить о реконструкции, так как часто источники содержат настолько полную информацию, что, разрабатывая сценарий, мы занимаемся мизансценической расстановкой предметов и актёров, ибо тексты уже написаны очевидцами ушедшего времени. Зачастую эти тексты содержат указания не только на количество персонажей того или иного действия, их роли в происходящем, но здесь же описываются их действия вплоть до шагов и поклонов. То есть, современному постановщику нет необходимости что-то додумывать, необходимо лишь воспроизвести. Естественно, материалом для сценария должны служить только источники — описания очевидцев, современников, предметы

быта. В противном случае, к реконструкции это не будет иметь никакого отношения. Здесь же сразу необходимо отметить и тот факт, что ни о каком восстановлении, а тем более об актуализации утраченного наследия не может быть и речи. Мы живём в другой исторической действительности и, как на одной из конференций сказала участница: «Лифт и фольклор несовместимы».

Здесь можно сказать, что если «всё так просто» и тексты уже имеются, зачем музею сценарист? Сотрудники музея могут читать и сами, как-нибудь, разберутся. В том то и дело, что как-нибудь. Ибо способы мышления человека, принадлежащего театральной среде и музейного работника различны. Выражаясь образно, музеевед видит дерево, постановщик – лес и всё, что в этом лесу происходит. Чтобы сценарий превратился в живую постановку, необходимо знать принцип работы с текстом и людьми. И именно потому, что многие музеи не имеют подобных специалистов, культурно-образовательная деятельность этих учреждений ограничивается часто безликими обзорными экскурсиями.

Другой вопрос, приглашать ли специалистов данного профиля со стороны или на базе учреждений, занимающихся подготовкой музейных работников, вводить дисциплины, которые давали бы студентам элементарные знания в области сценарного мастерства и режиссуры. Вопрос остаётся открытым.

Теперь к вопросу о том, каким образом сделать так, чтобы постановка показывала посетителю, как, то или иное действие могло происходить. Здесь необходимо знание источников, которые дают нам богатейший материал, отражающий духовную традиционную культуру. В качестве примера приведём один из таких источников – региональную периодику.

Прежде, чем начать говорить об использовании региональных изданий в качестве источника для составления музейного сценария, необходимо дать краткую характеристику имеющихся в губернских ведомостях материалов. Эта необходимость вызвана тем, что зачастую исследователи имеют в лучшем случае неполное представление о содержании рассматриваемых изданий, основанное, опять-таки, в лучшем случае, на содержании указателей. Нередки представления и о том, что в неофициальной части губернских ведомостей кроме фельетонов и литературных изысков местных авторов вряд ли что-либо может быть напечатано. Однако, во-первых, спектр тем, освещённых в

рассматриваемых региональных органах печати, касается фактически всех сфер повседневного существования местного населения, а также – гражданской истории края, а во-вторых, редактировали данные издания и, являлись сотрудниками таких зачастую не просто образованные люди, но крупнейшие исследователи-краеведы, историки, археологи.

Многие из материалов, освещающих семейно-бытовой и сельскохозяйственный уклад населения той или иной местности, составлены священниками местных приходов, а также учителями уездных училищ. Что касается достоверности материалов, то здесь считаем необходимым, привести следующее высказывание автора публикации, помещённой в №11 «Архангельских губернских ведомостей» за 1863-й год: «Предлагаемое мною описание есть только краткий наглядный очерк, а не фундаментальная статья. Я не буду делать исторических изысканий, да и не могу: у меня нет под руками никаких данных для этого, а на свою память я боюсь положиться. Я просто опишу то, что сам заметил и, что узнал от других. Достоверность моего очерка может быть легко поверена, потому что я описываю современное, следовательно, то, что каждый, имеющий случай быть в Архангельске, может поверить на деле». В утверждении автора мы находим существенный аргумент в пользу достоверности материалов, помещённых в рассматриваемых изданиях. Как раз потому, что публиковавшиеся материалы, были современны авторам, мы находим, помимо прочего, либо подтверждения некоторым фактам, о которых уже упоминалось на страницах издания, либо – опровержения, либо – дополнения самих авторов. Относительно последнего приведём фрагмент ещё одной публикации: «Может, я и пропустил что-нибудь, считая то мелочью, то пустяками. Статья, может, и опять возвращусь к тем же годам, как и случилось уже братья за просмотренную кипу бумаг и перебирать её вновь – для связания, проверки и дополнения какого-нибудь факта, который сначала казался ничтожным, но, со встретившимся пояснением и дополнением, он уже не был таким, а от этого встречаются в выписках повторения». К тому же не следует забывать, что материалы, относящиеся к той или иной местности, публиковались в разные хронологические периоды, что позволяет проследить динамику изменений тех или иных обычаев и традиционных устоев.

Что касается описаний, то возьмём, в качестве примера, се-

мейную обрядность. Ибо если календарная обрядность хоть как-то у нас представлена, то семейные обряды, даже, казалось бы, такой актуальный и по сей день обряд, как свадебный, давно утратили традиционные элементы, и рядовой посетитель может вспомнить лишь некоторые, в той или иной форме дошедшие до нас фрагменты. А ведь свадебный обряд в источниках освещён более, чем какой бы то ни было. Собственно, свадебная обрядность является единственным жанром представленным настолько широко и подробно. Возможно, это связано с наибольшей сохранностью данного праздника. Что, в свою очередь, связано с тем, что свадьба всегда была одним из важнейших событий не только в жизни одного конкретного человека, но являлась событием для всей деревни. Мы не приводим в данной работе подробное описание всех этапов свадебного обряда, так как речь в данном случае не о самом обряде, но – о сведениях, содержащихся в источниках и, представляющих собой часто фактически готовый сценарий, в котором действия персонажей описаны до мельчайших подробностей.

Ярким примером здесь может служить статья «Крестьянские свадьбы в Елабужском уезде», где подробно описываются все действия свахи и всех остальных участников свадебного обряда, приводятся подробные диалоги. В качестве примера приведём краткое описание прихода свахи в дом невесты: «Пришедши в избу будущей невесты, сваха становится сначала у порога – и, кланяясь и, приговаривая: «Здорово живёте-можете!», садится на лавку против матицы. А если матицы нет – к столу. Родители невесты, разумея уже что за птица сидит под матицей, молча здороваются со свахой и садится рядом с ней на лавку.

- У нас купец, у Вас товар. Давайте родниться - свататься, - говорит сваха, подпершись рукою. В подбородок и глядя на матицу.

- Благодарим, свахонька, на добром слове, - с поклоном отвечают ей отец и мать. – Нет, уж как ни дорогонек твой жених, а мы ишо немножко подумаем, - вдруг-от нам несподручно.

- Эка напасть какая! Долго ли мне уж ходить-то к вам? Я и без того уж пороги все обила, - ходила, да ходила.

- Ну, свахонька, что делать-то – походи маненько. За то ведь ты получишь новые коты, а не то и ситцу на рукава».

Или возьмём игровую обрядность, которая в рассматриваемых изданиях представлена публикациями о вечёрках или посиделках. В частности, это касается святочных посиделок (вечёрок,

вечерин). Большой интерес представляет цикл публикаций «Вечёрки в городе Красноуфимске» и «Материалы для этнографии Закамья». Данные публикации содержат не только описание будничных и праздничных посиделок (помочи, копотихи, супрятки, капустки), но и подробное описание игр с текстами, одежду присутствующих, виды угощения. Описания некоторых игр содержат по два варианта: современная форма (данному времени, естественно) и «старинная форма». Данные описания ценны ещё и тем, что автор, по его свидетельству, несколько раз присутствовал на праздничных посиделках, будучи одним из приглашённых.

Относительно источников, которые необходимо использовать при работе со сценарием, нужно отметить, что кроме периодики в качестве основы для постановки можно использовать материалы частного происхождения, художественную литературу – выбор материала зависит от темы реконструкции. И, уже на основе имеющихся сведений необходимо писать сценарий.

Однако, помимо проблем адекватности сценария заявленной теме реконструкции, есть ряд вопросов, на которые также необходимо обратить внимание. Так, при составлении сценария, нужно учитывать возрастной состав аудитории, на которую будет рассчитан показ постановки. И, возможно, что при одной и той же теме, необходимо писать два, а то и три сценария. Здесь же необходимо продумать, будут ли посетители принимать активное участие в показе – то есть, выступать не только в качестве зрителей-слушателей, но, возможно, и в качестве непосредственных участников постановки – возможно, даже, в роли тех или иных персонажей. Если предполагается непосредственное участие посетителя, то нужно постараться избежать обилия текстовой перегруженности, но продумать действия участников представления. Кроме того, при составлении сценария, всегда необходимо помнить о том, что, в первую очередь, посетитель должен вынести из музея конкретную информацию о представленной теме и, при разработке сценария, не последняя роль должна отводиться информативности показа. Здесь же нужно разработать определённые приёмы донесения информации до посетителя: рассказ, показ, диалог.

Подводя итог, отметим ещё раз, - вопрос необходимости сценариста в музее открыт. Однако где проходит граница между попыткой реконструкции элементов духовной традицион-

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

ной культуры и созданием очередного то ли праздника, то ли развлекательной программы на потребу времени? Как объяснить посетителю те или иные стороны духовной жизни человека ушедшего времени – посетителю, чаще всего, неподготовленному? Здесь нужно не только знание сценарного мастерства и источников, но нужно многие годы изучать традиционную культуру, чтобы даже на основе достоверного материала не создать шоу, которое может не вызвать ничего, кроме смеха и непонимания. Хуже этого может стать болезнь нашего времени – отрицание. Впрочем, эта болезнь уже приобрела характер эпидемии, когда, не зная или не пытаясь понять собственное прошлое, мы пытаемся откреститься от него сносом памятников, забвением «тёмных верований». Однако, нельзя отрицать, что материальный быт человека в рамках любой эпохи в немалой степени определялся духовно-нравственными и традиционными культурными устоями – поэтому мы не можем изучать материальную культуру народа без изучения верований, календарной и семейной обрядности и всего комплекса вопросов, объединяемых понятием «нематериальное культурное наследие».

О.С. Дмитриева

Музеи и аттракционы: альтернатива в режиссуре музейного пространства

В современном, быстро меняющемся мире музей является, пожалуй, одним из самых консервативных культурных институтов. И это понятно: трудно придумать такой способ размещения ценных предметов, чтобы их и видно было хорошо, и условия хранения были соответствующими, и чтобы это была не витрина. Однако современному зрителю, избалованному самыми разными образами, пространство музея с недвижимыми и недостижимыми предметами кажется мертвым. В связи с этим возникают разнообразные проекты трансформации культурного пространства. Один из таких проектов будет представлен ниже.

Прежде чем приступить к изложению сути, хотелось бы заметить, что сама идея «оживить» музейные экспонаты и выставочное пространство не нова. Ее корни – в живых скульптурах модерна, в скандальных перформансах дадаистов, наконец, в знаменитой парижской выставке 1921 года. На этой акции дадаистов выставочный зал не был освещен, Андре Бретон делал вид, что освещает экспонаты, зажигая спички, Луи Арагон мяукал, кто-то ругался матом и т.д. С тех пор страсти поулеглись, а перформанс, хэппенинг и инсталляция стали полноправными членами искусства. Однако суть – соединить несоединимое – осталась. Дадаисты ломали стереотипы, в корне меняя сущность искусства. Нечто подобное, возможно, необходимо при трансформации музейного пространства.

Михаил Ямпольский в своей книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» писал, что на смену субъекту созидающему пришел субъект наблюдающий. Мне кажется, что в связи с проектами трансформации музейного пространства тоже можно говорить о смене субъекта. На место посетителя-наблюдателя должен прийти посетитель-переживающий. Речь здесь идет не о трансформации самих экспонатов, а, скорее, о заключении их в отличное от современного пространство. Так, воздействие экспонатов только на зрение посетителя будет дополнено воз-

действием самого музейного пространства на чувства и эмоции посетителя.

Процесс трансформации музейного пространства в целях обеспечения зрителю переживания начался уже давно. Одним из первых новшеств была установка в залах, например, с картинами, экранов, на которых шел фильм о жизни и творчестве художника. Но переживание, вызванное подвижными картинками экрана по сравнению со статичными изображениями, висящими рядом на стене, было просто удивлением. Сейчас непривычные тогда экраны – чуть ли не стандартный атрибут современных выставок. Примером может служить выставка Хуана Миро, проходившая прошлым летом в корпусе Бенуа.

Следующий шаг к обеспечению посетителю переживания – превращения музея в мультимедийное пространство. В экспозиции музея объединены инсталляции, фотографии, видеоарт, картины, скульптура, графика, дизайн – в общем, все существующие формы искусства. Именно так устроен самый, наверное, известный музей современного искусства – центр Жоржа Помпиду в Париже. При осмотре экспозиции зрителю приходится трансформировать свое восприятие, например, подключать слух при просмотре видеоинсталляции. Тем не менее, посетитель все равно остается сторонним наблюдателем, между ним и воспринимаемыми экспонатами пролегает невидимая граница.

Намного более значительным стимулятором переживаний посетителя выступает музыкальное оформление экспозиции. Музыкальное оформление – практически неотъемлемая часть современного музея. Достаточно вспомнить выставку о Мексике в Эрмитаже (2002г.), выставку «Парад народов» в Этнографическом музее). Цель музыки, звучащей в залах с экспонатами – создать определенную атмосферу, «вжить» посетителя в эпоху, страну, культуру, которую представляют экспонаты. Тем не менее, хотя музыка и затрагивает какие-то «потайные струны» нашей души, она остается по ту сторону пространства посетителя; музыка тоже является экспонатом, и воспринимается посетителем как наблюдателем, а не как переживающим.

Какого же рода должно быть это самое переживание? Я понимаю это ощущение с помощью термина «аттракцион», использованного С.М.Эйзенштейном в его режиссерской практике. В знаменитом манифесте «Монтаж аттракционов» режиссер определяет «аттракцион» следующим образом: «Аттракцион –

всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию...». Воздействие, производимое аттракционом, должно быть «опытно выверено и математически рассчитано на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего». Примечательно, что конечная цель режиссера – не просто восприятие аттракциона, и не потрясение, им производимое, а восприятие стоящей за аттракционом «идеологическая стороны»¹. То есть восприятие аттракциона подразумевает последующую умственную работу по переработке информации, итогом которой станет умозрительный вывод.

Пример аттракциона в музее можно найти в Санкт-Петербургском музее граммофонов и фонографов. Этот музей – частный, и его устроитель – Владимир Дерябкин – бывший цирковой артист. Дерябкин сам говорит о том, что с помощью режиссуры музейного пространства перенес в статику и в этом смысле «мертвость» музея действие и «жизненность» манежа. В его музее восприятие экспозиции построено на неожиданности. Сначала посетители попадают в зал, где стоит штук 20 граммофонов. Здесь посетители находятся минут 30, слушают экскурсию, смотрят экспонаты. Через 30 минут посетители уверены, что музей ограничивается всего одним залом. И вдруг звучит цирковой марш, поднимаются жалюзи, ведущее в соседнее помещение, и зрители попадают во второй зал. Точно так же из второго зала они попадают в чайную, по стенам которой развешаны коллекционные самовары, и, сидя за антикварным столом на антикварных стульях, пьют чай.

В личной беседе с автором статьи Владимир Дерябкин выдвинул своеобразный проект нового «живого» музея – зал, вместо которого – занавесы. Посетитель, приходя в музей, во-первых, не знает, что именно он увидит, а во-вторых, он не видит всего сразу.

Здесь все построено на неожиданности, на цирковом аттракционе. Но это лишь возможный вариант аттракциона. Речь идет о наделении музейного пространства возможности длиться во времени, жить; в таком случае зритель будет со-переживать экспонатам. Эффект «прикосновения к прошлому» будет достигнут за счет того, что зритель, в чьем сознании экспони-

¹ Цит. по *Р.Юренев*. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Ч.1. М.: «Искусство», 1985. С.69

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

руемые предметы отделены от современности «пылью веков», окажется в одновременности с ними. Аттракцион не просто стимулирует восприятие, он позволяет пережить образы, символы, знаки как реальность.

Возникает закономерный вопрос: насколько правомерно превращать музейный экспонат в нечто такое, для восприятия чего нужна стимуляция? Наверное, пресловутая «Мона Лиза» не нуждается ни в занавесах, ни в маршах. Но далеко не все, выставленное в музеях, соотносимо с «Моной Лизой» по силе производимого впечатления. Это особенно касается музеев и экспозиций, где акцент сделан не на предметах искусства, а на вещах – кувшинах, серьгах, берестяных рожках, осколках неолитической керамики и т.д. Такие экспозиции труднее воспринимать, особенно человеку, существующему в эпоху переизбытка визуальных образов.

Конечно, все выше сказанное применимо в основном к небольшим музеям с узкой специализацией; это упрощает сам «сценарий», по которому разворачивается музейное пространство.

Наконец, остается еще один важный вопрос: где гарантия, что посетителю запомнится экспонат, а не сам аттракцион? Где гарантия, что аттракцион за счет производимого потрясения сотрет границу между экспонатом и посетителем-наблюдателем, обеспечит переживание экспоната как реальности, одновременности, а музейного пространства – как пространства живого? Ответом на этот вопрос может стать проект конкретного аттракциона, подходящего именно для музейного пространства. Именно «аттракционизация» музея (помимо его театрализации) кажется возможным путем режиссуры музейного пространства.

И. Л. Каневский

**Художник как философ:
о реализации некоторых
проектов в рамках фестиваля
«Современное искусство в традиционном музее»**

Одна из проблем, дискутируемых в кругу музейных работников, – это проблема о праве современного искусства быть представленным в традиционном музее. Этот вопрос не один раз ставился перед директором «самого что ни на есть» традиционного музея – М. Б. Пиотровским, когда ему заявляли о несовместимости, к примеру, работ Э. Уорхолла и эрмитажного выставочного пространства. Так, например, на теоретико-практической конференции, организованной в Эрмитажном театре по случаю экспонирования работ Уорхолла, среди участников конференции было распространено Заявление, в котором был выражен протест против подобных выставок в Эрмитаже. К сожалению, в С.-Петербурге все еще отсутствует музей современного искусства. В этой связи проблема интеграции традиционного музея и творчества современных художников, а также поиск путей и способов ее осуществления оказываются весьма актуальными по ряду причин: ввиду самых прозаических потребностей репрезентации современного искусства, но также и как форма экспериментирования, поиска новых художественных пространств и способов организации интегративного музейного пространства.

Современное искусство подчас выполняет функции, сопоставимые с функциями музея, иными словами: художественный дискурс особым образом пересекается с дискурсом музейным, и эти обретенные им «идеи музеефикации, инвентаризации, коллекционирования и даже складирования отражены в сотнях проектов и десятках выставок»¹. Связано это, вероятно, с общим характером современной культуры, аккумулирующей в себе всю историю человеческих поисков и находок. Мы как бы постоянно существуем в музейной среде. Здесь уживаются ря-

¹ Боровский А. Я поведу тебя в музей // Современное искусство в традиционном музее. 2001, № 2. С. 3

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

дом самые противоречивые идеи человечества, аккуратно хранимые и время от времени извлекаемые для всеобщего обозрения. Но это также и среда, в которой принципиально не создается ничего нового – ведь это музей. В такой ситуации художник, будучи призванным реагировать на окружающую действительность, свидетельствует о многообразии культуры и наличии в ней множества культурных «экспонатов». Он сам начинает «выполнять роль» музея – собирателя артефактов. И происходит это совершенно естественно, без внешнего побуждения. Поэтому становится крайне интересным исследование реакции художника на традиционный музей, музей как некий функционирующий социальный институт.

Институт ПРО АРТЕ, осуществляющий свою деятельность в Санкт-Петербурге, выдвинул проект, в котором художнику предоставляется возможность «использовать в качестве натуры» для своего творчества реальную музейную коллекцию. Фестивали «Современное искусство в традиционном музее» Институт ПРО АРТЕ проводит, начиная с 2000 года. За это время в них приняли участие около 50 художников и музеев Петербурга. Каждый очередной фестиваль проходит осенью в течение нескольких дней, и в эти дни все желающие созерцать экспонаты, подготовленные в рамках фестиваля и размещенные в разных (нехудожественных) музеях города, могут на специально предоставленных по этому случаю автобусах их посетить. Реализация этого проекта предусматривает создание некоей игровой ситуации. Такая игровая ситуация оказывается привлекательной, интересной и во многом полезной всем – и зрителем, и организаторам соответствующих выставок, и художникам. В результате ее реализации музей принимает новых посетителей, которые некоторым образом актуализируют музейное пространство, внося в пространство традиционных музеев некий эффект новизны. Что же касается музейных работников, то совместная с художником работа может подсказать новые методы экспонирования, а подчас после такого сотрудничества в музее появляются и новые экспонаты. Художник, попадая в богатую артефактами среду, в новые предлагаемые обстоятельства, реализует свой профессиональный и творческий потенциал, а зрители получают возможность следить за этой непредсказуемой игрой художника в музейном пространстве.

Игра эта действительно непредсказуема. Она то красива, то уродлива; то наивна, то цинична. В ней нет правил, которые

присущи традиционному искусству: художник здесь уподобляется философу, который творит вне каких-либо заранее установленных правил (Ж.-Ф. Лиотар).

Сегодня для художника, как ни странно, нет ничего зазорного в том, чтобы собирать чужие образы, вещи или мысли. Для него оказывается «нормальным» забыть про существование кистей и красок и обходиться компьютером и трудом других людей, готовыми артефактами. Он нарочито не создает ничего нового, но собирает, классифицирует и интерпретирует уже существующее. Художник сам становится институтом, учреждением, коллективным субъектом, тем самым выполняя в некотором роде музеефицирующую функцию. Именно такова оказывается позиция художника, участвующего в создании художественных проектов разных лет, осуществляемых в рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Каждый год накануне открытия фестиваля интригующее интересно, во что выльются взаимоотношения «художник – музей». В этой игре выявляется многое и в художнике, и в музее как социальном институте: и самое консервативное, что в них есть; и самое типичное, что их характеризует; и самое главное, чем они гордятся.

«Жизнь длиной 2000 метров»

Проект Алексея Костромы

Проект был реализован в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи. Художником был сплетен человеческий волос, длина которого составила 2000 метров. Для экспонирования волоса было изготовлено специальное выставочное оборудование. Были спроектированы и созданы 12 деревянных коробок – витрин размером 200/110/25 см, в которых одна из широких сторон была выполнена из плексигласа и оставлена таким образом прозрачной. Внутрь каждой из коробок была помещена белая матовая панель из оргстекла размером 2/3 м, в которой на расстоянии в 1 м были закреплены два ряда держателей волоса – цилиндров из полированной стали. Около каждого из держателей красной краской был нанесен порядковый номер – таким образом, что когда все 12 коробок были выстроены в ряд, цифры можно было прочесть от 1 до 2000. С противоположной стороны матовых панелей для подсветки были размещены неоновые лампы. Сам волос был сплетен из настоящих человеческих волос (жены художника Надеж-

ды Букреевой) и последовательно, в одну нить и с избежанием провисания, натянут в коробках-витринах от одного держателя к другому. Натягивание сопровождалось разрывами, устранявшимися на месте, следствием чего стало образование дополнительных узелков на нити сплетенного волоса. Создание и экспонирование 2000-метрового волоса составляло техническую часть проекта. Вторая часть – историческая интерпретация 2000-метрового волосяного отрезка в качестве «волосяной летописи». Она была подготовлена научными сотрудниками Артиллерийского музея в виде перечня всех вооруженных конфликтов за 2000 период, т.е. от Р. Х. Список войн был помещен на больших щитах и вступал с «волосяной летописью» в своеобразное смысловое взаимодействие.

Музей артиллерии оказался интересен для тех, кто никогда не интересовался оружием. Сам музей – это огромное, пожалуй, тоскливое здание, напоминающее нескончаемый кабинет начальной военной подготовки. При его виде вспоминаются лишь противные посещения военкомата с таблицами агитации на стенах. Из-за плохого экспонирования множество уникальных орудий разного времени (вероятно, ценных и интересных экземпляров) не привлекали внимания. Проект А. Костромы помог увидеть коллекцию другими глазами. Прогулявшись по огромному, гулкому, окрашенному «казенной» краской помещению, натыкаешься на нечто совершенно противоположное. Первое впечатление – стерильные светящиеся лайт-боксы. Здесь, в этом здании, их присутствие удивительно. Но они сразу привлекают к себе внимание. У зрителя возникает потребность узнать что это такое. Потом последовательно замечаешь: цифры от 1 до 2000, какая-то натянутая между ними нить, список войн от Р. Х. Пока что все это ассоциируется с некоей хладнокровной систематизацией. Все приобретает другое значение, когда понимаешь (или узнаешь из сопроводительного текста), что нить эта – настоящий сплетенный вручную человеческий волос-символ непрерывной истории, где каждый узелок важен для постижения целого. Неизбежно противопоставляешь эту хрупкую, человеческую субстанцию, помещенную в стерильное пространство витрины, той неуклюжей артиллерийской машине, которая представлена в музее артиллерии. Я думаю, нигде, ни в каком другом месте этот проект так значимо не воспринимался бы. На любой выставке среди множества других художественных произведений сплетение волоса в 2000 метров

áúēī áú ēíòáðáñíī ēēøü ñ òí÷ēē çðáíēý ìàñòáðñòáà. Ñáíá ýíñöēíáēüííá çáó÷áíēá íðíáēò íðēíáðáòáàò á áíáííí íóçáá, òáē ēáē ÷áðáç íðēçíó «áí-ēíñýíē ēáòíēñē» iù íáēçááæíí áíñíðēíēíááí áñþ íóçáéíóþ ýēñííçēøēþ. Íá íēðáøēááàòñý òáí ñóá áēðēáíüí, íí çáòí ēē÷íüí íòííøáíēáí ē áíáíííó ááēó, ēíðíðíá íðááēáááò íáí òóáíæíēē. ēííòá ēííóíá áñý íóçáéíáý ýēñííçēøēý áíáēáēááòñý á òóáíæáñòááííá íðíēçááááíēá ē ááæá ñòáíí-áēòñý íñíáííē ááí ñíññēíáíē ñíñòááēýþááē. óçáē ēáē ēíñðēðóò íñá÷ē-íēēñý çáíññēó òóáíæíēēá, ááí ēē÷íñòííē òðáēòíáēá. è÷íñòü, èē÷íá íáðáæēááíēá – òáíá ááááòáðíáí ááēá, ááēá ñáíüð ēðíáñíðíēēòíüð áíēí. áííñòü ýóíáí íáðáæēááíēý íñòááòñý áēðóáēüííē ē á ááááòáðü íáðáíí ááēá. òíð íðíáēò ííáóæáááò ē íá ááēíáíēþ ēííēðáðíüð áēçóáēüíüð òáēòíá, ēíðíðííē ðáñííēáááò ÷áēíáá÷áñēáý ēñòíðēý, ñíññáííñðē ē áííáðáæáíēþ ē ííýð÷áñēííó íáðáæēááíēþ, ííáñēáçáíííó òóáíæáñòááí-ííē òáíðáçēáē ñíáðáíáííáí áðð-ðóáíæíēēá ē òáí ñáíüí íáíááüááò íáøá áíñíðēýðēá, ááēááò ááí ýíñöēíáēüíí íáñíēíáííüí ē íáēñēíáēüíí íðēáēē-æáííüí ē íáøáē ñíáðáíáííñðē.

«ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ»

**Проект Виталия Пуницкого, Олега Головки
и Александра Додона**

Проект реализован в музее «Кунсткамера». Каждый входящий в зал музея (где в стеклянных витринах экспонированы муляжи фигур, иллюстрирующие быт и занятия различных народов мира) видел расставленные в проходах между витринами гипсовые белые фигуры, занятые вроде бы «рассматриванием экспонатов». Головы этих фигур представляли собой слепки всем известных античных персонажей (Германика и Афродиты), а одежда – среднестатистических современных мужчину и женщину. Вероятно, авторы подразумевали создание некоего сюрреалистического пространства, где реальные, живые зрители соседствуют с гипсовыми, а настоящие музейные экспонаты – с бутафорскими шуточными подделками. Это пространство носило, скорее всего, концептуальный характер, не вызывая никакого эмоционального восприятия. Здесь интересно взаимодействие гипсовых фигур с конкретным местом их экспонирования. «Ответ на вопрос – где выставлено произведение искусства – часто важнее ответа на вопрос, что, собственно говоря, выставлено»¹.

Впервые я увидел этих персонажей совсем в другом месте. В одном из самых уютных уголков Петербурга, в саду перед музеем Анны Ахматовой, расположенным в Фонтанном доме,

устраивался ежегодный фестиваль современного искусства под открытым небом. Пространство вдохновляло на творчество, летняя природа одаривала энергией художников и зрителей. Там то и появились впервые ослепительно белые гипсовые скульптуры античных Германика и Афродиты в одежде обычных российских граждан. Помещенные на крыше небольшой пристройки, на фоне чистого неба, они заряжали оптимизмом. Вспоминалась сказка. Хорошая советская сказка, когда все люди красивы и счастливы. Там, в этом саду, наши античные персонажи стали частью праздника искусства, лета, жизни. И вот совсем другое – компания авторов решила «продать» проект фестивалю и перетащила наших знакомых в Кунсткамеру. Получилось «современное искусство в традиционном музее» – новенькие муляжи расставлены среди этнографической экспозиции. Появляется множество смысловых концептов, но пропадает главная составляющая – этическая.

Затевая неожиданную акцию – допуск творчества современных художников в традиционный музей – можно преследовать несколько целей. Первая: «встряхнуть сонное царство... специализированных музеев, всех этих мемориальных музеев-квартир и музеев истории университетов и клиник»¹. òíðàŷ, èàè ìá èàæàðñŷ, - ðàñðàààèèòŷ ðóâíæíèèà è ïñðààèòŷ èð â òñèíàèŷ, èíààà ïè àŷíóæàáíŷ óéòè ìò ñòàðàíòèííàí ïíèíàíèŷ ñàíàáí òàíð-àñòàà. Íí çààñŷ, â ŷòí ïðíàèòà, ñòàðàíòèí íà èñ-àç – ïí, íàíàíðíò, àíðàè àí ñàí-àáí àííàŷ. óâíæíèè çàøèè â ðóíèè: òðàáóáðñŷ èñèóññòàí â ìóçàà – çíà-èò, ñíçààè èñèóññòàí â ìóçàà. Ìðèíàíàí ŷòí ñàíà èñèóññòàí, àŷ-ñòààè è ààæà àèðèè ñ èíàáíòàðíŷ ïíàðàè èŷŷ ààðíñòè ïíàñè. Ìðí-ñòàíñòàí óíðèàíàðŷ íà ïðèŷèí ŷòíàí èñèóññòàà, ñ òíèíàíòŷ àðèñòèèðàòà ìòààðàè àáí. óàáí íààŷòŷñŷ, ñèàáóðŷàà ïðèòàíèèà àèííàŷ ïàðííàæàè ñòàíàð èŷŷ íèð àíèàà óíàñòíŷ.

«НОМАЖ»

Проект Елены Елагиной и Игоря Макаревича

Проект реализован в Музее патологической анатомии животных. Музей нуждался в некоей базе данных. Художники предложили создать виртуальный образ музея или даже «экскурсию» по созданному виртуальному пространству с экспонатами. Презентация этого виртуального продукта состоялась в помещении музея при помощи компьютера с LCD –

¹ Боровский А. Указ. соч. С. 3

проектором. Начинается презентация с вводного ролика– путешествия: под вступление из «Картинок с выставки» Мусоргского перед зрителем открывается грандиозный фасад «Музея анатомии животных», а затем «камера» быстро проходит через внутренний зал – галерею, после чего зритель оказывается в главной ротонде – меню, откуда можно попасть как в отдельные разделы коллекции, так и в небольшой слайд-фильм по истории музея. В качестве фона для демонстрации самых интересных экспонатов каждого раздела подобраны фрагменты «подходящих» произведений: «Уродства» дополнены работой Фрэнсиса Бэкона, «Чума свиней» – Иеронима Босха, «Паразитарные болезни» – Сальвадора Дали, «Болезни лошадей» – Павла Филонова, «Лучевая болезнь» – Михаила Ларионова, «Воспаления» – Макса Эрнста и т. д. Каждый экспонат можно активировать: тогда он появляется в размер экрана и начинает «танцевать» под «веселую» музыку из тех же «Картинок с выставки»: эффект движения возникает от последовательного быстрого просмотра нескольких фотографий одного объекта, снятого с разных точек зрения.

В довоенные годы при музее работали художники Анна и Григорий Гарнак. Они выполнили более 1700 оригинальных рисунков патологических процессов и изменений органов при болезнях животных. Сегодня, когда понадобилось создать электронный каталог, институт ПРО АРТЕ помог в организации сотрудничества с Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем. Оказалось, что традиционный музей просто-напросто является заказчиком современного искусства. Для меня в этом проекте интересно его отличие в подходе к сотрудничеству «художник – музей». При первом прочтении формулировка темы фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» наталкивает на крайне авангардные, исключительно интеллектуальные акции, всегда контрастирующие с пространством самого музея. Мысль о возможном сотрудничестве художника и музея, как правило, отвергается. Художникам хочется «самовыразиться» – и под этим подразумевается чаще всего стремление противопоставить свое творчество окружающему миру, не вступая с ним в диалог, в крайнем случае, – произнося «монолог по поводу». Я – за диалог. Я – за то, чтобы искусство было востребовано, чтобы его хотели, чтобы его появление обуславливалось необходимостью. Здесь хочется напомнить, что визуальное искусство в течение многих тысячелетий исто-

рии культуры носило прикладной характер, что его развитие зависело от заказа церкви, идеологии и т. д. Лишь искусство Нового времени утвердилось как самостоятельная сфера творческой деятельности. Только искусство Нового времени обнаруживает в себе имманентные стимулы самодвижения.

Сегодня искусство вновь идет к тому, чтобы занять подчиненное положение. Художник оказывается пешкой в чужой игре. Но в этом, оказывается, нет ни капли сожаления. И, как высказалась одна из участниц фестиваля, искусствовед Екатерина Деготь, попасть в контекст настолько чужой и настолько специальный, чтобы быть там единственным (и востребованным) художником – это современнее, чем создать музей современного искусства, а пешка в чужой игре – самая приятная и самая творческая позиция.

Анализ возможных форм взаимодействия современного искусства и традиционного музея и их интеграции в едином социокультурном пространстве помогает нам ответить на множество важных для сегодняшней культуры вопросов. Каким должен быть музей, чтобы заинтересовать современного человека? Что сегодня представляет собой современное искусство и так ли оно актуально, как это декларируется? В какой степени востребовано сегодня современное искусство и возможно ли его бытование в Традиционном музее? Сегодня значение музея как социального института не определено жестко, поскольку обнаружилась явная трансформация его основных функций. Полагая, музей обязан сотрудничать с художниками, должен заботиться о том, чтобы экспозиционные методы были понятны и интересны современному человеку. Немаловажно выявление в экспонировании личного, непосредственно пережитого авторов выставки. Сегодня музей не только остается собранием экспонатов, но может брать на себя и новые функции: расширение пространства для творчества, аттракциона, театра, учебного заведения; развитие креативных способностей посетителей; коммуникативно-интегративную или социализирующую функцию и др. В ситуации, когда вся культура напоминает «музейное собрание» стилей, идей и артефактов, музей как институт вынужден искать еще не заполненные ниши общественной жизни.

рии культуры носило прикладной характер, что его развитие зависело от заказа церкви, идеологии и т. д. Лишь искусство Нового времени утвердилось как самостоятельная сфера творческой деятельности. Только искусство Нового времени обнаруживает в себе имманентные стимулы самодвижения.

Сегодня искусство вновь идет к тому, чтобы занять подчиненное положение. Художник оказывается пешкой в чужой игре. Но в этом, оказывается, нет ни капли сожаления. И, как высказалась одна из участниц фестиваля, искусствовед Екатерина Деготь, попасть в контекст настолько чужой и настолько специальный, чтобы быть там единственным (и востребованным) художником – это современнее, чем создать музей современного искусства, а пешка в чужой игре – самая приятная и самая творческая позиция.

Анализ возможных форм взаимодействия современного искусства и традиционного музея и их интеграции в едином социокультурном пространстве помогает нам ответить на множество важных для сегодняшней культуры вопросов. Каким должен быть музей, чтобы заинтересовать современного человека? Что сегодня представляет собой современное искусство и так ли оно актуально, как это декларируется? В какой степени востребовано сегодня современное искусство и возможно ли его бытование в Традиционном музее? Сегодня значение музея как социального института не определено жестко, поскольку обнаружилась явная трансформация его основных функций. Полагая, музей обязан сотрудничать с художниками, должен заботиться о том, чтобы экспозиционные методы были понятны и интересны современному человеку. Немаловажно выявление в экспонировании личного, непосредственно пережитого авторов выставки. Сегодня музей не только остается собранием экспонатов, но может брать на себя и новые функции: расширение пространства для творчества, аттракциона, театра, учебного заведения; развитие креативных способностей посетителей; коммуникативно-интегративную или социализирующую функцию и др. В ситуации, когда вся культура напоминает «музейное собрание» стилей, идей и артефактов, музей как институт вынужден искать еще не заполненные ниши общественной жизни.



ОБРАЗ

И.А.Богачева,
В.В.Селиванов

Современное искусство и современный зритель: проблемы диалога

Общим местом в исследованиях последних лет стало указание на то, что современная отечественная публика испытывает трудности в восприятии и понимании современного искусства. Под «современным искусством» в данном случае понимается не всё многообразие существующих в XX и начале XXI века художественных течений и школ, но прежде всего та область художественной культуры, которая обладает наибольшей новизной и требует новых оценок и подходов: *модернизм* и *постмодернизм*. Именно эти два последовательно возникших направления (этапа?) наиболее ярко проявили тенденции к переменам языка искусства, к новым отношениям между художником и реалиями окружающего мира. Конечно, ни модернизм, ни постмодернизм не могут служить адекватными выразителями ни XX, ни XXI века, поскольку художественная жизнь этого периода была богата и разнообразна в своих проявлениях и традициях. Но всё же наиболее причудливыми и вызывавшими наибольшие споры и дискуссии были именно явления модернизма и постмодернизма в истории и судьбах искусства не только Европы, но в художественной жизни США и Канады, Латинской Америки, Азии и даже отчасти Африки.

Не обошли эти события и Россию. И здесь именно модернистами в самом начале XX века были осуществлены «прорывы» в новые языковые формы, осуществлялось преобразование самого понятия изобразительного творчества. Модернизм, как позже и постмодернизм, остро поставили проблему нового измерения действительности, большей открытости субъективного мира художника, большей обобщенности внутренних состояний человека и его внешних, качественных характеристик, многообразия социально-исторических и повседневно-бытовых впечатлений. Именно новые подходы к пониманию искусства и его развитию потребовали осуществить и поиск новых языковых средств, выразительных материалов, новых техноло-

гий. Новации языка и художественных технологий вызвали неадекватную реакцию публики, раскололи её на протестующее большинство и приветствующее меньшинство. Но если в Западной Европе длительный процесс развития новых форм искусства в течение всего XX века постепенно приобщил большую часть публики к новым веяниям, сделал по крайней мере привычными новые эксперименты и веяния в искусстве, то в Восточной Европе, и особенно – в России этого не произошло из-за полного неприятия новых явлений прежде всего со стороны партийного и государственного руководства страной, что повлекло за собой не только осуждение, но и преследование художников – представителей новых направлений.

Эти обстоятельства для основной массы населения отодвинули на долгие десятилетия знакомство с художественными новациями и поисками, Но – несмотря на это – в России и в эти годы существовало творчество модернистов-художников, хотя вынуждено было демонстрировать себя подпольно, испытывать гонения и преследования. Искусство андеграунда в эти годы оставалось неизвестным для публики и сокрытым от общества. Лишь узкий круг людей, близких друзей и знакомых, а также принадлежащих к их кругу искусствоведов и критиков, наблюдали за его развитием¹. Эта ситуация породила своеобразный вакуум в художественном опыте. Для основной зрительской аудитории изобразительного искусства возник особый прецедент «отставания от Запада» в восприятии и понимании языка не только модернизма, но и тем более постмодернизма. Новый этап модернистских поисков – постмодернизм не упростил, а усложнил процесс понимания и восприятия искусства. Некоторые критики заговорили о конце, смерти искусства, его самоизоляции². Но вряд ли всё, что охватывается общим понятием «постмодернизм», может быть воспринято и оценено как тупик, смерть, самоуничтожение. Слишком широк разброс тех явлений и тенденций, которые в конце XX – начале XXI века стали именовать «постмодернизмом».

К.Макинтайр, дополняя своей новой главой о 90-х годах XX столетия известную книгу Б.Хиллера «Стиль XX века»

1 Дриккер А.С. Двоичный код и будущее изобразительного искусства. // Искусство XX века: итоги столетия.: Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1999, с.22.

2 Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 1999, с.237-238.

(London, 1983), писала относительно архитектуры постмодернизма: *«Постмодернизм включает множество подходов, растающих с патернализмом и утопизмом своего предшественника, но у них у всех язык двойной шифровки: одна часть – модернистская, другая – какая-то ещё. Причины этого двойного кодирования имеют характер технологический и семиотический: архитекторы ищут использования современных технологий, но также осуществляют коммуникацию с определенной публикой. Они принимают индустриальное общество, но дают ему образы, которые превышают образы машин, – образы модернизма»*¹. Что касается изобразительного искусства, то это разнообразие выглядит особенно внушительным, поскольку обращенное к визуальным формам и зрительным впечатлениям изобразительное творчество становится особо созвучным современному веку с его значительно разросшимися и усложнившимися аудиовизуальными технологиями. Новая «визуализация» культуры резко увеличила своё значение в общественной и повседневной жизни и тем самым как будто бы укрепила позиции изобразительного творчества. Но, как отмечают некоторые авторы, этого всё же не произошло.

А.С.Дриккер, выступавший в Эрмитаже на международной конференции, посвященной искусству XX века (итоги столетия), предложил оригинальный способ измерения «веса» искусства (его значимости) по количественным показателям его аудитории. Подводя итоги такого исследования, он определил: «"Вес музыки" за XX столетие возрос на четыре порядка, т.е. в 10 тысяч раз. "Вес литературной материи" дает суммарный рост, также близкий к четырем порядкам. Темпы увеличения "веса изобразительной материи" в сотни раз уступают темпам наращивания "литературной" и "музыкальной" материй»². Весь двадцатый век публика (особенно – российская) переживала трудности с восприятием современного изобразительного искусства и, вероятно, на этом основании не была достаточно активной в отношении данного вида художественного творчества.

1 Дриккер А.С. Двоичный код и будущее изобразительного искусства. // Искусство XX века: итоги столетия.: Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1999, с.22.

2 Дриккер А.С. Двоичный код и будущее изобразительного искусства. // Искусство XX века: итоги столетия.: Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1999, с.22.

Можно предположить, что в перспективе визуальная культура станет более развитой и дифференциация различного рода языковых элементов при оценке и восприятии изобразительного творчества заметно увеличится. А.С.Дриккер считает, что это произойдет из-за воздействия на культуру новых СМИ, которые активно используют прежде всего визуальную коммуникацию. «В новой фазе культура, - пишет он, - переориентируется на гигантский потенциал визуального восприятия, который пока весьма слабо используется сознанием. Реализация этого потенциала – главный резерв расширения сознания»¹. Повышение роли изобразительного творчества в культуре XXI века, по крайней мере, в его первой половине, – вполне допустимый прогноз. Но возможно это произойдет не потому, что повышенную роль в развитии визуального опыта займут телекоммуникации и компьютерная техника новых будущих поколений, но скорее потому, что визуальная информация требует меньшего времени и усилий для её восприятия и усвоения, чем аудиоинформация и письменный текст. Можно предполагать, что в перспективе именно дефицит времени в повседневной жизни будет возрастать и играть определяющую роль в выборе средств художественной коммуникации: новые требования к человеку предъявит и сам ход развития цивилизации в связи с ускорением в будущем и уплотнением («сжатием») всех жизненных процессов в условиях непрерывного усложнения цивилизационных систем. Нехватка времени – это первое препятствие к восприятию и освоению неавизуальных художественных явлений. Новая эпоха, определяемая первой половиной XXI века, несомненно поставит перед художником и публикой принципиально новые проблемы, к которым следует готовиться не только художникам, но и музеям, галереям современного искусства и выставочным залам.

Оценивая процесс изменений, происходящий в искусстве в течение XX-го и начале XXI-го века, В.М.Дианова справедливо отмечала: «Если классическое искусство *отражало* или *изображало* реальность, модернистское – стремилось к *преобразению* реальности, то постмодернистское, пожалуй, изобретает, создает реальность, живет в мире киберпространства, симулякров, гиперреальности, пытаясь таким образом вернуть нам

¹ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 1999, с.237-238.

истинную, утраченную, давно забытую реальность... И если в прежние времена диалог культур, как правило, имел линейную направленность, то в постмодернистской ситуации возникает возможность многогранного диалога, некоего полилога. В художественном постмодернизме выполняется характерная для XX века смысловая структура множественности»¹.

Судьбы искусства XX – начала XXI века, возможно, и не будут связаны напрямую с традициями модернизма. В.С.Турчин, например, высказывал в 1999 году следующие наблюдения: «К 1980-м годам наметилась усталость, самоизоляция псевдоэнергии, вкус к повторению. Даже инерция развития перестала ощущаться. Больше развился вкус к концептуалистской самоинтерпретации и трансавангардной рефлексии. По всей видимости это и есть искусство “около 2000 года”, интеллектуальный мираж, поддерживаемый сетями INTERNET’a»². Но каким бы мы ни увидели искусство в первой половине XXI века - вне зависимости от того будет ли оно резко отличаться от модернистской традиции или нет - пройденный путь творчества и восприятия, новый накопленный во второй половине XX века опыт общения с искусством потребует как от художника, так и от зрителя новых усилий. Здесь станет необходимым дальнейший рост чуткости к деталям и тонкостям произведения, богатые воображение и фантазия, новое понимание и чувство формы, новых вариаций динамики и движения. В искусстве нового века, как можно предполагать на основе имеющих место тенденций в его развитии, по-новому будет ощущаться и присутствие человека, его образа и облика в предлагаемых зрителю произведениях и конструкциях. В перспективах изобразительного творчества отчетливо выступит стремление к новым формам выявления взаимосвязи внешнего и внутреннего, того, что принадлежит внутреннему миру художника, и того, что он воспринимает во внешней среде.

В новом XXI веке неизбежно встанут и новые творческие задачи соединения в изобразительном творчестве того, что можно выразить при помощи традиционных творческих технологий, и того, что не поддается прямому отображению и может

1 Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 1999, с.237-238.

2 Турчин В.С. Конец «концов столетий». Из опыта XVIII-XIX и XX веков.// В кн.: Искусство XX века: итоги столетия. СПб., 1999, с.9.

быть выражено как намек, как попытка пересечь границу из мира познания в мир непознанного¹. В связи с этим новый смысл может получить и прогностическое замечание Н.А.Ястребовой: «Главным смысловым (экзистенциальным) полем прояснения в диалоге искусства и жизни для XX века стала ситуация “на грани и через грань”, “на пределе и через предел”. Активизируется проблема границы, перехода, переступания порога в некое, возникающее, ещё не познанное, разверзающееся перед всеми нами зазеркалье мира. Какое оно? Что сулит? Как здесь жить? Причем особый интерес вызывает феномен превращения в зоне пограничья. Превращения происходят во всем: и в человеческом, и во внечеловеческом. Это становится тем, что притягивает интерес искусства при вхождении в суть действительности XX века»². Пограничье и грань – это не только перетекание одного века в другой, но это и постижение взаимосвязей материального и духовного, более глубокое проникновение в духовность и стремление понять и осмыслить этот наново открываемый запредельный и нематериальный мир. Вероятно, следует ждать в новом искусстве возвращения к простоте, но не упрощенности, к иллюзиям объемности, но не к иллюзорности, к содержательной значимости произведений, но в каком-то новом измерении, о чем отчасти нам говорит и очередная Биеннале современного искусства в Венеции в июне 2005 года.

Несмотря на значительную «визуализацию» современной культуры и частичное возвращение в постмодернизме к прошлому, современное изобразительное творчество в конце XX-го и начале XXI-го века продолжает быть трудным для восприятия отечественного массового зрителя, не всегда и не во всем приемлемым для него и понятным. Трудно осваиваемые языковые средства и способы обобщений – возможно, не самое главное препятствие при восприятии современного искусства. Более сложной задачей является расшифровка (раскодирование) языка, не имеющего аналога в национальной культуре, историческом опыте, практике повседневности. В результате не только непосредственное восприятие должно быть активизиро-

1 В петербургской художественной культуре одно из объединений художников так и называется «The Verge» («Грань»): см.: *Селиванов В.В.* Грань (The Verge) // Ваш Дом, 1999, № 2 (11), с.54-56.

2 *Ястребова Н.А.* На грани и через грань: Тенденция художественного сознания XX века. // Искусство в ситуации смены циклов. М., 2002, с.161.

вано отечественным зрителем. Но каждый раз возникает потребность и в определенной напряженности интеллектуальной работы, связанной с «прочтением» незнакомого текста и его осмыслением.

Всю совокупность причин, обуславливающих трудности восприятия искусства модерна и постмодерна, можно разделить на пять основных групп:

- 1) длительная изоляция отечественного зрителя от культуры Западной Европы значительно ограничила накопление визуального опыта, необходимого для контактов с искусством модернизма и постмодернизма;
- 2) идеологические установки, господствовавшие в обществе, сыграли заметную роль в появлении стандартных оценок западноевропейского модернизма и постмодернизма как явлений разрушения и деградации, неприемлемых в отечественной среде советского времени;
- 3) различия культурных традиций в Восточной и Западной Европе, возникших в результате по-разному сложившихся исторических условий, определивших и различия в духовном и художественном опыте двух частей Европы;
- 4) определенную роль сыграло и то, что в отечественной культуре России большое значение имеют сложившиеся традиции и стереотипы народной, крестьянской культуры со своим особым языком символов и предпочтений, не согласующимся с языком модернизма и постмодернизма;
- 5) можно выделить и многие иные причины, (многонациональный и полиэтнический характер населения России и др.), также сыгравшие определенную роль в становлении отношений современного зрителя к искусству модерна и постмодерна.

Современное искусство модернизма и постмодернизма в Эрмитаже систематически экспонируется на временных выставках, начиная с 1996 года. За прошедшее десятилетие, благодаря инициативе М.Б. Пиотровского и дирекции музея, через залы Эрмитажа прошли выставки П. Мондриана, Х. Арпа, Р. Магритта, Ф. Бэкона, Дж. Ванджи, Э. Уорхола, Дж. Поллока, П. Сулажа, Л. Буржуа, Дж. Сигала, С. Твомбли, Н. де Сталя, М. Ротко, М.К. Эшера и др.. Нам уже приходилось ранее писать о тех изменениях, которые мы наблюдали в поведении и реакци-

ях публики на искусство модернизма и постмодернизма в залах Государственного Эрмитажа¹.

Интерес к эрмитажным выставкам современного искусства был все эти годы достаточно высок. У массовой публики, как это было легко установить, наибольшей популярностью пользуются сенсационные выставки. Например, выставку Э.Уорхола, которая проходила в осеннее время (с 3 октября по 28 ноября 2000 г.), когда в основном посетителями музеев становятся петербуржцы, посетило свыше 200.000 человек. За летний сезон 2002 года, когда основными посетителями становятся приезжие (иностранцы, иногородние), «Черный квадрат» К.Малевича, выставленный в Эрмитаже, посетило около 350.000 человек. Высокая посещаемость таких выставок чаще всего обусловлена широкой известностью автора как представителя современного искусства. Что касается менее известных имен, то посещаемость этих выставок, продолжительность которых составляет, как правило, около 1,5 – 2-х месяцев, обычно не превышает 10.000 посетителей. На уровень интереса к выставкам в данном случае влияет не только степень известности художника, но и особенности сезонных условий, место расположения выставок в музее, степень их информационной поддержки и др.

Сектор социологических исследований Эрмитажа, начиная с 1996 года, неустойчиво вел наблюдения за состоянием зрительских предпочтений, анализировал мотивы и реакции публики музея при встрече с подлинными произведениями классиков модернизма и постмодернизма. И для социологов не было неожиданностью то, что публика данных выставок расслоилась по возрастному принципу на тех, кто с большим вниманием отнесся к экспонируемым произведениям, и тех, кто – с меньшим. Общая тенденция изменения отношений публики к сложным явлениям современного искусства, по нашим замерам, обладает заметной динамикой. Но сама динамика изменений имеет

1 Богачева И.А.: 1) Конфликт нравственного и эстетического в восприятии творчества Фрэнсиса Бэкона. // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. СПб., 2000; 2) Казимир Малевич: «Черный квадрат» // Отчет Государственного Эрмитажа: 2002. СПб, 2003; 3) Энди Уорхол в контексте Эрмитажа. // Ethos и Aesthesis современного философствования. СПб, 2003; 4) На языке цвета. // отчет Государственного Эрмитажа: 2003. СПб, 2004; 5) В спорах об инсталляциях. // Там же; Богачева И.А., Одерышева Т.О. Джордж Сигал: Ретроспектива. // Отчет Государственного Эрмитажа: 2002. СПб, 2003; и др.

разную скорость и глубину – в зависимости от возраста и профессиональной принадлежности публики¹. Не может удивлять и то, что старшее поколение в большей степени склонно к определенным стереотипам, инерции, обращению к ранее усвоенным ценностным ориентациям, что замедляет процесс освоения нового художественного языка. Младшее поколение - молодежь, студенты – обнаруживают большую открытость в восприятии нового и менее подвержены влиянию стереотипов и ранее установленных ценностных шкал. Именно этой категории публики предстоит определять отношение к изобразительному творчеству в перспективе развития страны и общества. Немалую роль сегодня играет и среднее поколение при оценке и интерпретации современного западного искусства, поскольку именно возраст от 30 до 50 лет прежде всего и определяет основные установки в общественной жизни. Именно благодаря увеличению количества молодых посетителей выставок значительно повысился процент студентов среди посетителей выставок современного искусства, а следствием этого стало и расширение зрительских симпатий к новому искусству, хотя о его понимании и верном истолковании говорить в этом случае было бы рано.

Сопоставим количественные показатели по посещению молодежью временных выставок искусства модернизма сезона 1998 г. и сезона 2000-02 гг. в составе общего числа посетителей.

Количество молодежи в составе посетителей временных выставок художников-модернистов в залах Эрмитажа

Сезон, год	Выставка	Кол-во	%%
1998 г. (лето-осень)	Р.Магритт	30.000	40%
1998 г. (весна-лето)	Ф.Бэкон «Три штудии к Распятию»	3.060	51 %
2000 г.(лето-осень)	Э.Уорхол	84.000	70 %
2002 г. (замер: лето)	К.Малевич «Черный квадрат»	238.000	68 %

1 Богачева И.А.: 1) Новые зрители новых выставок. // Отчет Государственного Эрмитажа: 2002. СПб,2003; 2)Зритель на выставках искусства XX века.// Отчет Государственного Эрмитажа: 2003.. СПб,2004; Селиванов В.В., Богачева И.А. Публика Эрмитажа на выставках модернизма и постмодернизма // Эрмитажные чтения: Памяти Б.Б.Пиотровского СПб,2003; и др.

По выше приведенным данным видно, что и в общем количестве и в процентном отношении заметно увеличилось количество молодежи среди посетителей временных выставок современного искусства в залах Эрмитажа. Если сопоставлять участие молодежи в посещении выставок Р.Магритта в 1998 году и Э.Уорхола в 2000 году, то количество молодежи в составе посетителей по численности увеличилось в 2,8 раза (на 30% от общего числа посетителей). Если же сопоставлять участие молодежи в посещении выставки одной картины Ф.Бэкона в 1998 г. (замер: весна-лето) и выставки одной картины К.Малевича в 2002 г. (замер: лето), то количество молодежи в составе посетителей по численности увеличилось в 78 раз (на 17% от общего числа посетителей). И в первом и во втором случае мы имеем ярко выраженную динамику увеличения количества молодежи в составе посетителей данных выставок, с чем связано и изменение содержания оценок произведений художников, представляющих западноевропейское искусство XX века, в сторону большей заинтересованности в понимании и грамотной, адекватной оценки увиденных произведений и творчества художников. Резкий скачок количества посетителей (в том числе и в увеличении количества молодежи в составе публики) на выставке «Черного квадрата» К.Малевича объясняется дополнительно дискуссиями вокруг этого произведения и творчества этого русского художника, и той остротой споров и разнонаправленностью оценок, которые существовали ещё задолго до названной выставки. Однако, как это видно из приведенных данных, несмотря на значительное увеличение численности молодежи на данной выставке (в 78 раз) её доля в структуре публики увеличилась не столь впечатляюще (всего на 17%). Это объясняется тем, что интерес к выставленному полотну привлекал большое количество посетителей *всех возрастных групп*.

Что можно сказать о состоянии диалога между художниками и публикой? В какой мере интерес к современному искусству у эрмитажной публики подкрепляется и пониманием произведений, пониманием побуждения и замысла автора? В исследовании этого аспекта взаимоотношений искусства и публики предстоит ещё много работы: здесь много белых пятен и нераскрытых и нерешенных противоречий. Ещё идет накопление материала, требующего систематизаций и новых обобщений. Однако и на данном этапе проводимых исследований можно утверждать, что вместе с интересом возрастает и способность по-

нимания этого искусства, о чем свидетельствуют в том числе и социологические наблюдения в Эрмитаже. В анкетах молодежи мы встречаем такие положительные оценки творчества художников: «Неординарное мышление», «Оригинальность идей», «Новизна восприятия», «Свой взгляд на окружающий мир», «Смелость передачи своих чувств», «Присутствие в произведениях пульса времени, ритма, движения, возможность различных прочтений» (на выставке «Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века», 2005 г.).

Вместе с тем молодежь критически относится к себе и открыто указывает на трудности восприятия современного искусства: «Мир показан слишком необычно, не так, как мы привыкли его видеть», «Не хватает фантазии, чтобы понять символы», «Непонятны сочетания формы, содержания и цвета», (на выставке «Группа “Кобра” и её современники», 2003);. Многие представители молодежи указывают на то, в чем трудности восприятия произведений на выставках искусства модернизма и постмодернизма: «Непонимание идеи и смысла произведения» (на выставке «Пьер Сулаж: Черный свет», 1997), «Непонимание того, что хотел сказать художник», «Почему он так видит мир» (на выставке «Живопись М. Ротко», 2004). Некоторые отмечают причины своих трудностей в общении с искусством: «Недостаток образования, неподготовленность» (на выставке «Пикассо: Эпоха Женевьевы», 1997), и др. Вместе с тем молодежь всё больше приближается к пониманию способов и особенностей восприятия современного искусства: «Произведение может иметь различные толкования» (на выставке Р. Магритта, 1998), в ходе восприятия произведения следует «доверять субъективному ощущению» (на выставке С. Твомбли, 2001), «...субъективному восприятию каждого отдельного произведения» (на выставке Н.Д. Сталя, 2003), «Нужно воспринимать искусство на ассоциативном уровне» (на выставке М. Ротко, 2004), «Современное искусство требует усилий, размышлений, большего внимания, чем просто скользящий взгляд» (на выставке «Итальянское искусство XX века», 2005).

Социологические исследования показывают, что и старшее поколение стало относиться к искусству модернизма с большей корректностью, а к самим себе – более критично и требовательно прежде всего в отношении своих художественных знаний и навыков восприятия. То шоковое состояние, которое было вызвано выставкой из Центра Помпиду в 1989 году (вы-

ставка «Эпоха открытий»), когда экспонировавшиеся образцы искусства второй половины XX века фактически не были приняты подавляющим большинством публики,¹ вероятно, больше уже не повторится: публика за последние 15 лет заметно изменилась. На основании накопленных данных исследований, проведенных в последние годы, можно сделать вывод, что диалог между публикой и современным искусством постепенно налаживается. Но есть опасение – к тому времени, когда он окончательно определится и достигнет необходимого уровня понимания и оценки, мы будем уже в другой художественной эпохе, и вновь начнется трудный процесс освоения нового, неизвестного. Думается, что к этому будущему диалогу с будущим искусством уже пора начинать готовиться исходя из того, что, по нашему убеждению, музей по своему призванию – это не только хранилище древностей, но и активный участник всех процессов, которые определяют жизнь искусства, и его живой отклик на реалии современной художественной жизни обусловлен неизменно проявляющим себя живым интересом ко всему происходящему вокруг, и его внимание в равной степени распределяется между прошлым и будущим.

1 Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 1999, с.237-238.

М. В.Потанова

Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен

Отдел социально-психологических исследований Государственного Русского музея основан в 1974 году. Одним из основных направлений деятельности этого отдела является проведение опросов зрителей на наиболее значительных выставках искусства разных временных периодов, тематических и стилистических направлений, а также на постоянной экспозиции музея. Начиная с 1985 года, исследования публики проводятся по единой программе с использованием сопоставимых методик сбора и обработки данных. Это означает, что анкета, составленная для каждого опроса, содержит неизменные блоки вопросов относительно социально-демографических характеристик, мотивов посещения музея, степени информированности зрителей, оценки выставки или экспозиции и т. п. Результаты исследований обрабатываются по одной программе обработки социологической информации методами математической статистики. Иначе говоря, данные опросов сопоставимы и могут быть подвергнуты сравнительному анализу. Таким образом, за двадцатилетнюю историю проведения таких исследований накоплен уникальный эмпирический материал.

Каждый опрос публики на той или иной выставке или на постоянной экспозиции музея представляет собой своего рода моментальный снимок происходящего. Ряд таких снимков, регулярно производимых, начиная с 1985 года, то есть в период, охватывающий годы т. н. перестройки – радикальной трансформации социокультурного пространства - позволяет увидеть, каким образом произошедшие перемены в обществе отразились на аудитории зрителей художественного музея.

Понятно, в свою очередь, что в полной мере оценить изменения, произошедшие в функционировании такого института культуры как художественный музей, невозможно без анализа его зрительской аудитории.

Итак, сопоставление результатов опросов показывает основные тенденции изменений.

Отметим, что социально-демографический состав зрительской аудитории на выставках, проходивших до знаменательного для музея 1988 года – начала показа широкой публике запрещенного ранее искусства, оставался практически неизменным. Результаты опросов фиксировали одни и те же показатели процентного соотношения, например, посетителей, занятых в различных сферах профессиональной деятельности, имеющих образование разного профиля и т. д.

В рассматриваемый двадцатилетний период практически все эти показатели изменились, а к настоящему времени, можно сказать, вновь стабилизировались и состоят в следующем.

1. Прежде всего, необходимо отметить общее сокращение количества посетителей музея. Если в конце 80-х годов музей посещали в среднем в год около 1,5 млн. человек, то в 2000-е годы эта цифра составляет около 750 тысяч.

2. В составе публики временных выставок в среднем в два раза сократилась доля иногородних посетителей и, соответственно увеличилась доля жителей Санкт-Петербурга. В настоящее время большая часть посетителей музея - петербуржцы (на временных выставках они составляют 2\3 публики, на основной экспозиции - 1\2)

Вместе с тем, общее число горожан, посещающих музей, сократилось. Сравнение данных исследований публики с данными переписи населения показывает, что петербуржцы, посещающие Русский музей в 1989 году, составили 6% от всего населения города старше 16 лет, в 2002 году – 2,5%. Таким образом, за 13 лет посещаемость жителями Санкт-Петербурга сократилась более чем в два раза¹.

3. Изменилось соотношение регулярных посетителей и тех, кто бывает в музее редко или пришел впервые. В среднем увеличилось число регулярных посетителей (в 80-е годы их доля на различных выставках достигала 20%, в 2004 году 70%) и существенно сократилось число тех, кто пришел в музей впервые (в 80-е годы до 50%, в 2004 году – до 35%).

¹ Явления художественной жизни в зеркале общественного мнения. Итоги социологических исследований 1988 г. Выпуск 1. М., 1989. Выпуск 2. М., 1990. Министерство культуры РСФСР, АН СССР, НИИ Культуры, отраслевая социологическая служба.

Этот показатель свидетельствует о замедлении процесса обновления зрительской аудитории.

Для сравнения можно привести данные двух исследований посетителей различных музеев (и художественных в том числе), проведенных Союзом музеев Финляндии в начале 80-х и в начале 90-х годов. В 80-е годы люди, впервые посетившие музей составили 45%, тогда как в 90-е – 80% летом и 60% осенью. Соответственно усилению процесса обновления публики возросло и количество музеев, если в 1992 году в Финляндии было более 800 музеев, то в настоящее время их уже более 1000¹.

4. Существенные изменения произошли в возрастном составе зрительской аудитории: значительно увеличилось количество посещающих музей молодежи (молодые люди до 30 лет сейчас составляют более половины всей публики). Несколько больше стало зрителей старших возрастов, особенно тех, кому более 60 лет. Вместе с тем еще более сократилось число всегда самых малочисленных групп посетителей средних возрастов: 30-40 лет и 45-49 лет. Таким образом, музей в настоящее время оказывается востребованным преимущественно для молодых и пожилых людей.

Особенно отчетливо это показывает сравнение возрастной структуры посетителей музея с населением Российской Федерации. Среди посетителей музея доля молодежи до 30 лет в два раза выше, чем соответствующая доля в возрастной структуре населения страны, тогда как доля посетителей средних возрастов (30 – 49 лет) в полтора раза меньше. Возрастная категория 50 -59 лет в музее на 36% выше, чем среди населения Российской Федерации. И, наконец, доля посетителей старше 60 лет в два с половиной раза меньше, чем в целом по стране.

5. Количество студенческой молодежи, посещающей музейные выставки, возросло в несколько раз.

Возрастание доли студенческой молодежи в составе публики также наблюдается на всех музейных выставках и на основной экспозиции с периода рубежа 80-х -90-х годов, когда начались радикальные изменения выставочной политики музея и одна за другой были организованы выставки ранее запрещенного искусства классического авангарда². В настоящее время,

1 См. напр.: Якимович А.К. Восстановление модернизма: Живопись 1940-х – 1960-г годов на Западе и в России. М., 2001. с.29-31.

2 «Вопросы статистики» 2004, №1,3

благодаря многообразию выставок, студенческая молодежь является одной из наиболее представительных групп в составе музейной публики, как на временных выставках, так и на постоянной экспозиции музея.

6. Сократилась доля посетителей, имеющих техническое образование, увеличилась доля посетителей, имеющих гуманитарное образование.

Попутно отметим, что существенной особенностью публики художественных музеев является высокий уровень образования, в большинстве ее составляют люди, имеющие высшее и неоконченное высшее образование. Иначе говоря, изобразительное искусство относится к сфере интересов образованных людей.

Например, в целом в нашей стране только 20 процентов населения имеют высшее и неполное высшее образование и 80% - среднее и неполное среднее. Публика Русского музея представляет собой почти противоположную картину: 70% зрителей имеют высшее и незаконченное высшее образование и только 30% - среднее и неполное среднее образование¹.

Сопоставляя все вышеперечисленные параметры изменений публики, можно перейти к заключениям общего порядка. С одной стороны, по широте охвата зрительской аудитории деятельность музея сократилась: стало меньше посетителей, приезжающих из других городов, а также тех, кто пришел в музей впервые. С другой стороны, увеличилась доля активной заинтересованной публики: регулярных посетителей, студенческой молодежи и зрителей, имеющих гуманитарное образование. При этом более половины посетителей в настоящее время составляют жители Санкт-Петербурга.

Такие изменения, очевидно, свидетельствуют о том, что роль музея, в отношении посещающей его публики, как общенационального института культуры в сфере широкого просвещения населения смещается в более локальную сферу культурной жизни города.

Факторами, повлиявшими на такую динамику, безусловно, были экономические и политические потрясения в стране, а также факторы социокультурного порядка – разрушение преж-

¹ Козиев В.Н. Структура и динамика зрительской аудитории ГРМ (1987-2003) в кн. «Дифференциация и интеграция мировоззрений. Международные чтения по теории, истории, философии культуры». СПб. 2004

ней системы ценностей в общественном сознании, значимости художественной культуры в жизни людей.

При этом выставочная деятельность музея, освободившись от идеологического давления, радикально изменилась: увеличилось количество выставок, и чрезвычайно расширился тематический и стилистический диапазон представляемого искусства.

Так, в конце 80-х – начале 90-х годов в музее проходило в среднем 17 выставок в год, в 2000-2001 году – около 40 выставок. При этом музейные выставки разнообразны: от народного, древнерусского искусства до новейших течений современного искусства, а также произведения зарубежных художников.

Хотя интенсивность выставочной деятельности, как это было показано, не оказывает заметного влияния на привлечение в музей широкой публики, зрительская аудитория музея стала более активной, заинтересованной: гуманитарии, молодежь и студенты, а также пожилые люди, имеющие достаточно свободного времени. Итак, в современной ситуации музей предоставляет интересующемуся искусством зрителю возможность выбора, возможность посетить наиболее предпочитаемую выставку. Существует ли закономерность в предпочтениях публики?

Данные социологических исследований, проводимых с рубежа 80–90-годов до настоящего времени на различных выставках показывают связь предпочтений с социально-демографическими характеристиками посетителей. Выявляется отчетливая тенденция дифференциации социально-демографических категорий публики по интересам к определенным периодам искусства: традиционное искусство, нетрадиционное искусство XX века, новейшие направления современного искусства¹.

Так, среди посетителей, отдающих предпочтение традиционному искусству, больше, чем на других выставках, совсем юных зрителей (16-18 лет до 1/3 на выставке И. Айвазовского), а также зрителей старших возрастов (тем, кому более 50 и, особенно, более 60 лет – до 1/3 на выставке К. Брюллова).

1 Гаав Л.Э., Попова М.В. New Audiences for New Art: Public at the Avant-Garde Exhibitions in the Russian Museum. "Poetics", Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts, Elsevier, North-Holland, Amsterdam, Special Issue, Museum Research, Vol.24, November 1996, p.131-159.

Уровень образования публики традиционного искусства несколько ниже, здесь меньше людей, имеющих высшее и незаконченное высшее, а также художественное образование (не более 7%), и несколько больше тех, кто имеет техническое и естественнонаучное образование.

Напротив, среди приверженцев искусства XX века – авангарда и поставангарда – больше, чем на других выставках, зрителей зрелого возраста (до 49 лет) и студенческой молодежи. Искусство XX века привлекает большее число зрителей с высшим и неоконченным высшим образованием, а также зрителей с художественным образованием¹.

В отношении профессионального состава, наиболее разительные отличия касаются таких групп как научные сотрудники, студенты и преподаватели вузов, число которых выше на выставках XX века, тогда как на выставках старых мастеров несколько больше, в процентном соотношении, число школьных учителей.

В настоящее время уже можно говорить о том, что выставки новейших течений современного искусства сформировали особую аудиторию. Практически половина этой аудитории (до 45 – 50%) составляют посетители выставок новейших течений в Мраморном дворце. По возрастному составу публика этих выставок – самая молодая. По профилю образования – до 20% посетителей имеют художественное образование, по профессиональному составу – 2/3 посетителей приходится на лиц, чья профессия связана с художественной культурой, по месту жительства – здесь самое высокое представительство жителей Санкт-Петербурга – до 80%.

Итак, публика выставок, посвященных тому или иному периоду искусства, обладает социально-демографической спецификой.

Социологические исследования позволили также выяснить социально-психологические особенности восприятия различных выставок.

Совокупные данные об общей оценке публикой выставки в целом обнаруживают интересную закономерность. Вопрос об общем впечатлении посетителей от выставки обязательно включается в каждый опрос. Весьма показательным оказалось распределение безусловно положительных оценок зрителей на

1 *Malraux A. Le Musee Imaginaire. - Paris: Editions du Seuil, 1965. - p.237*

выставках, посвященных разным периодам развития русского искусства. Ответы «да, выставка очень интересна» практически единодушно дают посетители выставок народного искусства (94%). Несколько меньше таких ответов на выставках искусства 18-19 вв. (85-92%), еще меньше – на выставках рубежа 19-20 вв. (75-85%), еще меньше – на выставках классического авангарда (60-75%) и, наконец, рекордно низкий процент единодушных позитивных оценок дают зрители на выставках новейших течений современного искусства (30-50%). Итак, мы имеем последовательное и неуклонное снижение единодушия и согласия публики в одобрительных оценках и, наоборот, последовательное увеличение разногласий в оценках по мере приближенности периодов искусства к нашему времени. Иначе говоря, восприятие выставок традиционного искусства происходит в зоне максимального согласия и, можно сказать, единства впечатлений зрителей. Причем, чем более глубокие традиции, тем большее единство впечатлений (почти абсолютное, например, на выставках народного искусства). По мере удаления от традиций искусство воспринимается публикой в атмосфере все более ослабевающего согласия, а художественные новации создают конфликтную атмосферу, зону напряжения, противопоставления зрительских впечатлений.

Интерес к традиционному искусству, очевидно, следует объяснить сущностью самих традиций, ориентирующих сознание в большей степени на общепринятые смыслы, на норму, образец как истину, основу порядка и согласия. Социальными составляющими такой ориентации преимущественно выступают характеристики уже указанные выше: возрастные группы до 18 лет и более 55 лет, то есть не активный социальный возраст; средний уровень образования; профиль образования и профессиональная деятельность, не связанные со сферой искусства и художественной культуры.

На противоположном полюсе – интерес к новаторскому искусству, который соответствует ориентации сознания на противопоставление норме, на индивидуальные смыслы. Сопутствующие факторы этой ориентации – возраст социальной активности от 20 до 49 лет; высокий уровень образования; профиль образования и профессиональная деятельность, так или иначе связанные с искусством и художественной культурой.

По своей природе искусство многозначно и полифункционально. В художественном пространстве множественности зна-

чений и смыслов выявленная зависимость интересов зрителей к тому или иному периоду искусства от социально-демографических параметров показывает конкретные координаты функционирования искусства в обществе по оси традиции – новаторство и открывает весьма заманчивые перспективы дальнейших исследований.

Разумеется, указанная зависимость не является жесткой и однозначной, а проявляется на уровне тенденции, однако само существование этой тенденции, регулярно фиксируемой в результатах многолетних социологических исследований, можно считать социальным фактом. Это позволяет говорить о своего рода социальной стратификации музейной публики. Основанием такой стратификации является предпочтение различных периодов искусства и, следовательно, различных способов восприятия, имеющее связь с возрастом, уровнем образования и профессиональной деятельностью посетителей музея.

Очевидно, такая структура публики, образованная фундаментальными системными параметрами – возраст, образование, профессия, период в развитии искусства – характерна именно для художественного музея. К сожалению, мы не располагаем данными о структуре публики по предпочтениям в нехудожественных музеях (этнографических, зоологических, краеведческих и др.) и можем только предположить, что распределение посетителей по их интересам к различным музейным экспонатам не имеет системной зависимости от фундаментальных социально-демографических характеристик. Это не означает, конечно, что не существует тех или иных связей интересов посетителей музеев с их возрастными или профессиональными особенностями, которые, скорее всего, известны музейным работникам в результате наблюдения за публикой в процессе своей практической работы. Однако, в качестве очевидной гипотезы, можно предположить, что это какие-то отдельные, фрагментарные связи, которые не имеют столь системной социокультурной организации. Художественный музей в своей работе, обращенной к публике, и свободный от идеологического давления, функционирует как целостная социокультурная система, в которой реализуются фундаментальные ориентации общественного сознания.

А.В. Ляшко

Выставочная культура Петербурга: тенденции современной художественной жизни

Одной из характернейших особенностей отечественной художественной культуры сегодня — особенно художественной жизни столиц — является активная выставочная деятельность, которую все возрастающими темпами развивают музеи, выставочные залы, галереи, культурные центры, клубы и другие общественные учреждения.

Схожая ситуация складывалась в отечественной культуре столетие назад — на рубеже XIX–XX веков: непрерывно увеличивающееся количество художественных выставок стало значимой чертой культурного быта России тех лет. Десять–двенадцать крупных экспозиций в Петербурге и Москве за один выставочный сезон становились обычным явлением. Они устраивались учреждениями и отдельными мастерами, кружками любителей искусств и редакциями журналов, коллекционерами, меценатами, аукционерами. Часть этих выставок носила откровенно коммерческий характер, другие определялись уставами (академические, передвижные), играли роль снобизм художника, намерение творческих группировок заявить о себе, стремление к эпатажу. В ряду ординарных выставок были и такие, которые в истории отечественного искусствознания заняли исключительное место. Это организованные С.П.Дягилевым выставка 1898 г., на которой впервые масштабно были представлены отечественной публике творческие искания современных мастеров Запада, и уникальная по своему научному значению «Таврическая портретная выставка» 1904 г., зримо открывшая миру ценность русского портрета XVIII века.

Оценка специалистов выставочного ажиотажа захватившего современную им художественную жизнь была противоречива. В.В.Стасов видел его положительное значение: «Что хорошего было, — писал он, — когда прежде, во время оно, устроится весной в Академии одна-единственная годичная выставка,

все туда наведаются в указанный день и час, потом мирно разойдутся, и на этом все художественные счета кончаются (...) Пускай разнообразные характеры, нравы, привычки, умения, способность к ошибкам и отстаиванию своего мнения крепчают, растут, мужаются, привыкают носить броню, учат руку владеть надежным оружием борьбы. Искусство, общий уровень, окончательные результаты всего художественного хода и движения — только выиграют»¹. А.Н.Бенуа придерживался иного мнения: «Если бы кто-нибудь принялся со временем за историю художественной жизни Петербурга и при этом бы имел неосторожность пользоваться в качестве материала газетными объявлениями и рецензиями, то он мог бы впасть в жесточайшее заблуждение. Невероятное количество художественных выставок могло бы навести его на мысль, что Петербург в начале XX в. переживал своего рода художественный расцвет, сделался вторым Парижем (...) приходится сознаться, что это вовсе не так и что обилие художественных зрелищ в Петербурге находится в обратной пропорции к их художественному значению»².

Итак, явилась ли активизация выставочной жизни результатом стремления художественной богемы «серебряного века» к эффектной зрелищности или то было необходимая, плодотворная часть творческого процесса? Время показало, что выставочный бум, ставший отличительной стороной русской художественной жизни рубежа XIX-XX столетий, имел серьезные причины и значение. Он явился формой борьбы традиционных и инновационных тенденций в искусстве, выразившейся в столкновениях многочисленных творческих объединений и групп, установления новых критериев в оценке художественного наследия и все возрастающего, инициативного интереса общества к событиям современного искусства. Он имел и просветительское значение: выставки «рубежа веков» впервые позволили отечественному зрителю и художнику воочию познакомиться с современным искусством Запада и Востока, многогранно осветили уникальность исторического пути русской художественной школы и остро выявили противоречия ее настоящего. Таким образом активная выставочная работа практиков и теоретиков искусства во многом предопределила те сущностные из-

1 Цит. по: *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура вт. пол. XIX – нач. XX века. М., 1984. С.54.

2 *Бенуа А.* О наших выставках // Мир искусства. 1904. №2.

менения, которые произошли во всех сферах отечественной художественной культуры первых десятилетий XX века.

Новый рубеж веков так же ознаменован переходным состоянием, отечественная художественная культура сегодня вновь на перепутье, в процессе поиска новых оснований для своего развития и критериев для оценки. Какие процессы характеризуют современную выставочную активность? Исчерпывающую характеристику сложившейся ситуации дать сложно, за отсутствием временной дистанции, которая позволила бы выявить главное.

Проследим некоторые тенденции петербургской выставочной жизни последних лет¹. Художественную выставку рассмотрим как феномен культуры, специфическую форму представления зрителю произведения искусства, особую часть творческого процесса, когда воплощенный в произведении художественный образ включается в диалоговое пространство культуры, обретает новые смыслы в воспринимающем сознании современников. Выставка есть акт визуализации художественного объекта, обретения им зримости (первичной, новой, а иногда единственно возможной) в культурном пространстве. Форма выставки задает условия этой видимости произведения. Выставка — явление временное, подвижное, априори актуальное, в чертах выставочной презентации искусства проявляются ключевые черты современной визуальной культуры в целом.

Такой подход позволяет объединить при изучении разные институты (музей, галерея, выставочный зал, салон, всевозможные общественные учреждения), осуществляющие популяризацию художественных произведений.

Место выставочного действия.

За последнее десятилетие в Петербурге значительно увеличилось количество мест временной художественной презентации. Организацией художественных выставок традиционно занимаются **музеи** города. В этом плане Петербург не исключе-

¹ В монографии Ю.А.Никитина «Выставочный Петербург. От экспозиционной залы до ЛЕНЭКСПО» (Череповец, 2003) прослеживается история петербургских промышленных выставок. В историческом очерке Д.Я.Северюхина дан обзор и краткий анализ основных этапов в становлении выставочного дела в художественной жизни Петербурга XIX-XX веков. (Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. СПб., 2003.)

ние: отечественная и зарубежная музейная практика свидетельствует, что выставочная деятельность является одним из ведущих направлений работы современного музея. Музей сегодня все более отчетливо становится местом сменяющих друг друга выставок¹. Выставка открывает возможность стремительного отклика музея на актуальные проблемы, волнующие общество. Она становится сферой пересечения интересов музея, науки, искусства, образования, рынка. Выставка позволяет изменить традиционное общественное мнение о музее, способствует формированию нового опыта музея современного человека.

Специальные выставочные корпуса открывают крупнейшие музеи Петербурга. Так восточное крыло здания Главного штаба было передано Эрмитажу в 1993 году, а в 1999 здесь открылись новые выставочные залы музея. Строгановский и Мраморный дворцы и Михайловский замок, передававшиеся Русскому музею в течение 1989-1994 годов, так же сегодня являются важными центрами выставочной жизни города. Выставочный зал открыл Государственный музей городской скульптуры. К выставочным залам Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме примкнула галерея «Сарай». Пространственные и архитектурные возможности Музей истории Петербурга (Петропавловская крепость) способствовали возникновению на его территории нескольких разноплановых выставочных площадок. Другие музеи Петербурга широко используют под временные художественные проекты существующие экспозиционные площади. При этом профиль музея, демонстрирующего арт-объекты, фактически не имеет значения. Художественные акции часто проводятся в Этнографическом музее, Центральном музее связи и Всероссийском музее А.С.Пушкина. Особым пространством для художественных выставок стали различные мемориальные (И.И.Бродского, Ф.И.Шаляпина), но особенно — литературно-мемориальные музеи (А.А.Ахматовой, А.А.Блока, Ф.М.Достоевского, В.В.Набокова, Н.А.Некрасова), являющиеся постоянным местом презентации небольших ИЗО-проектов. Наряду с традиционными, новые — обществен-

1 «Музеи потеряли интерес к старой доброй презентации своих современных собраний — им подавай концептуализированный дисплей. В этом плане в более выгодном положении оказались немецкие кунстхалле, эти вокзалы, ждущие электричек-инсталляций». (Боровский А.Д. Современное искусство и музей //Искусство XX века: Итоги столетия: Избранные материалы конференции. СПб., 2003. С. 40)

ные, частные, государственные — петербургские музеи (Музей игрушки, Музей сновидений З.Фрейда, Мир воды и др.) так же активно организуют временные художественные экспозиции.

Музей Нонконформистского искусства как таковой постоянной экспозиции не имеет, а работает в режиме сменяющихся друг друга выставок. Именно в форме своеобразного выставочного марафона музей популяризирует неофициальное искусство 1950-80-х годов, в первую очередь ленинградский художественный андеграунд, а так же представляет инициированные им современные художественные проекты¹.

Музеи разных профилей, не имеющие специального интереса или технической возможности организовывать в своем интерьере художественные выставки, так же иногда становятся участниками арт-акции, своеобразными площадками общегородских масштабных мероприятий. Наиболее показателен в этом плане фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», который призван «содействовать сближению явлений традиционной культуры и современного искусства»². За пять лет работы в фестивале приняли участие 40 музеев, представлено 54 художественных проекта. Консервативное место современной культуры — музей, в самом проекте авангардного художника, в акте включения в его традиционное пространство объектов альтернативного искусства, в посещении музея новым зрителем, обретает актуальный статус и перспективы.

Специализированные **выставочные залы**, пережив времена экономической неопределенности и творческой дезориентации начала 1990-х, за последние годы значительно укрепили свои позиции на петербургской арт-сцене. ЦВЗ «Манеж», выставочный комплекс Санкт-Петербургского Союза художников, выставочные залы на Охте, на Московском проспекте, Дома ученых и Дома архитектора, Российской национальной библиотеки — сегодня у многих из них вполне внятная репрезентационная политика, своя аудитория, уже традиционные для художественной жизни города выставочные программы, фестивали, акции.

Особое пространство художественной презентации — **художественные галереи**, которых в Петербурге не сегодняш-

1 <http://pushkinskaja-10.spb.ru>

2 Программа Пятого фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». СПб., 2005.

ний день более сорока. Их профиль, статус, стратегии и расположение на карте города разнообразны; возникновение и деятельность зачастую продолжают носить стихийный характер. Галерейная выставка, в теории — торговое предложение. Однако неоднократно отмечалось¹, что со времени зарождения подобных институций и по настоящий день, в отечественной художественной культуре продолжает существовать своеобразный феномен «неторгующей галереи», некоммерческой. Зачастую в современной петербургской практике галерейный выставочный проект выходит за рамки сугубо рыночных приоритетов, он осуществляется как некое альтернативное экспозиционное пространство, реализуя, в первую очередь, художественно-культурные цели.

Помимо специально оборудованных под это залов, для временного показа художественной выставки избираются самые разнообразные общественные места города, как сугубо коммерческой (салоны, магазины, лавки), так и более широкой направленности. Кафе, ресторанчики, клубные пространства, фойе кинотеатров, учебные заведения, частные квартиры и дома, пустующие здания и просто «стены» города сегодня активно осваиваются под художественные презентации. Так, например, одной из перспективных задач фестиваля «Петербургский Осенний Фотомарафон», стартовавшего в 2005 г. под темой «Город/текст» и объединившего десятки выставок, стало стремление «перестроить сознание и авторов и зрителей, изменить их отношение к самому явлению выставки», открыть нетрадиционные пространства для экспозиции серьезных произведений². Но и когда концепция художественного мероприятия не предполагает погружение всего города в определенную тему, символический акт захвата города искусством, превращение его в единое выставочное пространство происходит в ходе больших фестивальных мероприятий («От авангарда до наших дней», «Мастер-класс»).

В современной культуре искусство, технологии художественного производства и презентации все реже рассматриваются как некая элитарная среда, «сфера изящного». Все более актив-

1 См.: Боровский А.Д. Зов галерей // НОМИ. — 2000. — №5. — С.4-5; Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. СПб., 2004. С. 59.

2 Матвеева А. Марафонец от фотографии // Петербургский дневник. 2005. № 30. С.16.

но они включаются в сложные социо-культурные комплексы, выполняя роль эффективного творческого компонента. Постиндустриальное общество сегодня осознает и осваивает уникальные возможности художественно-образного мышления, его способность выявлять и экспонировать смыслы. В связи с этим, стратегии художественной презентации, сама форма выставки искусства активно востребована, как в выставочной индустрии (промышленные, образовательные, имиджевые и др. выставки), так и более широко. В отечественной культуре такая ситуация только начинает складываться. Художественная выставка еще по большей мере сохраняет своё внутривидовое значение, как пространство презентации искусства. Вместе с тем, *о-пределенность* места выставочного действия, а вместе с ним и его социо-культурного значения, постепенно утрачивается. Оно становится всеуместным, привычным событием городской повседневности.

Формы выставочной репрезентации искусства

В современной художественной жизни Петербурга задействован весь традиционный арсенал выставочных форм, классифицируемых по составу (петербургские, общероссийские, международные) и количеству участников (персональные, групповые, коллективные), периодичности (сезонные, ежегодные, биеннале, и др.).

Персональные выставки, представляющие творчество одного художника, количественно преобладают на петербургской художественной сцене. В 1990-е годы они выполняли серьезную просветительскую миссию. В форме персональных выставок в основном крупными музеями города проводилась политика широкого ознакомления публики с новой классикой искусства XX века. Эти выставки впервые представили горожанам подлинники таких крупных представителей западного искусства последнего столетия, как Поллок, Уорхол, Сулаж, Буржуа, Сигал, Эшер, Ротко; Бойс, Клауде, Иммендорф, Миро. Параллельно шло знакомство с мастерами русского авангарда, героями неконформистской художественной культуры, творчеством современных отечественных авторов.

Основную массу персональных художественных проектов составляют выставки современных авторов. Сегодня, как и во времена парижских Салонов XIX столетия, выставки выполняют квалификационную функцию. Они (первое участие в кол-

лективной экспозиции, первая персональная выставка и т.д.) являются обязательными этапами карьеры художника, влияющие на репутацию автора, его место в художественной иерархии и на цену его произведений. В современной художественной жизни этот процесс всячески форсируется. Персональная выставка зачастую не является, ни показателем уровня мастерства, ни данью творческому пути, а, как правило, опосредована волей и финансовыми возможностями художника, либо курирующих его лиц. Выставочное событие часто утрачивает уникальность, становится этапной процедурой. Зачастую презентуется сам факт выставки, а не ее содержательное наполнение.

Коллективные выставки, объединяющие в едином пространстве произведения многих мастеров, еще одна популярная форма выставочной деятельности. Это проекты ЦВЗ «Манеж» «Петербург», «Диалоги», «Фестиваль Экспериментальных искусств и перформанса», Весенняя, Осенняя выставки и выставка работ новых членов Союза художников, за многие годы проведения ставшие традиционными для города. Задача этих масштабных мероприятий — осветить положение дел в текущей художественной жизни Петербурга и активизировать ее — решается достаточно прямолинейно. Например, идея «Петербургов», проводимых в «Манеже» с 1993 г., состоит в том, что бы выставлять только одну работу от каждого художника, выполненную в этом году. Всего ежегодно выставка представляет около 500 произведений, объединенных, по словам организаторов, «отсутствием концепции», демонстрирующих «эстетический плюрализм». Куратор проекта Л.Скобина пишет: «Мы не выделяем никаких «предпочтительных» направлений-стилей-течений. Все, что существует в городе, вправе существовать на выставке. Единственное ограничение — отбор *творческих работ*, выражающих настрой автора»¹.

В итоге из одного выставочного проекта в другой курсируют несколько значимых и «обязательных» авторов, сообщающих мероприятиям представительность. Остальные участники обеспечивают презентабельное разнообразие видов и направлений искусства, показанных на выставке. В экспозиции, как правило, соразмерно представлены живописцы, графики,

¹ Скобина Л. «Петербург» в Манеже: К истории одной ежегодной выставки// С.175.

скульптуры, фотографии. Если это допускает формат мероприятия, они дополняются авторами, работающими в неклассических видах творчества (перформанс, видео, медиа, интернет). Академическая живопись пропорционально разбавляется абстракцией, соц-артом, наивом и т.п.

При этом, на фоне истощенности тематической и формальной, в коллективных выставках Петербурга все более очевидна новая тенденция — внимание к личности художника. Так в отечественной арт-практике постепенно обретают значение характерные для западных выставок «демократические тенденции». Б. Гройс пишет о них: «Большие выставки наших дней, как правило, напоминают банки данных государственных органов вроде отдела социального обеспечения или службы иммиграции: художники — участники таких выставок выбираются и организуются преимущественно по половым, возрастным или этническим признакам — и в своих работах они также зачастую тематизируют эту свою внешнюю, социально-кодированную идентичность»¹. На Западе важно, насколько широко на выставке представлены художники из стран Восточной Европы, третьего мира, или художники-женщины; актуальны выставочные проекты с участием эмигрантов, инвалидов, детей. «Демократизация» петербургских выставок выражается в привлечении скандинавских и китайских авторов, художников различных народностей Севера.

В целом коллективные выставки в «Манеже» и «Союзе» выглядят случайным собранием художников или артистических группировок. Они представляют утомляющее множество несистематизированных, крайне неравноценных по художественным качествам вещей. Пространство выставки чаще всего организуется простым делением на места по числу приглашенных участников. Каждое произведение или акция «большой» выставки сегментирована, замкнута на себе, ни в коей мере не вписана в единое выставочное действо. Энергия коллективного высказывания, в разноголосице которого открывались бы новые смыслы, в противоречиях образовывались бы продуктивные идеи, не наполняет эти с трудом обозримые собрания.

¹ Гройс Б. Изобретение Другого. // Гройс Б. Комментарии к искусству. — М., 2003. С. 107.

Коллективная выставка становится массовой

Особое значение и зрительский интерес обретают в художественной жизни Петербурга тематические выставочные проекты. В основе таких выставок лежит объединяющая разноплановые произведения искусства общая идея, проблема.

Тематические проекты успешно реализуют, как крупные музеи и выставочные залы, так и небольшие галереи. Удачный выбор темы обеспечивает ее успех у широкого зрителя, а так же возможность ее повтора, превращение в периодическое мероприятие, со своей постоянной аудиторией и определенным авторским коллективом. Так «популярными хитами» петербургской выставочной жизни последних лет стали тематические выставки Русского музея из серии «нечто в русском искусстве»¹.

Представляемые выставочными залами Петербурга тематические вариации безграничны. Популярна праздничная тематика выставок, «отмечающих» языческие, дореволюционные, советские и постсоветские даты, «красные дни» календарей всех конфессий и народов. Так, например, любимы горожанами «Рождественские выставки» проводимые с 1998 г. в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме («Под Вифлеемской звездой», «Рождественская ель как авторское произведение», «Свет Рождества», «Дары волхвов», «Петербургское Рождество»). Богатым источником «праздничных» тем стали Юбилеи. Причем интерпретируются «даты», как в духе официальной трактовки, так и неформально. Выставка «Санкт-Петербург. Портрет города и горожан» (ГРМ, 2003) носила помпезный, учебно-просветительский характер. Представляющие неклассические направления в искусстве петербургские художники, которым не нашлось места ни на официальном юбилее, ни на выставке в Русском музее, посвятили трехсотлетию мероприятие альтернативного характера. Их выставка «Райские кущи» обыгрывала форму традиционного субботника и представляла инсталляцию в саду музея Ахматовой. «Вместо помпезных шоу с многотысячными массовками — скромное собрание единомышленников, вместо

1 1997: «Красный цвет в русском искусстве»; 1999: «Игра и страсть в русском изобразительном искусстве»; 2000: « 2001: «Портрет в России. XX век»; 2002: «Абстракция в России. XX век»; 2003: «Санкт-Петербург. Портрет города и горожан», «Портрет жены художника», «Двое»; 2004: «Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII-XX веков», «», «Дорога в русском искусстве».

цветочного однообразия — клумбы с философским подтекстом»¹.

Традиционны в Петербурге классические выставочные темы, посвященные отдельным явлениям мира искусства: его жанрам («Портрет в России», «Портрет жены художника», «Анималистика в русском искусстве» в ГРМ; «Семейный портрет» в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме, «Автопортрет» в Музее городской скульптуры), течениям («Импрессионизм в России», «Абстракция в России» ГРМ), материалам («Пастель», «Акварель») и даже форматам («Мини-арт» галерея Кино-Фот 703»). Вместе с тем, некоторые проекты стремятся расширить границы классической изобразительности, дополнить ее новым опытом: осязательным, вкусовым, обонятельным. Так выставка «Touch me» в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме (2003) объединила произведения «тактильного искусства» известных художников Санкт-Петербурга и Нью-Йорка. Арт-объекты, представлявшие разные направления современного искусства (кинетическая скульптура, видео-перформанс, инсталляция, сетевое искусство), обретали полноту значений только в случае прикосновения к ним. Проект, направленный на поиск нового художественного языка, расширил не только границы видов искусств, но и саму ситуацию выставочной презентации, потребовав «в обязательном порядке» активных, обычно запрещенных, действий зрителя.

Особо направление тематических проектов — ретроспективные выставки, актуализирующие прошлое. Традиционно музеями города презентуются временные экспозиции, посвященные различным фактам истории искусства. Вместе с тем, организуются выставки, представляющие ретроспекцию не только художественного, но и культурного в целом, в которых через арт-объекты, их сложные тематические ансамбли раскрываются образы определенных культур. Выставка «Красный цвет в русском искусстве» (ГРМ, 1997), по сути, представила серьезное культурологическое исследование через историческую судьбу цвета исторического пути страны с XIV века до наших дней. Обращение к прошлому в выставочной практике происходит не только содержательное, но и заключенное в самих экспозиционных формах (европейские «кабинеты ис-

1 Данилевская А. «Райские куши». Питерские художники альтернативно отпраздновали юбилей Северной столицы // Культура. 2003. № 34. С.8.

куств», салоны, квартирные выставки неконформистской культуры советского времени и т.п.).

В целом тематические выставочные проекты в большинстве своем не нацелены на открытие новых имен и явлений, представление новых произведений. Им свойственно репрезентировать известное, переиграть его по-новому, отыскать в нем оригинальные содержательные аспекты. Здесь основная работа ведется с контекстом, задаваемым тематикой выставки, в который произведение экспонируется, переносится, обретая новые смыслы. Основа музейных тематических выставок (например, проекты Русского музея), по преимуществу, не привнесённый извне материал, а собственная коллекция музея, прошедшая тематическую селекцию. Причем источником экспонатов музейных тематических выставок является не только фонды музея, но и постоянная экспозиция. «Каждый раз делай новый показ, крои из того, что есть новую выставку. (...) Главное — музеи современного искусства не замкнулись в сознании величия своей современности, а музеи с хронологическими многообразными коллекциями не замкнулись в сознании величия своей истории»¹.

Выставка как произведение

Каждая из рассмотренных форм выставочной презентации искусства сегодня редко реализуются в чистом виде, все более тяготеют к синтезу, смешению форматов: персональная-тематическая, историко-культурологическая. Чаще всего это интегрирование задач и методов происходит в усилении внимания художественному оформлению всего проекта, его декорированию, когда выставка превращается в некое синтетическое, театрализованное действо. Само выставочное пространство выстраивается как целостный художественный объект, по законам композиции произведения искусства, с применением тех же художественных средств. Выставка разворачивается как своеобразная *инсталляция*, пространство, организованное по воле художника и поглощающее зрителя. Образное раскрытие темы облегчает восприятие и запоминание, образы обладают большей информационной емкостью. Но главное, образное решение экспозиции создает определенный настрой, способствует «погружению» зрителя в тему выставки. Один из авторов

¹ Боровский А.Д. Современное искусство и музей //Искусство XX века: Итоги столетия: Избранные материалы конференции. СПб., 2003. С. 40.

проекта «Портрет в России. XX век» (ГРМ, 2001), в котором достаточно прозрачная тема, развернутая на хрестоматийном материале как раз и обретала своеобразие за счет сложного, игрового построения пространства, пишет: «Экспозиция сама хочет быть художественным произведением. (...) Ей нужен свободный и непредвзятый зритель, который способен найти своих собственных героев и мысленно выстроить свое художественное пространство — с интеллектуальной подачи ее создателей»¹.

Вместе с тем, художественное произведение — экспонат выставки — получая некое «творческое претворение» в новый художественно-экспозиционный объект, теряет самостоятельность, уникальность, утрачивает собственного зрителя. Смыслы включенных в экспозицию объектов размываются, а сами художественные произведения становятся декорациями для презентации иногда отвлеченных идей и тем. Уходит определенность границы между отдельным произведением и выставочным пространством. Куратор здесь вытесняет художника. Напрямую, используя произведения как средства выражения избранной идеи, он обращается к зрителю. Олег Кулик, художник и автор нескольких выставочных проектов, так в интервью журналу определял свою позицию: «Иногда меня называют куратором, но я решительно против этого. Я считаю себя — экспозиционером и хотел бы противопоставить эти два понятия. Куратор — традиционно друг художника, он «возится» с автором, помогая ему выразить себя, я же — скорее враг, я ему мешаю. Я не испытываю любви, тем более уважения к другим художникам, наоборот, мое стремление — уничтожить их творчество. А то, что остается после моего «прохождения» по творчеству другого художника — это то ценное, неуничтожимое, что в нем есть, если есть вообще. (...) я создаю более напряженную интригу, делаю выставку более интересной — конфликт художника и экспозиционера всегда несколько скандализирует атмосферу, что выгодно всем, в том числе — самому искусству»².

1 *Изотова М.* Лица в эпоху перемен. Выставка «Русский портрет» в Государственном Русском музее // Мир музея. 2003. №3. с. 43

2 // Terra Incognita. Теория и практика выставочного дела. 1995. № 3-4. (<http://www.terra-incognita.iatp.org.ua/Ti3/3ru.html>)

Куратор, экспозиционер или художник, взявший на себя миссию куратора, но продолжающий художественное действо, — в любом случае в форме выставки-инсталляции разрушаются привычные формы выставочного экспонирования, в ней пересматривается устоявшаяся система видения художественных объектов.

Таким образом, в петербургской худо прослеживается кризис классических форм выставочной презентации: они не удовлетворяют ни зрительских, ни авторских запросов. Выставка, отказываясь от своих элитарных претензий, стремится стать более открытой, привлекательной и доступной для широкой публики.

Выставочное время

Выставка явление недолговечное по определению¹. Она демонстрируется фиксированное время, от нескольких дней до нескольких месяцев, а затем расформировывается или перевозится в другое место. Увидеть выставочный проект после его закрытия фактически не возможно, даже повторенный, в другом городе, в новом экспозиционном пространстве, он всегда будет обретать специфические черты иного места, времени, культурного контекста. В современной петербургской художественной жизни динамика выставочных проектов заметно возрастает, время их жизни — подготовки, проведения, смены одного другим — ускоряется.

Русский музей организовывал в 2000-2001 гг. более 40 выставок в год, тогда как в конце 1980-х – начале 1990-х в музее проходило в среднем за год только 17². Эрмитаж сегодня готовит в течении года около 100 временных выставок за рубежом и в музеях России³, треть из которых демонстрируются в самом музее. ЦВЗ «Манеж» последние пять лет проводит около 20 художественных выставок за год⁴. Выставочный зал Петербург-

1 «публичный, большей частью временный, показ произведений искусства» Петюшенко В. М. Выставки художественные // БСЭ. Т.5. М., 1971. С.550.

2 См. статью М.В.Потаповой «Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен» в этом сборнике.

3 Торшина Л.Е. «Вокруг выставки». Временная выставка как культурно-образовательная акция// Управление музеями: Музейная деятельность в XXI веке. СПб., 2005. С. 46-47.

4 Официальный сайт ЦВЗ «Манеж» — <http://www.manege.spb.ru>

ского Союза художников — до 40¹. Каждую неделю в городе работает примерно 10-15 художественных выставок. Средняя продолжительность выставки в галерее — одна, две недели, в музее — от 3-х недель и редко превышает 4-х месяцев. Петербургские выставочные залы никогда не пустуют, они работают как хорошо отлаженный конвейер по подготовке и выпуску очередного выставочного продукта.

Здесь сказываются «законы рынка», не позволяющие простаивать экспозиционным помещениям, а так же имиджевая политика музеев и галерей, некоторая соревновательность в значимости и количестве представляемых ими выставочных проектов. Важны и другие причины.

Играет роль высокая мобильность авторов. Это мобильность карьерного роста, в котором выставки, их количество и статус места проведения, подтверждают компетенцию художника. Автор, «набирая» количество выставок, может одновременно участвовать в нескольких проектах, причем в самых разнообразных амплуа. Идеиные противоречия художественной жизни, борьба различных ее направлений, продвижение художником собственной позиции, кажется, не имеют силы. Художник успешно включается как в масштабные официальные выставочные мероприятия, так и в альтернативные акции, имеющие подчеркнуто неформальный характер. На петербургской арт-сцене прослеживается своеобразная циркуляция художественных объектов. Автор нередко выступает на различных выставках с одним и тем же произведением, характерным, выразительным, узнаваемым, своеобразной визитной карточкой, знаком своего присутствия.

Другая возможная причина — сильно возросшая в XX столетии скорость самого художественного производства. Произведение в искусстве последнего столетия, по мысли Б.Гройса не создается, а предъявляется, «художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением»². Спустя век после реди-мэйда Дюшана границы репрезентации продолжают включать в себя новые средства выражения. Художник может воспроизвести фрагмент мира, разложить его на

1 Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. СПб., 2003. С.54.

2 Гройс Б. Скорость искусства// Мир дизайна. 1999.- № 33. С. 19.

части и заставить их функционировать, выставить имитацию или прототип и т.д. Работа в классических видах и жанрах изобразительного искусства, произведения которого на сегодняшний день все-таки являются основным материалом петербургских выставок, так же значительно интенсифицируется, игнорируя классическую последовательность действий и технологические требования материалов.

Темп современной выставочной жизни связан и со скоростью производства выставок. Сегодня в Петербурге продолжают экспонироваться проекты, являющиеся итогом долгой, иногда многолетней коллекционерской, научной, реставрационной или менеджерской работы, представляющие сложное художественное и техническое решение. Наряду с этим заметное большинство современных выставок не отягощены ни предварительными исследованиями, ни внимательной разработкой экспозиции, достаточно легковесны, порой элементарны. Минимализм экспозиционного решения и аскетизм средств, распространенные особенно в небольших выставочных залах, далеко не всегда оказываются оправданы. Остро ощущается отсутствие выверенной, профессиональной развески, найденной драматургии света, продуманного, со-образного тематике выставке этикетажа, визуального и содержательного качества сопутствующих текстов и раздаточных материалов, то есть «сделанности» экспозиции. Выставка часто «держится» исключительно на идее — оригинальной, остроумной, порой скандальной или популистской теме — определяющей выбор материала.

Темпу выставочного производства сопутствует и темп его потребления. Необозримость характеризует выставочное пространство Петербурга. Заинтересованный зритель смотрит лишь малую часть художественных проектов ежедневно представляемых в городе. Сама художественная вставка сегодня больше не является местом абсолютной видимости и «просматриваемости». На коллективных выставках обременительное изобилие экспонатов делает невозможным их восприятие. В.Вальран подсчитал, что на «Невской выставке» 1975 г., в которой приняли участие 88 независимых художников, а посетителей пускали партиями на сорок минут, «на каждую картину приходилось в среднем шесть секунд»¹. Сегодня большие вы-

¹ Вальран В. Ленинградский андеграунд: Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Изд. Н.И.Новикова, 2003. С.11.

ставки, объединяющие не одну сотню участников, требуют несколько часов еще более активного посекундного внимания зрителя, и при этом редко задерживают его на это время. Масса просмотренных на выставке произведений превращается тем самым в визуальный шум. Ситуация необозримости усугубляется в случае включения в экспозиционное пространство экрана, экрана как объекта (медиа-арт, видео-арт, видеоинсталляция) или как организующего элемента экспозиции (документальный кино-, видеоряд). Как правило, посетитель выставки не в состоянии за традиционное время посещения выставки просмотреть представленные его вниманию видео и кино работы от начала и до конца, а, следовательно, и не стремится к их полному просмотру.

Большинство представляемых проектов и не требуют проникновения, внимательного погружения в смысл увиденного. Зрителю необходимо усвоить концепт выставочного мероприятия и проследить его развитие в экспозиционном пространстве, выявить смысловые нити и пройти по ним. То есть выставка чаще требует заинтересованного и непрямого соучастника, провоцирует посетителя на действия, нежели на «чистое» смотрение. Навык созерцания оказывается не востребован и постепенно девальвируется. Художественная выставка воспринимается и потребляется с легкостью и быстро, как одно из многих зрелищ, которые в избытке поставляет современная визуальная культура. Темп выставочного жизни и скороспелость экспонатов, скорость подготовки и потребления и иногда сообщает ей черты культурного фаст-фуда.

Столетие назад выставка явилась инновационной институцией отечественной художественной культуры. Активная выставочная деятельность стала той самой сценой, на которой публично презентировались эстетические позиции, получали апробацию творческие идеи и художнические роли, велась борьба течений, зарождались контакты. То есть выставка явилась формой позиционирования направлений и мастеров, структурирования художественных процессов, внутреннего самоопределения искусства.

Сегодня все менее выраженными становятся эти, внутрихудожественные функции выставки. Она теряет определенность времени и места, устойчивость форм и стратегий. Происходит

постепенное стирание различий между субъектами выставочной практики: художником, художественным критиком, куратором, экспозиционером, зрителем. Зритель все более плотно включен в художественно-выставочное действо и значим для самой возможности его реализации. Все менее очевидна определенность авторских позиций, видов, жанров искусства. Наполнение выставочных проектов синтезийно, порой эклектично. То есть традиционные границы художественной презентации размываются. Актуализируются новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном выставочном проекте намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом. Каждый выставочный проект становится этим опытом границы художественного и нехудожественного, формой самосознания и самоопределения искусства в пространстве культуры.

И.А.Щепеткова

Феномен "театрализации музея"

В теоретических работах музей рассматривается как объект, имеющий несколько основных социальных функций (среди них: культурно-просветительская, научно-исследовательская, образовательно-воспитательная и т.д.). В последнее время музеееды и культурологи предпринимают попытки рассмотрения музея как единого социокультурного феномена, укорененного в системе культуры и обладающего специфичным «подлинно-предметно-знаковым» языком¹, отличным от других языков культуры. Такой подход дает возможность музею выйти за рамки утилитарных функций, а музееведению превратиться из совокупности знаний о частных проявлениях жизни музея, в полноценную культурологическую дисциплину.

Не игнорируя корректность всех определений функций музея, как и важность всех направлений его деятельности, современный музей может рассматриваться и как *коммуникативное пространство, открытое для художественной практики*. Имеется в виду привнесение образного, многозначного, игрового начала в построение музейной экспозиции, органичное существование в художественных музеях и галереях «пограничных» жанров: перформансов и театрализованных акций, а также полноценных театральных постановок (театрально-музейных проектов), которые все чаще осуществляются в музеях разного профиля, на территории музеев-заповедников.

В последнее десятилетие происходит изменение подхода к просветительским задачам музея. Все чаще делается ставка на развлекательную функцию, поскольку музеи вынуждены искать пути привлечения посетителей в условиях нового экономического уклада жизни страны. Таким образом, музей становится не только хранилищем мемориальных предметов, уникальных экспонатов и произведений искусства, лабораторией для историков разных отраслей знания и подспорьем в работе

¹ Пшеничная С.В. Музей как информационно-коммуникативная система. Автореферат на соискание ученой степени кандидата культурологических наук. Санкт-Петербург. 1999

школьных учителей, а также учреждением, которое дает возможность посетителю увидеть предметы, явленные нам в первозданном виде из далекого прошлого, но и своеобразными «сценическими подмостками», на которых силами экспозиционеров и художников-оформителей «оживают» и по-своему (музейными средствами и средствами, заимствованными из других видов зрелища) «инсценируются» исторические события, факты биографий знаменитых писателей, художников, режиссеров, сюжеты литературных произведений и т.д.

Современный музей в своей экспозиционной практике все дальше отходит от «музея-коллекции» и все больше приближается к «музею-событию» и «музею-со-бытию». Может быть, это назначение музея и имел в виду Николай Федоров, когда писал, что память неотделима от действия. Напомню эти строки: «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц. Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только <...>¹ Для музея нет ничего безнадежного <...> «отпетого», то есть такого, что оживить и воскресить невозможно»².

Музей, как система, укорененная в культуре и стремящаяся к развитию, в последние десятилетия начал как бы «оккупировать» не принадлежащие ему ранее «территории». Все ярче проявляющая себя тенденция, получившая название «театрализации музея», имеет как горячих защитников, так и противников, предостерегающих от экспансии зрелища в музейную практику, в том числе в такую сферу деятельности, как музейная педагогика. Нужно отметить, что современный призыв: «Не превращайте музей в театр!» созвучен лозунгу: «Не превращайте театр в музей!», который был популярен в начале XX века в связи с ретроспективными и очень разными по своей сути исканиями молодых режиссеров-концептуалистов Н.Евреинова, Вс.Мейерхольда, А.Таирова. Возможно, так разведенные в обыденном сознании социокультурные институты - музей и театр, на самом деле не столь уж обособлены и как две ветви на древе единой культуры пронизывают друг друга живительными капиллярными связями. По мнению философа А.Банфи

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С.599

2 Там же, с.578

«<...> зрелище является одним из проявлений абсолютной и всеобщей общественной жизни: оно не только сопутствует и придает ритм общественной жизни как таковой и гарантирует ее преемственность, но и лежит в основе разнообразных явлений в сфере культуры»¹. Изучение взаимодействия двух социокультурных институтов - музея и театра, опытов взаимопроникновения и «взаимодополнения» двух разных семантических и зрелищных структур - экспозиции и спектакля, оперирующих репрезентативным и игровым языком, дает возможность под иным углом зрения взглянуть на музейную практику.

Очевидно, что в жизни любого музея сегодня неизбежно возрастает роль куратора выставки и художника-дизайнера. Технические новшества расширяют возможности музейной экспозиции. Все более определяющим ее успех становится не только научная или художественная обоснованность предъявления тех или иных экспонатов, но и образное решение, предложенное художником. Художник выставки превращается на наших глазах из оформителя в очень значимую для музея фигуру, которой в театре соответствует положение художника-постановщика. Заметим, что за последнее столетие художник в театре проделал путь от декорирования сценического пространства к структурной его организации и активному участию в «смыслопорождении»: «ранее считалось, что художник в экспозиции не должен быть виден, что его задача лишь в грамотном решении маршрута экспозиции и «культурной» подаче экспозиционных материалов на основе четко разработанного научными сотрудниками тематико-экспозиционного плана»². Теперь задача художника формулируется по-иному: «в результате последовательной «артизации» пограничных с искусством областей участие художника в формировании предметно-пространственной среды становится неременным и решающим. Теперь экспозицию начали воспринимать как произведение дизайнерского искусства»³.

Технические возможности выставочного оборудования, внесение в экспозицию качественных копий, с одной стороны

1 Банфи А. Философия искусства. М., 1998. С.66

2 Розенблюм Е.А. и Михайлова Е.Д. Художник и музей //Историко-литературная экспозиция. Принципы научного построения. Сборник научных трудов. М., 1984. С. 97

3 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С.109-110

расширяют возможности для экспозиционной деятельности, с другой, приближают музейную экспозицию к инсталляции, в которой экспонат рискует потерять свое основное свойство – подлинность, и превратиться в «знак», вписанный в определенный контекст. Это происходит потому, что «музей ассимилирует элементы других сфер культурной коммуникации. Поэтому есть опасения по поводу возможной утраты музеем его своеобразия, особого места в культуре и обществе <...> Музейные предметы являются знаками, с помощью которых создается основа любого экспозиционного «высказывания». И если основа сообщения, с которым музей обращается к своим посетителям, выражена знаками других языков – словами, музыкальными звуками, цветом, светом, дизайном конструкций оборудования, интерьера, то вряд ли то, что в результате получается, может быть названо музейной экспозицией»¹. Похожего мнения придерживается и опытный художник-оформитель выставок, один из авторов музея В.В.Маяковского в Москве Е.Розенблюм: «можно искать новые закономерности, расширяя этим границы вида, но нельзя уничтожить уже определившиеся, иначе этот вид погибнет, а если и сложится новый, то к искусству музейной экспозиции он уже прямого отношения иметь не будет. Это, очевидно, и происходит в складывающемся сейчас искусстве аранжировки пространства и в искусстве инсталляции»². Однако автор тут же делает оговорку: «интересно отметить, что этимология слова «инсталляция» связана с актом посвящения в сан высших иерархов церкви, т.е. речь идет именно об искусстве перевод предмета из его обыденного значения в значение конечное, что соответствует и основной задаче искусства музейной экспозиции»³.

В силу объективных причин – стремительного развития зрелищных форм искусства, экспозиция начинает сближаться с инсталляцией, а этот процесс чреват глубинным конфликтом между художником-оформителем и музейным работником; т.е. между тенденцией превращения экспоната в «знак», вписанный в определенный художественный контекст (худож-

1 Никишин Н. Музейные средства: знаки и символы // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.41-42

2 Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции или 30 лет спустя // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.182

3 Там же, с.182

ник-оформитель), и тенденцией сохранения за экспонатом его музейных свойств – уникальности и «самоценности» (эту позицию представляет экспозиционер).

Интересно, что пугающая многих музейных работников активизация художников-оформителей экспозиций и выставок, возрастание значимости аранжировки и дизайна, уже давно беспокоят театроведов относительно своего объекта изучения. Пожалуй, первым эту тенденцию еще в конце 1980-х годов определил театровед Ю.Барбой: «если принципиально новаторские решения сценического пространства эпохи 1900-1910-х, а затем 1920-х годов целиком были связаны с режиссерской и общетеатральной революцией, с каждым ее этапом, то сегодня самые блистательные сценографические решения не то чтобы непременно обгоняют решения режиссерские, но порой живут в спектакле как бы сами по себе, выражают смысл действия нередко таким образом, что становятся не частью, а как бы заменителем целого»¹. Все чаще музейные работники говорят о «театрализации музея», имея в виду и более зрелищную и более выстроенную подачу материалов в экспозиции, «так как в основе лежит драматургически осмысленный визуально-пространственный текст»², использование приема моделирования, принципа интерактивности, привнесение в музейную экспозицию специфических «знаков», характерных для «языка» других зрелищ и т.д., и расширяющуюся из года в год программу мероприятий, которую по инерции называют «внемузейной».

В процессе «театрализации музея» видят как положительные стороны – привлечение посетителей, расширение представлений о выразительных средствах, которыми располагает музейная экспозиция и музей в целом, так и отрицательные – музей рискует превратиться в досуговый клуб³.

1 Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С.4

2 Шляхтина Л.М. Музей в современном мире. Новые подходы к музейной работе //Музей в современной культуре. Сборник научных трудов. СПб. 1997. С.235

3 «Как и коммерциализация, театрализация – реально присутствующая в музейной жизни вещь. Она очень опасна – очень трудно не перейти ту грань, которая отделяет искусство от ширпотреба. Я не имею в виду театральные представления и концерты в музеях – это совершенно нормально. Но во всем мире искусство театрализуется – дизайнеры становятся режиссерами, устраиваются декорации... Это и хорошо, ибо оживляет выставку, и плохо, ибо при переходе незримой «популистской» черты превращает серьезное зрелище в балаган» //Интервью М.Б.Пиотровского «Мир един, пока в нем

Очевидно, что сегодня каждый музей самостоятельно решает вопрос о мере «театрализации» и ее допустимых формах. Наверное, невозможно выработать единых критериев, какая «театрализация» полезна музею, а какая вредна, прежде всего, из-за множественности авторитетных мнений, основывающихся на вкусовых пристрастиях. Мешает выработке единых подходов и то обстоятельство, что сегодня понятие «музей» включает в себе достаточно большое разнообразие характеристик, что отражает полифункциональность современного музея.

В языке, которым мы пользуемся, выявляются и исподволь закрепляются понятия. По М.Хайдеггеру «язык – это дом бытия», т.е. не мы говорим языком, а «он говорит нами»¹. Закрепление в языке тех или иных определений и метафор – процесс, имеющий онтологический характер. То, что музееведы широко используют для описания экспозиционной работы театральные термины, известно давно. Так директор Государственного музея А.С.Пушкина в Москве З.А.Крейн для каждого этапа экспозиционной работы находит адекватное понятие из процесса подготовки театрального спектакля: «Говорят, что режиссер умирает в актере. То же можно сказать об экспозиционерах: они «умирают» в своей экспозиции, огромная часть их руда остается безвестной <...> Научный план экспозиции – не книга, не статья. Нам удобно сравнивать его с пьесой или, если угодно, - сценарием <...> Персонажи – музейные вещи <...> Раскладка – столь же характерный для музеев творческий процесс, как репетиция в театре <...> Навеска же материалов на готовые стены, укладка в витрины напоминает генеральную репетицию в декорациях, с полным освещением и оркестром»².

И все-таки, как бы ни хотелось приблизить музей к театру, это вряд ли удастся, поскольку существуют «границы» или «рамки», обусловленные своеобразием выразительного языка музейной экспозиции и театрального спектакля, предотвращающие синтетическое перемешивание³. К тому же надо отме-

есть искусство» //Мир музея. 2001, № 5 (183). С.4.

1 Хайдеггер М. Время и бытие. М. Республика. 1993. С.394

2 Крейн А.З. Жизнь музея. М. Советская Россия. 1979. С.125-126

3 «Проблема «рамок» существует, конечно, и в театральном действии, где «рамки» выражаются, в частности, в виде рамп, просцениума, занавеса и т.п. При этом в каких-то специальных ситуациях (часто обусловленных именно стремлением преодолеть рамки художественного пространства) актеры могут выходить в зрительный зал, даже обращаться к залу и вообще

тить, что в понятия «театрализация» и «театральность» театроведы и музееведы, как правило, вкладывают разный смысл, и тенденции, которые музееведы склонны относить к «театрализации», не всегда имеют прямое отношение к театральному искусству, более корректным определением для них было бы слово «игрализация»¹.

Анализ такого сложного и «многоформного» явления, как «театрализация музея» показывает, что этот процесс сегодня идет в трех основных направлениях.

Во-первых, экспозиции строятся по драматургическим («сюжетным» или «театральным») законам. Характерные тенденции проявляются в так называемом концептуальном подходе или «сценарии», предполагающем разработку как научных, так и художественных принципов предъявления материалов посетителю-зрителю.

Второй путь – привнесение в практику экспонирования выразительных элементов из области театрального действия и других видов зрелищности, то есть использование знаков других языков культуры.

Третье направление связано с созданием на территории музея перформансов, артакций, а также полноценных театральных спектаклей, способных стать заметным событием не только музейной, но и театральной жизни².

как-то вступать в контакт со зрителями – но тем не менее не нарушают границ между условным (представляемым) миром и миром повседневным. Можно сказать, что условное художественное пространство при этом меняется в своих границах, но сами границы эти никоим образом не нарушаются» //Успенский Б. Поэтика композиции. СПб. Азбука. 2000. С.227

1 Существует различие между общекультурным феноменом игры, который может проявляться в разных областях деятельности человека и игры собственно театральной, основу которой составляет творческая жизнь актера в роли на глазах зрителей, причем, цель этой игры - создание художественного образа.

2 Спектакль, поставленный в пространстве музея, – особый тип театрального представления, имеющий свою историю, генезис и органически связанный, как с музейной, так и с театральной зрелищностью. Это очень интересная и пока мало изученная тема, как правило, маргинальная для театроведения и музееведения, и являющаяся предметом изучения культурологов. Можно сказать, что практика - постановка спектаклей у стен исторических крепостей, в сохранившихся старинных театрах-музеях, мемориально-литературных и театральных музеях, музеях-заповедниках, в том числе в пространстве музейной экспозиции, - намного опережает теоретическое осмысление этого явления, присутствующего в жизни современ-

Первый тип характерен для музеев разного профиля и наиболее органичен для музейной практики, поскольку рождается «изнутри» традиционной выставочной деятельности и не «подрывает основ» музея, т.е. не вносит в структуру экспозиции «знаки» из других «языков». Кроме «драматургической», то есть концептуальной организации музейной композиции существуют технические возможности для «театральной», т.е. эффектной, выразительной подачи экспонатов. Так, например, в художественных музеях распространен прием, который создает эффект «экспоната в фокусе». Экспозицию выстраивают так, чтобы внимание посетителя было направлено на определенное произведение искусства. Желаемого результата можно добиться разными способами: «если представители такого подхода <...> используют искусственный свет, то пытаются с его помощью инсценировать некую «драму» (обратим внимание на то, что театральные термины – «инсценировать», «драматизм», «режиссура» - почти столь же часты в публикациях этого направления, как и «созерцание», и производные от него.) Прежние галереи ставили свою «драму», выставляя картины в ярком свете и тяжелых золоченых рамах на фоне темного, поглощавшего свет плюша. А, например, директор «нового Гугенхайма» Дж.Дж.Свинси сделал наоборот: убрал рамы и осветил яркие белые стены даже сильнее, чем сами картины»¹. В результате «<...> индивидуальное произведение стало единственным и главным «действующим лицом» экспозиции, более того, оно стало и «пьесой», разыгрываемой в экспозиционном пространстве, целью и смыслом экспозиционного действия <...> Несмотря на то, что экспозиционный ряд такого типа создает иллюзию свободной, бессистемной, даже случайной аранжировки, он, на самом деле тщательно продуман и отрежиссирован по законам эстетического восприятия. Именно отрежиссирован, потому что многие компоненты – и направленная подсветка, и цветные «задники» и «кулисы», и даже сидения перед «главными исполнителями» - все это уж очень напоминает театр, точнее театр одного актера, ведь каждое из выставляемых произведений претендует на главную роль, и зритель, придя на экспо-

ной культуры.

1 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С.107

зицию, смотрит не одну пьесу с розданными ролями, а много отдельных моноспектаклей»¹.

Нужно отметить, что происходящее в художественных музеях и галереях не является чем-то необычным для музеев другого профиля. Ведущей часто становится тема, идея, концепция, а, в конечном счете, авторский подход экспозиционера и художника-оформителя к интерпретации символического языка, присущего экспонатам и экспозиционным комплексам. Сегодня они могут «вырываться» из привычного контекста, обнаруживая все новые напластования смыслов. Или располагаться в выставочном пространстве по принципу контрастности «звучания», т.е. экспозиционер музейными средствами намеренно формирует конфликт интерпретаций художественных образов. Нельзя не согласиться с исследователем М.Майстровской в том, что «<...> экспозиция наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуется многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со спецификой театрального действия, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится «игровой»².

Второй тип «театрализации» музея связан с привнесением в структуру музейной экспозиции «знаков» из других художественных «языков». В музеях разного профиля используются игровые приемы, характерные для зрелищных видов искусства, в том числе театра. Это введение в экспозицию костюмированных персонажей, использование обучающих игр (например, в музее ремесел), или представление ритуалов (в музеях этнографии), музыкальное, шумовое, световое и сенсорное сопровождение экспозиции.

Появилась возможность не только выделить определенный экспонат, например, подсветкой, создать для него «среду обитания», включить его в сюжетный ряд, но и озвучить. «Театрализация» помогает в создании художественного высказывания, в котором заключено современное прочтение заложенных в экспонате смыслов. Так своеобразное комментирование - «опевание» экспонатов художественной выставки демонстрировал

1 Там же, с.110

2 Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденция развития // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.12

Вертепный театр Санкт-Петербурга на выставке «От авангарда до наших дней», которая проходила несколько лет назад в ЦВЗ «Манеж». Вертепному театру удалось «объединить «опевание», городской кант и романс с живописью, представленной на выставке, выстроив некое особое действо с внутренней логикой и эмоциональной линией». «Три девушки» Казимира Малевича. Яркая лапидарная живопись оказалась созвучной мелодике крестьянской баллады. Эффект удивительный и непонятный. Как необъяснимо разумом, но, безусловно, принимается на эмоциональном уровне соединение «Формулы космоса» П.Филонова с вибрирующей фактурой весеннего брянского хора «Сама Мати Пречистая». Потрясающая по тексту и напряженности звучания баллада «Черный ворон», спетая у картины с эпизодом гражданской войны, заставила увидеть и прочувствовать ужас братоубийственной резни, вовсе не подразумеваемой художником; и соцреалистическая романтика, спетая таким образом, обернулась ложью и грехом. Старообрядческий духовный стих «Горе мне великое» как нельзя более кстати подошел к портрету молодого Сталина кисти И.Бродского. Наконец, в финале, у композиции Виталия Левакова «Вожди» трагически и тревожно прозвучали слова покаянного канта...»¹.

Очевидно, что способ подачи материалов серьезно отличается в зависимости от профиля музея, его экспозиционных традиций. Так музеи, представляющие произведения искусства, как правило, более консервативны, чем литературные, театральные или краеведческие музеи (чем более уникален с точки зрения своих художественных свойств музейный предмет, тем он меньше нуждается в «театрализованном» показе). Однако если попытаться обобщить опыт экспозиционной деятельности музеев разного профиля, выяснится, что обращение к оркестровке экспозиции, ее музыкальному или шумовому сопровождению, использованию сенсорных эффектов, реконструкции нематериальных форм культурного наследия являются распространенными явлениями и уже не столько подчеркивают правило «одномерности» музея (то есть обращенности исключительно к зрительному восприятию), сколько его опровергают.

Сегодня лекция в стенах этнографического музея снова, как и в 1920-е годы, может превратиться в лекцию-представление с

¹ Некрылова А. От наших дней до Рождества Христова. (Вертепный театр) //Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С.23

костюмированными танцами. Годовщина важного исторического события под патронажем краеведческого музея может быть отмечена детальным воссозданием баталии в костюмах и вооружении. Нужно отметить, что сегодня такое явление, как реконструкция нематериальных форм культурного наследия происходит в разных формах, начиная со «стилизаторства», когда «важнее создать атмосферу, чем точно воспроизвести действительность <...>». Музей просто пытается организовать впечатляющее современное представление, чтобы помочь посетителям, как специалистам, так и непрофессионалам, сформировать образ прошлого¹, и заканчивая попытками создания аутентичного зрелища².

Широко используют второй тип «театрализации» театральные музеи, которые сталкиваются с проблемой показа театрального процесса, имеющего сиюминутный характер и непосредственно зависящего от личного контакта зрителей и актеров. Они используют возможности, которые предоставляют «смежные», по отношению к театру, искусства: радио- и телетеатр, вводят технические средства в ткань экспозиции.

Залы музеев и художественных галерей становятся площадкой для создания арт-акций, тяготеющих к театральным способам выражения образа и перформансов, которые, несмотря на видимую связь с театральным типом зрелища, специалисты, тем не менее, склонны относить к особому виду изобразительного искусства. «Полноту» жизни живописи, фотографии, кино и телевидению дала эпоха, культивирующая визуальность. Однако точка зрения – точка утверждения и развертывания идеальной проекции, доступной прямому взгляду и просмотру, – уступает сегодня по всему полю культуры точке переживания, точке прикосновения, точке испытания»³. Современная экспозиция не живет изолированно, она вбирает в себя практику про-

1 Дессенс Х. Государственный морской музей Нидерландов: от «отчужденности» к «доступности» //Международный журнал Музеум. 1997. № 3.

2 Можно сказать, что мода на аутентичность в разных областях деятельности, в том числе в сфере художественного творчества (реконструкция театральных жанров прошлых эпох; создание оркестров старинной музыки, которые используют исторические музыкальные инструменты; приоритет консервации, а не воссоздания в процессе реставрации архитектурных памятников и т.д.) – это своеобразный ответ культуры на вызов технического прогресса.

3 Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С.55

странственной и временной организации образов, явленных в разных родах искусства, в том числе использует приемы инсталляции и преформанса. Второй тип «театрализации» позволяет музейной экспозиции стать не только феноменом визуальной культуры, но и своеобразной «точкой испытания».

Анализ тенденций, характеризующих современную экспозицию, дает основание для того, чтобы увидеть глубокую связь между первым и вторым типами «театрализации». В свою очередь, драматургическая подача материала, выраженная в «звучавшем» или «ожившем» экспонате – это начало более сложного процесса, естественным продолжением которого становится сочетание экспозиции со сценическим действием, т.е. «идет формирование нового типа музейной и выставочной экспозиции более синтезированной с близкими и родственными ей изначально областями (театральным и храмовым действием)»¹. В ситуации «театрализации» музеев разного профиля, т.е. создания нового более «синтезированного» типа экспозиции, дискуссионным оказывается вопрос о месте в ней экскурсовода. Вопрос этот, вероятно, настолько сложен, что его по возможности стараются обойти все исследователи, пишущие о феномене «театрализации музея».

Существуют разные определения того, что представляют собой музейная экскурсия и деятельность экскурсовода, однако за основу можно взять следующее высказывание: экскурсия – это целенаправленный, заранее запрограммированный процесс, его основой является наличие как минимум двух элементов – показа и рассказа. Существует несколько жанров экскурсий: «экскурсия-прогулка», «экскурсия-обсуждение», «экскурсия-рассказ» и т.д., есть и такая форма, как «экскурсионный спектакль» – одна из разновидностей экскурсий в литературных музеях, которая предполагает путешествие по конкретным адресам, связанным с жизнью героев литературного произведения. Однако, как правило, такой «экскурсионный спектакль» ведет экскурсовод, функции которого мало чем отличаются от функций экскурсовода-рассказчика. Процесс же «театрализации музея» или ставит перед экскурсоводом уже совсем другие задачи, или «вытесняет» его из пространства «театрализованной» экспозиции.

¹ Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.17

О том, каким быть экскурсоводу в музее будущего (а, по сути, в музее настоящего, поскольку книга написана в конце 1970-х годов) можно прочесть в монографии З.Крейна: «в музеях необходимо иметь не просто методиста, а методиста-режиссера. Он должен ставить экскурсию так, как в театре готовят роль в спектакле»¹. Симптоматична противоречивая формулировка задач экскурсовода, которую дает музейный художник-оформитель Е.Розенблюм: «экскурсовод – это ведущий представитель творческого коллектива, выступающий с авторским текстом» - пишет автор, и далее продолжает: «главное в его искусстве – это пауза, время, которое он должен оставить посетителю для музейного сопереживания, для активного творческого восприятия экспозиционного образа»². То есть, художник отделяет экскурсовода от экспозиции, выводит его из числа ее художественных компонентов. А, следовательно, возникает вопрос: нужен ли экскурсовод драматургически организованной экспозиции, созданной как цельный художественный образ?

Если все-таки оставить экскурсовода на «площадке» «театрализованной» экспозиции, его неизбежно нужно будет «ввести» в ее «ткань», но в этом случае экскурсовод рискует превратиться в «Лицо от музея». В разных театральных системах, начиная с хора в древнегреческой трагедии и заканчивая зонгами в театре Б.Брехта, существовала возможность по ходу театрального действия комментировать происходящее на сцене, давать авторскую (режиссера или драматурга) оценку событиям и действиям главных героев. Но «Лицо от театра» – это полноценная роль для актера. Справится ли с нею экскурсовод? Таким образом, сегодня происходит либо игнорирование вопроса о месте экскурсовода в «театрализованной» экспозиции, а значит, имеется в виду, что его там быть не должно. Либо к нему предъявляются требования, которые правомерно адресовать театральному актеру. Если предположить, что второй путь более перспективен, то экспозиционеру и художнику-оформителю нужно будет включать в свои художественные построения не менее целостную и художественную составляющую – экскурсовода, который, по сути, превращается в актера, играющего опреде-

1 Крейн З.А. Жизнь музея. М., 1979. С.171

2 Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции или 30 лет спустя // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. С. 1997. С.186

ленную роль (или роли). Но тогда и работа экспозиционера становится не работой «как бы режиссера» а режиссурой в прямом, театральном смысле этого слова, а музейная экспозиция превращается (или не превращается?) в декорацию для спектакля одного актера, которого мы по привычке продолжаем называть экскурсоводом.

Заметим, что именно в сфере «со-бытия» музейных (подлинных, наделенных сверх-утилитарной или художественной ценностью) предметов и человека, берущего на себя определенную роль или роли в рамках экспозиции и в присутствии зрителей – посетителей музея, заключена самая острая проблема процесса «театрализации музея». И пока в этой области вопросов больше, чем ответов. Однако стоит вспомнить, что в самом начале XX века все дерзкие замыслы режиссеров-реформаторов, представителей так называемого «условного театра», разбивались о неподготовленность профессиональных актеров к существованию в новых сценических условиях, в концептуальных режиссерских построениях. Спасение было в одном – в создании собственной школы, где молодых актеров обучали профессии, исходя из конкретных задач, которые ставили перед ними новые театральные системы. Возможно, грядет переоценка принципов подготовки экскурсоводов для музеев, вступивших на путь «театрализации».

И. Г. Михайлова

Роль искусства фантастического реализма в создании глобального музея воображения

"Le Musee Imaginaire n'est pas un heritage de ferveurs disparues, c'est une assemblee d'oeuvres d'art - mais comment ne voir dans ces oeuvres que l'expression de la volonte d'art?"

*Andree Malraux "Le Musee Imaginaire"*¹

"Музей Воображения не является наследием исчезнувших усилий, это собрание художественных произведений, - но как же видеть в этих произведениях только выражение художественной воли?"

Андре Мальро "Музей Воображения"

1. Новый методологический подход к мировой художественной культуре как единственному пути достижения креативным человечеством общечеловеческого (глобального) идеала

Основу современной глобализации составляет некоторый культурный процесс, в качестве глубинного основания имеющий определенную логику, пронизывающую все сферы деятельности современного общества. Специфической формой подобной логики служит художественная логика, или логика художественного синтеза (зафиксированная в философии и в качестве социальной логики носящая интегративный характер), реализующаяся в направлении интеграции мирового сообщества. Несмотря на то, что на современном этапе глобализации эта логика еще не получила достаточного выражения, с ростом художественной культуры, ведущей, в свою очередь, к росту значимости логики культуры в целом и художественного творчества (в качестве носителя этой логики), в частности, отчетливо прослеживается тенденция к возрастанию значения логик синтеза, обусловленному как возрастанием роли художественной культуры, проникающей во все сферы мирового сообщества, так и трансформацией этой особой логики в логику произведения.

¹ *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die kunstlerische Gestaltung. Paris: Editions du Seuil, 1961.136-137*

Трактовка категории "произведение" в самом широком смысле восходит к концепции французского философа Анри Бергсона (1859-1941гг.), впервые в философии предложившего рассматривать жизнь, каждый момент которой служит своего рода творческим актом, в качестве произведения¹. Концепция А.Бергсона, в свою очередь, получила дальнейшее развитие в учениях французского культуролога Андре Мальро (1901-1976гг.) о Глобальном Музее Воображения² и современного отечественного философа В.П.Бранского об абсолютном художественном произведении³. Более того, Бергсоновское представление о произведении было положено известным отечественным философом В.С.Библером в основу трактовки общечеловеческой культуры в качестве произведения, рассматриваемого как умозрительная способность креативного человека сворачивать культуру в точку вне времени и пространства и разворачивать ее, превращая, тем самым, в произведение⁴.

Рассматривая Глобальный Музей Воображения в качестве собрания произведений, не являющихся, единственно, выражением художественной воли креативного человека, А.Мальро осмыслил его в качестве культуры самодетерминирующегося общества, обладающего способностью, в конечном счете, трансформироваться в произведение⁵. Продолжая мысль А.Мальро, В.П.Бранский, в свою очередь, предложил рассматривать абсолютное художественное произведение в качестве конечного предела социокультурного развития, понимаемого как глобальный процесс реализации абсолютного идеала⁶. Опираясь, таким образом, на концепцию суператтракторного эстетизма⁷, В.П.Бранский усматривал смысл истории в трансфор-

1 *Bergson H. L'évolution créatrice. Paris: Alcan, 1929. p.15*

2 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

3 *Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград., 2000. С.586*

4 См.: *Ахиезер А.С. Философия катастрофического мира. К выходу в свет двухтомника В.С.Библера. // "Полития". Журнал политической философии и социологии политики, 2003, №3(30), С.194-195. Библер В.С. Самостоянье человека. "Предметная деятельность" в концепции Маркса и самодетерминации индивида. Кемерово, 1993. С.53*

5 *Malraux A. Le Musée Imaginaire. Paris: Éditions du Seuil, 1965. p.237*

6 *Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 2000. С.586*

7 Суператтрактор, согласно В.П.Бранскому, служит материальным воплощением абсолютного идеала.

мации общества в шедевр искусства для креативного человечества. Основываясь, таким образом, на концепциях А.Бергсона, А.Мальро и В.П.Бранского, В.С.Библер предложил трактовать выразительные материальные модели (произведения) не только и не столько в качестве живописных, литературных или музыкальных произведений, но как человеческое общество в целом, прогресс которого определяется научными и художественными открытиями, служащими производными (произведениями) креативного человека (ученого-исследователя или художника-новатора), вступающего посредством внутреннего диалога в общение с безграничным массивом творчества глобального креативного человечества современной и предшествующих эпох. Тем самым, были заложены фундаментальные основы для нового методологического подхода к мировой художественной культуре как единственному пути достижения креативным человечеством общечеловеческого (глобального) идеала. Основная роль искусства, рассматриваемого, при этом, в качестве лаборатории художественных открытий креативного человечества, отводилась генерированию неутилитарной (духовной) самооценности и самоорганизации творческой деятельности, реализуемому посредством формирования новых логик и обусловленных ими новых духовных (этических и эстетических) идеалов. Более того, в качестве специфического признака самоорганизующегося сознания нового креативного человека выдвигалась его умозрительная способность сворачивать и разворачивать мировую культуру. Реализация этой уникальной способности обеспечивалась посредством трансформации накопленного в Глобальном Музее Воображения креативного человечества культурного потенциала, инкорпорированного в отношении людей (членов мирового сообщества) и выразительные материальные модели, предполагающие образование новых связей, новых форм общения и новых диалогов.

Таким образом, новый, прогрессивный подход к мировой художественной культуре (предполагающий новые критерии оценки ее истинности в качестве креативной, а не производной культуры) должен учитывать ее уникальную способность быть умозрительно сворачиваемой креативным художником и разворачиваемой им в выразительных материальных моделях, в качестве производных творчества получающих возможность освободиться от пространственно-временных ограничений. Реализация подобной свободы становится возможной потому,

что код, закладываемый креативным художником в выразительных материальных моделях, способствует формированию надъязыковых контактов членов мирового сообщества и установлению на этой основе межнациональных, межгосударственных и межличностных контактов субъектов (образующих качественно новое мировое сообщество) посредством их интеграции в единое синтетическое художественное пространство Глобального Музея Воображения, способное обеспечить надъязыковой уровень общения.

Именно поэтому новый методологический подход к измерению процессов роста художественной культуры в современном глобализующемся обществе должен учитывать два определяющих фактора: во-первых, возрастающую роль синтеза на новой художественной основе в динамике развития ее глобальных магистралей; и, во-вторых, специфическую природу архетипов, в качестве неосознанных общезначимых стереотипов пра-предков обладающих громадным нерастраченным интегративным потенциалом, и формируемых с их помощью этических и эстетических идеалов, участвующих в создании нового, единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения. Это структурированное, наподобие кристаллической решетки, коммуникативно-диалоговое художественное пространство, упорядочиваемое и организуемое синтетическими архетипами, способствует образованию качественно новой циклической структуры, обусловленной диалогом, разворачивающимся между субъектами, принадлежащими как к одной, так и одновременно нескольким пространственно-временным сферам. Тем самым, реализуется интегративная функция выразительных материальных моделей, проявляющаяся в особой, неограниченной способности к организации опосредованного диалога, обеспечивающего интегрирование субъектов в процесс диалоговой коммуникации в рамках единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения.

2. Искусство фантастического реализма как основа Глобального Музея Воображения

*"Peut-etre me direz-vous: "Es-tu sur que l'imaginaire soit le reel?"
Qu'importe ce que peut-etre l'imaginaire place en moi et le reel hors de moi, si
l'imaginaire m'a aide a vivre, a sentir que je suis et ce que je suis."
Charles Bodelaire "Curiosites esthetiques"¹*

*"Возможно, вы скажете мне: "Уверен ли ты, что фантастическое есть
реальность?"
Экая важность, что фантастическое, возможно, пребывает во мне, а ре-
альное вне меня, если фантастическое помогло мне жить, чувствовать,
что я есть и то, чем я являюсь."*

Шарль Бодлер "Эстетические редкости"

Специфическая природа современного искусства фантастического реализма характеризуется интегральным смещением планов реального и фантастического, обуславливающим синтетический сплав инкорпорированных в различные пространственно-временные сферы элементов, интерпретацию и синтез их исходных архетипов и формирование качественно нового, единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения посредством синтетических архетипов, в качестве производных этого синтеза обладающих мощным интегративным потенциалом².

2.1. Понятие фантастического

"Tant le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inalterable legalite quotidienne, et non substitution totale a l'univers reel d'un univers exclusivement miraculeux."

Roger Caillois "Au coeur du fantastique"³

"Фантастическое - это трещина в знакомом порядке, вторжение неприемлемого в существо нерушимых обыденных законов, а не полная подмена реального Универсума Универсумом фантастическим."

Рожэ Кайюа "В сердце фантастического"

1 Bodelaire Ch. Oeuvres complètes II. Curiosités esthétiques.–Paris:Librairie E.Dentu,1908.p.220

2 Михайлова И.Г. Философско-методологический анализ искусства фантастического реализма. СПб., 2005. С.48-66

3 Caillois R. Coherences aventureuses. Esthetique generalisee. Au coeur du fantastique. La dissymetrie. Paris: Gallimard, 1973. p.174.

Природа фантастического в искусстве предполагает дуальный характер отображения явлений макро- и микрокосма и событий, происходящих одновременно в мире видимой и фантастической реальности. Мистическая глубина жизни временами столь близка к поверхности бытия, что даже "растительный покров" обыденного сознания не в состоянии воспрепятствовать обнаружению проявлений мистического в окружающей нас действительности.

Понятие фантастического в произведениях Глобального Музея Воображения обусловлено соотношением понятий реального и воображаемого. Появление любого необычного феномена всегда предполагает дуализм интерпретации природы его происхождения, один полюс которой объединяет естественные причины, а другой - сверхъестественные. Колебания от одного полюса к другому и составляет эффект фантастического. Дуальный характер фантастического, с одной стороны, предусматривает наличие повседневного характера отдельных подробностей, а с другой, - апелляцию целого (во всех присущих ему связях) к качественно иной, нуминозной (мистической) причинности. При этом, фантастическое характеризуется неизменным наличием в нем реальных явлений, происхождение которых обусловлено более глубокой внутренней связью и столь же глубоким смыслом. Только такая связь отображаемых явлений с другими явлениями способна породить качественно новый смысл, интерпретация которого предусматривает как обыденную (поверхностную), так и нуминозную (глубинную) трактовку.

Одним из требований к произведениям Глобального Музея Воображения служит насыщенность фантастическими элементами, растворенными в реальности бытия и никогда не проявляющимися открыто в своей очевидности. Выразительные материальные модели фантастического реализма не предполагают, тем самым, ни одной детали, имеющей нуминозный характер, но не допускающей естественной интерпретации. Любая из этих моделей должна служить элементом сложного фантастического орнамента, покрывающего поверхность видимой реальности и предусматривающего не фиксируемые сознанием переходы к ирреальному.

Фантастический элемент, при этом, призван исполнять функцию гештальта (формы), а смысловая канва, - функцию но-

сителя нуминозной интерпретации отображаемых креативным художником явлений или событий.

В ходе формирования Глобального Музея Воображения следует учитывать три подхода к определению фантастического:

1. Дуалистический (В.С.Соловьев, О.Рейманн, М.Джеймс, Г.Лавкрафт);
2. Мистический (П.Кастис, Л.Вакс);
3. Архетипический (И.Мушик, А.Мальро, Р.Кайюа, А.Хевиг).

Дуалистический подход

Известный русский философ В.С.Соловьев выдвинул четыре критерия оценки фантастического:

- Непроявленность фантастического в открытой форме;
- Добровольное признание мистического смысла фантастического;
- Скрытая аллюзия на присутствие мистического элемента;
- Наличие формальной возможности объяснения фантастического, исходя из естественно существующей, очевидной связи отображаемых явлений или событий, при отсутствии внутренней вероятности¹.

М. Джеймс, в свою очередь, развивая подход В.С.Соловьева, отмечал дуальный характер возможной интерпретации фантастического, предполагающей выбор одной из двух альтернатив (естественной или сверхъестественной)².

О.Рейманн понимал под фантастическим фиксируемые сознанием противоречия, возникающие в процессе одновременного восприятия двух сфер фантастической и видимой реальности³.

Г.Лавкрафт, переосмысливший подход В.С.Соловьева и М.Джеймса, усматривал критерий подлинности фантастического в наличии специфического ощущения неординарности отображаемого явления или события, не поддающихся однозначной интерпретации и, тем самым, инициирующего колеба-

1 Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С.608-612.

2 James M.R. Introduction.// In: Ghosts and Marvels. Oxford: Oxford University Press, 1924. p.23

3 Reimann O. Das Märchen bei E.T.A.Hoffmann. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu München. München: Beck-Verlag, 1926. S.35. Castex P.-G. Le conte fantastique en France. Paris: José Corti, 1951. p.8

ния и сомнения относительно природы их происхождения (между двумя полюсами обыденного и сверхъестественного)¹.

Мистический подход

П.Кастекс рассматривал фантастическое в качестве неожиданного вторжения в видимую реальность нуминозного элемента, не поддающегося рациональной интерпретации, исходя из естественной связи явлений².

Л.Вакс, развивая идею П.Кастекса о вторжении нуминозного, экстраполировал понятие фантастического на сферу социальных интересов, интегрировав в него человеческий фактор. Таким образом, он определил фантастическое в качестве отображения человека, существующего в видимой реальности и сталкивающегося с явлениями и событиями, не поддающимися объяснению с позиций "здорового" смысла³.

Архетипический подход

Один из главных идеологов Венской Школы фантастического реализма И.Мушик рассматривал фантастическое в качестве маятника, обеспечивающего колебания в сфере между двумя полюсами: архетипическим и эктипическим (производным)⁴.

А.Мальро понимал фантастическое в качестве фиксируемой динамики архетипических образов с присущей им способностью разоблачать эктипический (производный) характер видимой реальности и являть пра-образы первозданной гармонии (жизни) и свойственных ей ощущений⁵.

Р.Кайюа характеризовал фантастическое как нарушение установленного в материальном мире порядка, инкорпорирование архетипического (понимаемого в качестве ирреального) в неизменно закономерную повседневную реальность⁶.

1 *Lovecraft H.R.* Supernatural Horror in Literature. – New York: Ben Abramson, 1945. p.34

2 *Castex P.-G.* Le conte fantastique en France. – Paris: José Corti, 1951. p.8

3 *Vax L.* L'art et la littérature fantastique. – Paris: Éditions du Seuil, 1960. p.5

4 *Muschik J.* Gespräch über das Archetypenkonzept und die mächtigen archetypischen Phantasien. // In: *Eranos-Jahrbuch*, 1951, vol.20. Zürich: Ascona, 1952. S.114-237

5 *Malraux A.* Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137

6 *Caillois R.* Au coeur du fantastique. Paris: Gallimard, 1965. P.161

А.Хевиг, развивая подходы И.Мушика и Р.Кайюа, предложила считать фантастическим любое порождение творческой фантазии (продуктивного воображения), ориентированной на сферу архетипического, в ходе воспроизведения которой формируется такое синтетическое художественное пространство, в котором создатель одновременно становится творением, режиссер - актером, а актер - зрителем¹. Тем самым, основу этого нового синтетического художественного пространства составляет архетип, выступающий в роли горна, раздувающего меха колебаний между полюсами дуальной оппозиции: архетипическим (под которым понимается сверхреальное) и экипическим (под которым понимается ординарное, производное)².

2.2. Истоки происхождения фантастического

Фантастическое в искусстве подразделяется на три основных вида³:

1. Фантастическое-необычное;
2. Фантастическое-чудесное;
3. Сверхреальное.

Фантастическое-необычное и специфика его интеграции в видимую реальность

Фантастическое-необычное предусматривает рациональную интерпретацию отображаемых явлений или событий, на первый взгляд, кажущихся сверхреальными. Подобная интерпретация достигается посредством постоянных колебаний между двумя полюсами, на одном из которых фокусируется сверхреальное, а на другом, - его вполне рациональная интерпретация (к примеру, случайность или совпадение), позволяющая редуцировать сверхъестественное к необычному. В результате рациональной интерпретации обнаруживается, что отображаемые креативным художником события или явления служат плодом его расстроенного воображения, обусловленного пребыванием в галлюциногенном состоянии под действием нарко-

1 А.Хевиг руководствуется идеей Эмпедокла (предвосхитившего понятие о Боге-живописце /"Deus pictor"/, Боге-скульпторе /"Deus statuarius"/ и Боге-творце /"Deus Artifex"/) о творении космоса в качестве художественного произведения

2 Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. S.93;156

3 Schmitz O. Die Beschwörung der Dämonen oder Alfred Kubin der magische Mensch. München: Wilhelm Fink Verlag, 1961. S.38-39

тиков или алкоголя. При этом, грань, разделяющая правдоподобное необычное и фантастическое, настолько размыта, что намечается лишь условием внутренней когерентности выразительной материальной модели условиям жанра¹.

Фантастическое-чудесное и его интерпретация

Под фантастическим-чудесным понимается фантастическое, интерпретация которого может как предполагать, так и не предполагать вмешательство сверхъестественных сил². При этом, хотя грань между обеими категориями столь же размыта, как и в первом случае, возможность альтернативной интерпретации сохраняется. Границы чудесного (в чистом виде), подобно необычному, едва уловимы, а элементы сверхреального, заложенного в выразительной материальной модели, не предусматривают особой реакции, кроме констатации факта их наличия, обусловленного их специфической природой. Более того, отображаемый феномен, традиционно относящийся к содержательным аспектам выразительной материальной модели, трансформируется в формальный, выступая в качестве одного из формальных приемов. Тем самым, отображаемые в выразительных материальных моделях сверхреальные явления или события не предусматривают удивления.

Сверхреальное и его подвиды

Сверхреальное, интерпретация которого имеет оправдательный рациональный характер, в свою очередь, подразделяется на четыре подвиды:

1 *Penzoldt P. The Supernatural in Fiction. London: Peter Nevill, 1952. p.146*

2 В частности, основоположник С-Петербургского направления Венской Школы фантастического реализма Борис Черфин (Четков) вводит в фантастический реализм возможность эксплицитной апелляции к смысловому дуализму, в котором современному искусству фантастического реализма было изначально отказано основателями Венской Школы И.Мушиком и А.П.Гютерсло (в отличие от фантастического протореализма И.Босха и М.Грюневальда). При этом, шаг новизны в творчестве Б.Черфина проявился в том, что в его выразительных материальных моделях, едва ли не впервые после И.Босха и М.Грюневальда, аллегория не уничтожает фантастическое. Даже если, на первый взгляд, может показаться, что фантастическое в его выразительных материальных моделях сведено к минимуму, баланс на грани необычного и фантастического-чудесного в них всегда остается неизменным. (См.: *Михайлова И.Г. Синтез в искусстве как философская проблема // "Философия. Наука. Культура."* Вып.4. М., С.214-226)

- Сверхчудесное, сверхъестественный характер событий или явлений которого обусловлен масштабами их реализации, превышающими общеизвестные масштабы (к примеру, Змей Мидгарда Йёрмунганд, рукавица Великана Скримира, дарующие вечную молодость яблоки Фрейи¹);
- Экзотическое-чудесное, сверхъестественность явлений которого обусловлена их специфической природой (к примеру, единорог, сфинкс, феникс);
- Инструментальное-чудесное, сверхъестественная природа происхождения которого обусловлена техническими инновациями, с позиций "здорового" смысла современников требующими для их конструирования помощи сверхъестественных сил, однако реализованными человеком на более поздней стадии развития научно-технического прогресса (к примеру, ковер-самолет, подзорная труба, лазерный луч, очки);
- Научное-чудесное, сверхъестественность феномена которого предполагает рациональную интерпретацию на основе законов, не признаваемых наукой на современном этапе развития цивилизации (к примеру, магнетизм).

Одна из особенностей искусства фантастического реализма состоит в том, что его выразительные материальные модели служат производным синтеза фантастического, чудесного и необычного². При этом, художественная функция фантастического, выполняемая им в выразительных материальных моделях, имеет три аспекта³:

- Прагматический, направленный на поддержание напряжения, инициацию волнения, тревоги, страха перед тем, что грядет из будущего;
- Смысловой, ориентированный на самоманифестацию сверхъестественного;
- Моделирующий, призванный служить в качестве элемента гештальта в процессе архетипического моделирования при формировании качественно нового единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения.

1 Die Edda. Göttersagen, Heldensagen und Spruchweisheiten der Germanen. Nach der Handschrift des Brynjolfur Sveinsson in der Übertragung von Karl Simrock. Berlin: Verlag Neues Leben, 1987. S.74-79

2 Fontanier J.P. Les figures du discours. – Paris: Flammarion, 1968. P.114

3 Arnim A. von, Contes bizarres. Paris: Juilliard, 1964. p.222

Таким образом, фантастическое в искусстве фантастического реализма выступает в тройной роли инициатора возбуждения эмоциональной сферы, стимулятора напряжения в ожидании развязки и индикатора элементов фантастического в синтетическом художественном пространстве формируемого Глобального Музея Воображения.

3. Искусство фантастического реализма как основа Глобального Музея Воображения

Известный австрийский историк искусств Алоиз Ригль (1858-1905 гг.) в своем учении о динамической художественной воле ("Das dynamische Kunstwellen") предложил рассматривать ее в качестве одной из основных причин возникновения и смены художественных стилей¹, на любом из этапов развития искусства препятствующей возникновению такого сквозного направления в русле развития мировой живописи, которое послужило бы залогом формирования Глобального (общечеловеческого) Музея Воображения и успешной реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала, ввиду непрекращающейся борьбы относительных (частночеловеческих) идеалов за господствующее положение в обществе. Тем не менее, упущение А.Риглем того факта, что, начиная с XV столетия, вся история развития мировой живописи (независимо от течений и школ, в русле которых работали ее выдающиеся представители) была пронизана традициями фантастического протореализма, было замечено другим известным австрийским историком искусств, одним из основателей Венской Школы фантастического реализма, Иоханном Мушиком (1906-1970гг.). Основной заслугой И.Мушика и явилось обнаруженное им в ходе глубокого анализа тенденций мировой живописи особое направление (в конце XVIIIв. квалифицированное И.К.Лафатером и И.Г.Фюсли в качестве искусства фантастического протореализма²), красной нитью пронизывающее искусство на всех этапах его эволюции и развивающееся в недрах течений и школ, определяемых доминирующими этическими и эстетическими идеалами эпохи и обусловленным ими культурным каноном.

1 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

2 См.: *Johann Kaspar. Lavaters ausgewählte Schriften. Bd.3 – Zürich: Verlag von Schultheß, 1842. S. 211*

Динамическая художественная воля А.Ригля была, в свою очередь, переосмыслена известным французским культурологом А.Мальро (1901-1976гг.) в волю креативного художника творить качественно иную реальность, компенсируя негативные последствия несовершенства окружающего мира посредством замещения присущих ему элементов элементами фантастического¹, что, собственно, и отметил И.Мушик в качестве основной задачи искусства фантастического протореализма, начиная с третьей четверти XV столетия.

Известный французский исследователь искусства фантастического реализма Роже Кайюа включил в категорию художников, развивавших традиции фантастического протореализма, три десятка представителей различных течений мировой живописи от его провозвестников Джiovанни Беллини и Мартина Шонгауэра до лидера современной школы искусства фантастического реализма Эрнста Фукса².

1 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

2 Роже Кайюа рассматривает в качестве провозвестников искусства фантастического протореализма Джiovанни Беллини (1430-1516 гг.) и Мартина Шонгауэра (Martin Schön oder Hipsch / Bel Martino (1435-1491 гг.); в качестве его основоположников – Иеронима ван Акен (Босха) (1450-1516 гг.), Маттиса Грюневальда (Матхиса Готхардта Нитхардта) (1460-1528 гг.) и Ханса Бальдунга Грина (Грюна) (1476-1545 гг.); в качестве последователей их традиций – Альбрехта Дюрера (1471-1528 гг.), Лукаса Кранаха Старшего (1472-1553 гг.), Никлауса Манюэля I Немецкого (1484-1530 гг.), Урса Графа (Граффа) (1485-1528 гг.), Альбрехта Альтдорфера (1485-1538 гг.), Антуана Карона (1520-1598 гг.), Петера Брейгеля (1525-1569 гг.), Джузеппе Арчимбольдо (1527-1593 гг.), Монсю Дезидерио (I пол. XVIIв.), Жака Калло (1592-1638 гг.), Джамбатиста Пиранези (1720-1778 гг.), Франсиско Гойю (1746-1828 гг.), Иоханна Генриха Фюссли (1741-1825 гг.), Вильяма Блэйка (1757-1827 гг.), Гюстава Моро (1826-1898 гг.), Одилона Редона (1840-1916 гг.), Анри Руссо (1844-1910 гг.), Эдварда Мунка (1863-1944 гг.), Хосе Клементи Орозио (1891-1976 гг.), Марка Шагала (1887-1985 гг.), Джорджа де Кирико (1888-1978 гг.), Макса Эрнста (1891-1989 гг.), Давида Алфаро Сикейроса (1896-1974 гг.), Сальвадора Дали (1904-1989 гг.), Леонор Фини (1917-1988 гг.) и Эрнста Фукса в качестве лидера современной школы искусства фантастического реализма. (См.: Caillois R. Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée. Au coeur du fantastique. La dissymétrie. Paris: Gallimard, 1973. P.84) *Михайлова И.Г.* Искусство фантастического реализма как интерпретация креативного художника (в качестве синтеза фантастического и реального). //“Сон – Театр Души”. Материалы 5-й конференции Развивающейся Группы Аналитической Психологии С.-Петербурга. СПб.: 2005. С.23-42

Современное искусство фантастического реализма явилось прямым наследником традиций фантастического протореализма в области нейтрализации обостряющихся конфликтов "Я" и макро- и микромиров посредством трансформации механизма индикации чувствительности переходной эпохи, формирования нового единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения (в качестве нового мирового сообщества с инкорпорированным в него новым, креативным человеком) и апелляции к незадействованному интегративному потенциалу архетипов и формируемых на их основе осознанных этических и эстетических идеалов¹.

Переосмыслив концепцию сюрреализма о выразительной материальной модели, как двойнике внутреннего мира креативного художника, в концепцию об архетипической (первичной, креативной) и эктипической (вторичной, производной) природе художественного творчества в качестве особого вида рефлексии, ориентированной на освещение теневых аспектов индивидуального бессознательного, фантастический реализм взял курс на отказ от концепции линейного прогресса, возвращение к пра-истокам и реконструкцию гармонии архетипического мира на Земле².

Актуализация подобной ориентации, в свою очередь, обусловила острую потребность последователей фантастического реализма не столько в поиске объектов, подлежащих отображению и, таким образом, трансформации, сколько в выявлении глубинного предсознательного пра-импульса в качестве единственно возможного пути к гармонии архетипического мира, позволяющего разрушить грань, разделяющую материю и дух и, тем самым, реализовать переход от мира тонкой материи к видимой реальности³.

1 Михайлова И.Г. Архетипическая природа эстетических идеалов и динамика их смены в эпоху перехода. // Научные труды аспирантов и докторантов. Вып.8 (45). М., 2005. С.85-103

2 Михайлова И.Г. Искусство фантастического реализма как интерпретация креативного художника (в качестве синтеза фантастического и реального). // "Сон – Театр Души". Материалы 5-й конференции Развивающейся Группы Аналитической Психологии С.-Петербурга. СПб.: 2005. С.23-42

3 П.Кастекс усматривает сходство фантастического реализма с пандетерминизмом, предполагающим растворение граней, разделяющих физический (мир видимой реальности) и ментальный (мир фантастической реальности) миры, плотную и тонкую материю, объект и его изображение, архетип (оригинал) и его эктип (производное). (См.: Castex P.-G. Anthologie du conte

Более того, в искусстве фантастического реализма материализация этого, умозрачительно совершаемого перехода предполагает его трансформацию в переход, реализуемый в физическом пространстве (видимой реальности), где изображаемое инкорпорируется в видимую реальность, а идеи незамедлительно материализуются¹ (по аналогии с архетипическим интеллектом)².

Закон ослабления естественных связей плотной и тонкой материи, в конце XV столетия сформулированный И.Босхом и экстраполированный Э.Фуксом на сферу современного искусства фантастического реализма³, способствовал генерированию ощущения мультипликации, размножения креативной личности на множество личностей, их интеграции и синтеза с целью формирования качественно нового креативного человека, инкорпорированного в новое единое синтетическое художественное пространство Глобального Музея Воображения, организованное и упорядоченное синтетическими архетипами.

Поскольку в отличие от сюрреализма, принцип воздействия выразительных материальных моделей в искусстве фантастического реализма предполагает доминанту точек начального и конечного равновесия с введением элементов фантастического только на промежуточных стадиях с целью реконструкции нарушенного начального и достижения конечного баланса, апелляция к фантастическому осуществляется, главным образом, в процессе взаимопереходов креативного художника от реального мира к архетипическому. Тем самым, элементы фантастического становятся инструментом для подрыва изначальной стабильности ситуации (разрушения доминирующего идеала), навязываемой ему социумом (в частности, тоталитарным режимом или имперской властью с насаждаемыми ими идеалами) креативному человечеству.

fantastique français. s: José Corti, 1963. p.21)

1 *Nerval G. de, Aurelia et autres contes fantastiques*. Verviers: Marabout, 1966. p.232-234

2 Имеется в виду тезис Э.Кассирера об архетипическом интеллекте, в отличие от экзотического, обладающем способностью мыслить вещи, одновременно создавая и продуцируя их посредством самого акта мышления. (См.: Cassirer E. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*.— New Haven: Yale University Press, 1945.p.56)

3 *Fuchs E. Architectura Caelestis. Die Bilder des verschollenen Stils*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1973. p.113; 139-140

В связи с тем, что нарушение существующего закона и следующее за ним изменение исходной ситуации требует от креативного художника соответствующего обращения к представляющемуся, на первый взгляд, сверхъестественным явлению, внешнему по отношению к ситуации и социуму, фантастическое (под которым понимается архетипическое) наделяется двумя основными функциями: инновационной, заключающейся в обновлении ситуации и привнесении в нее шага новизны посредством вторжения в существующий порядок с целью ликвидации застоя, и упорядочивающе-организующей, состоящей в приведении образовавшегося состояния хаоса в качественно новый порядок на основе вновь сформированных креативным художником осознанных этических и эстетических идеалов и обусловленного ими культурного канона. Таким образом, единство социальных (инновационной и упорядочивающе-организующей) и художественной функций фантастического способствует последовательному подрыву осознанных доминирующих идеалов, обусловленному крахом действующих в социуме законов и порядка¹.

В выразительных материальных моделях, а следовательно, и в жизни социума, на который проецируются данные модели, инкорпорирование фантастического провоцирует сбой установленного в системе порядка и предустановленных поведенческих стереотипов. Именно поэтому художественная функция фантастического направлена, прежде всего, на достижение эффекта двойной реализации кода, закладываемого креативным художником в выразительных материальных моделях, одновременно в мире видимой и фантастической реальности.

Таким образом, одним из характерных признаков фантастического реализма служит возможность квалификации явлений или событий, отображаемых креативным художником в выразительной материальной модели, в качестве прилежащих одновременно к миру реального и сверхреального, что практически ставит современное искусство фантастического реализма в сферу "между" реальным (этипическим) и фантастическим (архетипическим) миром (хотя категория реального составляет,

¹ Михайлова И.Г. Фантастический реализм как интерпретация и синтез. Путь креативного художника в диалектике смены синтетических архетипов и идеалов. СПб., 2005. С.38

при этом, фундаментальную основу фантастического реализма)¹.

Иницируя переживание колебаний между двумя полюсами, фантастический реализм подвергает сомнению существование кажущейся обыденному сознанию неустранимой грани, разделяющей сферы видимой и фантастической реальности (реального и сверхреального). Преодоление подобного барьера между реальным и сверхреальным требует, в свою очередь, изучения его специфической природы с целью реализации возможности взаимозамещения сфер². Подобная стимуляция фан-

1 Как отмечал М.Бланшо, любое искусство слишком реально, чтобы стать путем в архетипический мир, и слишком ирреально, чтобы воспрепятствовать этому. (См.: *Blanchot M. La part du feu.* – Paris: Gallimard, 1949. p.26)

2 Технику подобного замещения удачно описали Вильям Шекспир в трагедии «Макбет» и Александр Грин в повести «Алые паруса». В частности, в трагедии «Макбет» описывается, как главнокомандующие армий шотландского короля Дункана лорды Макбет и Банко попадают на место шабаша трех сестер-ведьм в окрестностях Форреса, а те приветствуют Макбета в качестве Тана Гламиса и Кавдора (хотя в тот момент Макбет лишен Дунканом Кавдорского Танства), а Банко, - в качестве лорда, чьи потомки станут править Шотландией. Подобное предсказание, естественно, представляется обоим лордам фантастическим-необычным. Тем не менее, первая его часть тотчас же сбывается, нарушая естественный порядок, когда прибывшие от короля шотландские дворяне Росс и Ангус объявляют Макбету и Банко о предательстве Тана Кавдора и соответствующей передаче его титула и прав лорду Макбет. Подобное нарушение предустановленного порядка иницирует колебания в сфере между двумя полюсами (рациональной интерпретацией обычным течением обстоятельств и привлечением элементов сверхреального):

« – Что, может дьявол говорит правду? – задает вопрос лорд Банко.

– Не надеешься же ты, в самом деле, что твои дети станут правителями Шотландии? – отвечает ему лорд Макбет.»

Итак, первая часть предсказания реализована, дело – за второй. Тем не менее, трон Шотландии занимает ныне здравствующий король Дункан, в связи с чем обладание этим троном лордом Макбет и, тем более, потомками лорда Банко представляется вдвойне ирреальным. Но ведь реализовалась же первая часть пророчества, почему бы подобным образом неожиданно не реализоваться и второй? В конце концов, король может заболеть и умереть, погибнуть в бою и даже быть убитым заговорщиками, поскольку, хотя он и помазанник Божий, однако смертен, как и все прочие. Чья-то предательская, а, возможно, и восстанавливающая нарушаемую веками справедливость рука вернет системе утраченный ею некогда баланс. Если так, почему бы этой руке не быть рукой самого лорда Макбет? Ведь, если верить предсказанию, в сфере ирреального (архетипического) трон Шотландии всё равно уже принадлежит лорду Макбет. Следовательно, остается лишь прибегнуть к методу архетипического моделирования и вытеснить из видимой реальности

тастического к инкорпорированию в мир видимой реальности (по аналогии с именем, присваиваемым предсуществующей вещи) позволяет рассматривать современное искусство фантастического реализма в качестве одного из возможных направляющих векторов эволюции глобализующегося социума¹.

Интегрирование креативного человека (ученого-исследователя или художника новатора) в единое синтетическое (креативное) пространство Глобального Музея Воображения посредством умозрительного моделирования общезначимого эмоционального сопереживания и стремления к познанию истины в ходе создания материальных моделей (произведений) осуществляется в три этапа²:

I. Этап саморастворения креативного человека в сконструированном им синтетическом (креативном) пространстве конструируемой им материальной модели с последовательным переходом в единое синтетическое пространство Глобального Музея Воображения;

II. Этап ментальной трансформации креативного человека в сконструированном им синтетическом (креативном) пространстве Глобального Музея Воображения;

III. Этап реконструкции архетипической сущности креативного человека как неотъемлемой составной части синтетического (креативного) пространства Глобального Музея Воображения.

Тем самым, конечной целью формирования Глобального Музея Воображения служит реконструирование первоначаль-

искаженный экип правящего короля Шотландии Дункана и заместить его точно воспроизведенным архетипом в лице лорда Макбет. Именно этот замысел и реализуется в точности. (См.: *Shakespeare W. Macbeth. // In: Complete Works of William Shakespeare. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. p.1053 (45-125); 1058 (1-70)*). Аналогичный механизм замещения описан Александром Грином в "Алых Парусах", где Грэй реконструирует для Ассоль архетипическую (фантастическую) реальность, носителем интегративного потенциала которой она является. (См.: *Грин А.С. Собр. Соч. в 5-ти тт. Т.4. Алые паруса. Блестящий мир. Золотая цепь. Сокровища Африканских гор. Романы. М., 1994. С.7-72*)

1 Согласно Ж.-П. Сартру, творцом фантастической реальности может стать любой "нормальный", "здоровомыслящий" человек, в котором фантастическое из исключения трансформируется в правило, поскольку производный (экипический) человеческий интеллект, ориентированный на воспроизведение в видимой реальности архетипического мира, трансформируется, тем самым в "фантастический" (архетипический, отличающийся деянием мысли). (См.: *Sartre J.-P. Situations. Paris: Gallimard, 1947. p.127; 134*)

2 *Piaget J. Six études de psychologie. Paris: Gonthier, 1967. p.20*

ной гармонии пра-мира и воспроизведение его архетипа, предполагающее преодоление различий между "Я" и макро- и микромирами в исходной точке ментального развития и возвращения человеческого организма и окружающего мира к состоянию целостности, условия которой исключают отношения субъект-объект¹.

Креативный человек ощущает при этом, что отображаемый им мир фантастической реальности существует не только в его (выразительных) материальных моделях, но одновременно инкорпорирован в мир реального. Отказываясь от созерцания этого мира извне, креативный человек стремится познать его изнутри в процессе непрерывной аутотрансформации, достигаемой посредством растворения граней, отделяющих "Я" творческого индивида от макрокосма, и реконструкции архетипической гармонии пра-мира². Таким образом, в феномене Глобального Музея Воображения достигается взаимопроникновение физического и духовного миров (видимой и фантастической реальности), результатом которого служит имеющая характер синтеза модификация фундаментальных категорий (пространства и времени) с целью формирования качественно нового глобального (общечеловеческого) синтетического (художественного) пространства.

Обращаясь к теории психоанализа в интерпретации схемы "восприятие-сознание" ("Я"), обусловленной действием неосознанных поведенческих стереотипов ("des habitus")³ ("Ты"), современное искусство фантастического реализма заимствует дуальный характер психоаналитического метода техники интерпретации доминирующих архетипов в стремлении вскрыть в выразительных материальных моделях механизмы психической деятельности креативного человека. Не просто экстраполируя психоаналитический метод на сферу искусства, но интегрируя его в методологию архетипического моделирования, фантастический реализм апеллирует как к индивидуальному и коллективному бессознательному (в качестве хранилища утра-

1 *Watts A.* The Joyous Cosmology. New York: Vintage Books, 1962. p.62

2 *Mabille P.* Le Miroir du merveilleux. Paris: Niestlé, 1962. p.268; 195

3 Согласно П.Бурдье, поведение человека в обществе обусловлено габитусами, "des habitus" (под которыми понимается спусковой механизм ("le déclencheur") инстинктивного акта, выполняющими функцию запуска человеческих взаимоотношений и их упорядочения и организации. (См.: *Bourdieu P.* Le Sens pratique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 89;94)

тивших актуальность доминирующих архетипов), так и к сознанию креативного человека с целью анализа источника инспирации его креативной энергии. Немалую роль, при этом, играет учет специфики циклов утраты творческим индивидом смысла катарсиса, в кризисной ситуации выражающегося в сбросе избыточного эмоционального напряжения посредством создания выразительных умозрительных и материальных моделей и соответствующего кодирования в них послания грядущим поколениям в ходе формирования единого синтетического (художественного) пространства Глобального Музея Воображения и реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала.

Таким образом, современное искусство фантастического реализма ориентировано на формирование качественно нового, глобального (общечеловеческого) синтетического художественного пространства (в ходе конструирования которого "Я" художника-новатора предполагает его изолированность от социума, частичную в переходные эпохи и полную в периоды стабильности), архетипически моделируемого в качестве пространства ирреального, инкорпорируемого в мир видимой реальности с целью реализации акта их взаимозамещения. При этом, "Я" креативного художника интегрируется в новое, единое (общечеловеческое) пространство Глобального Музея Воображения, одновременно обеспечивая последовательное внедрение "Ты" в реальный мир, в связи с чем прежнее "Я", прекращает свое существование, трансформируясь в "Я", существующее в сфере "das Zwischenmenschliche" ("между"), согласно новому принципу "Я-Ты"¹.

1 *Buber M. La vie en dialogue.* – Paris: Auber-Montaigne, 1959. – p.7-8.

А.С. Соколов

**Санкт-Петербург на Всемирных
выставках в Париже 1867 - 1900 гг.¹**

*Памяти моей мамы
Веры Ильиничны Соколовой (Андреевой)*

История Всемирных выставок началась в 1851 г., когда в Лондоне, в знаменитом с того времени "Хрустальном дворце", с успехом прошла "Великая выставка изделий промышленности всех наций".

Первая Всемирная универсальная выставка в Париже была устроена в 1855 г. по инициативе императора Наполеона III. С тех пор и вплоть до конца 1930-х гг. Париж стал основным и наиболее известным местом проведения этих грандиозных и популярных праздников-зрелищ, задуманных как международные конкурсы-демонстрации новейших достижений промышленности, науки, техники и культуры.

Являясь в начале своей истории по преимуществу парадами национальных тщеславий, эти выставки вскоре стали местом широких и разносторонних познавательных, деловых и творческих контактов, ареной взаимопроникновения и взаимообогащения национальных культур. Можно рассматривать их и как временные универсальные интермузеи современности, которые периодически, на протяжении 6 месяцев, знакомили миллионы людей с последними достижениями индустриальной цивилизации, вызывая огромный общественный интерес. (Между

¹ При подготовке статьи автор использовал материалы из фондов центральных государственных архивов РФ: РГИА, РГАЛИ, ОР ГТГ; отчеты и статьи российских специалистов, командированных на выставки в Париж; выставочные каталоги; российскую общую и ведомственную периодику за соответствующие годы; выставочных лет ежегодные Отчеты Императорской Академии художеств; материалы экспозиций и каталоги производственно-технических, художественных и мемориальных музеев; научную, мемуарную и справочно-энциклопедическую литературу. Автор благодарит Г.Н. Иванову за ценные советы и помощь в создании статьи.

прочим, по такому же универсальному принципу комплектовались первые европейские музеи - т.н. Кунсткамеры).

Почти на всех этих выставках были представлены и российские экспозиции, составной и неперменной частью которых являлись петербургские экспонаты. Будучи центром промышленной, торговой, финансовой, культурной, административной и политической жизни страны, Санкт-Петербург, как правило, доминировал среди других российских участников. Однако эти события остаются малоизвестными и специалистам-историкам, и любопытствующим читателям.

Крымская война 1854-1856 гг. сделала невозможным участие России в первой парижской Всемирной выставке. Стоит отметить, что здесь впервые в рамках подобных выставок состоялся показ современного изобразительного искусства. Около 5 тысяч живописных картин различных жанров и достоинств экспонировались в специально построенном Дворце изящных искусств, среди них, например, - работы известных французских художников Жана Огюста Энгра и Эжена Делакруа.

Через 10 лет, когда в Париже шла подготовка к очередной Всемирной выставке, изменились и военно-политическая ситуация, и отношения Франции с Россией. Получив от имени императора Наполеона III приглашение участвовать в готовящейся выставке, император Александр II принял его и дал соответствующие распоряжения правительственным учреждениям. (Приглашение иностранных государств на эту и последующие выставки осуществлялось дипломатическим путем).

Как и на предыдущих Всемирных выставках в Лондоне, основным организатором Русского отдела в Париже являлся Департамент торговли и мануфактур Министерства финансов России (директор - А.И. Бутовский). Организацией российского художественного отдела, отбором и комплектованием работ занималась специальная комиссия петербургской Императорской Академии художеств.

В период начинавшегося кризиса Второй Французской империи, на фоне "воинственного шума оружия, наполнявшего тогда Европу" (Морис Палеолог), в апреле 1867 г. в Париже открылась "Всемирная выставка произведений земледелия, промышленности и художеств". На Марсовом поле между Сеной и Военной школой для нее возвели огромное, овальное в плане, Главное здание из стекла и железа размерами 490 м на 380 м, высотой 25 м, внутри которого размещались семь концентриче-

ских экспозиционных галерей (инженеры-архитекторы Ж.-Б. Крантц и А.Г. Эйфель). Вокруг на территории площадью 70 гектаров расположились более 200 больших и малых павильонов и "бутиков". План и программу выставки разработал французский инженер и экономист Ф. Леплей. (Ее панораму изобразил в своей большой, 2 м на 1 м, картине "Всемирная выставка 1867 года" художник Эдуар Мане). Участвовали в выставке около 42 тысяч экспонентов, распределенных на 10 групп и 95 классов.

Наибольшей популярностью у посетителей пользовалась т. н. "Галерея машин", по периметру примыкавшая снаружи к Главному зданию. Отдельные экспозиции были посвящены быстро развивавшемуся фотоделу или светописи, как называли в то время в России фотографию. (В 1865 г. в С.-Петербурге стал издаваться специальный журнал "Фотографическое обозрение"; в 1867 г. - "Фотографический вестник"). По мнению большинства специалистов, особенно удачными в этом разделе были психологически тонкие и технически безукоризненные фотопортреты, выполненные английской фотохудожницей Дж. М. Кэмерон.

Среди новинок техники на выставке демонстрировались шариковые подшипники (изобретенные еще Леонардо да Винчи) и гидравлические подъемники. В период проводившейся в России военной реформы и перевооружения русской армии и флота ее специалисты с повышенным интересом знакомились с широко представленными здесь военно-техническими экспонатами зарубежных стран. Начиная с 1851 г., в этих разделах, в частности, традиционно выделялись изделия сталелитейных заводов А. Круппа. На выставке 1867 г. сенсацию вызвали огромные, в несколько тонн, стальные слитки и суперпушка Круппа, которая вместе с лафетом весила 90 тонн ("Гран при" выставки).

К выставке был приурочен и международный шахматный турнир, прошедший на ее территории. (В Петербурге первый официально зарегистрированный шахматный клуб - "Общество любителей шахматной игры" - открылся весной 1853 г.).

Русский Отдел насчитывал более 1300 предметов. Его Генеральным комиссаром был назначен бывший слушатель Петербургского военно-инженерного училища и Академии художеств писатель Д.В. Григорович, традиционно близкий к французской культуре, мать которого была француженкой. Еще в 1858 г. он, например, знакомил А. Дюма с С.-Петербургом и Пе-

тергофом во время известного путешествия французского писателя по России.

По итогам работы жюри более 470 российских, а в их числе и петербургских экспонатов получили в Париже высокие оценки, медали и дипломы. Высшей наградой - "Гран при" - специальный экспертный совет международного жюри отметил работы академика Петербургской АН физика и электротехника Б.С.Якоби. По разделу военно-технических изделий Сестрорецкий оружейный завод (после 1917 г. - Сестрорецкий инструментальный завод) был награжден несколькими медалями за выставленные образцы оружия; бронзовую медаль присудили орудиям и инструментальной стали петербургского Обуховского завода, основанного в 1865 г. горным инженером П.М. Обуховым. Наград различных степеней удостоились изделия адмиралтейских Ижорских заводов; С.-Петербургского Монетного двора; изобретения в области гальванопластики электротехника из Кронштадта И.М. Федоровского.

По разделу текстильной промышленности серебряную медаль за свои ткани получили "Невская бумагопрядильная мануфактура" и петербургский шелковый фабрикант А.И. Ниссен. (Через три десятилетия, в конце XIX в., российские хлопчатобумажные набивные ткани будут успешно конкурировать, а затем и вытеснять из Европы и Азии знаменитые английские ткани).

Постоянным вниманием посетителей Русского отдела пользовались искусно выполненная из бронзы модель Петропавловской крепости, посланная на выставку петербургской Фабрикой художественной бронзы Феликса Шопена; жанровая скульптура малых форм и посуда С.-Петербургского "Фарфорового завода братьев Корниловых"; этнографическая коллекция малых сибирских народов, образцы природных богатств Сибири, а также фауны и флоры северных морей, предоставленные сибирским золотопромышленником и петербургским предпринимателем М.К. Сидоровым (серебряная медаль).

Русская экзотика в Париже была представлена крестьянской деревянной избой, сооруженной по инициативе и на средства петербургского предпринимателя В.Ф. Громова плотницкой артелью из Владимирской губернии. Построенную без единого гвоздя, избу снаружи украшала искусная резьба. Внутри и во дворе находились предметы народного быта и орудия труда, а также манекены в народных костюмах. Эту экспозицию жюри отметило серебряной медалью.

Золотую медаль жюри присудило петербургскому архитектору А.И. Резанову за его архитектурные проекты, рисунки и планы. (По проекту А.И. Резанова - в будущем ректора Академии художеств - в это время, например, в Санкт-Петербурге на Дворцовой набережной строился уникальный Владимирский дворец - резиденция Великого князя Владимира Александровича, сына императора Александра II. С 1920 г. дворец отдан петроградскому Дому ученых). Такой же награды удостоились серебряные изделия петербургской ювелирной фабрики И.П. Сазикова. Бронзовые медали получили петербургские купцы: П.С. Оплеухин - за производимые им консервированные овощи и фрукты и Т. Лихачев - за кожевенные товары; "почетным отзывом" была отмечена продукция винных заводов Штритера. Интерес у публики вызвали впервые продемонстрированные за рубежом многочисленные наборы игральные карты, напечатанных Карточной фабрикой при Александровской мануфактуре близ Петербурга.

Подбором произведений российского изобразительного искусства и организацией их отправки на выставку в Париж руководил 28-летний петербургский академик живописи В.Г.Шварц. Назначенный затем заведующим русским художественным отделом, он успешно справился с ответственным заданием. В экспозиции демонстрировались работы 40 российских живописцев. Впервые за рубежом здесь были широко представлены картины молодых художников реалистического направления - В.Г. Перова, В.В. Пукирева, А.И. Мещерского, петербуржцев Г.Г. Мясоедова, Н.Н. Ге, К.Д. Флавицкого, А.А. Попова, М.К. Клодта (пейзажи), А.А. Рицони, А.Д. Литовченко, Т.Г.Шевченко (гравюры), П.А. Суходольского, Б.П. Виллевальде (батальные работы), исторического живописца Ф.А. Бронникова и многих других, получивших высокие оценки зрителей и жюри. Золотой медалью и денежной премией был отмечен художник-баталист петербургской школы А.Е. Коцебу за монументальное полотно "Полтавская битва". В ряду портретной живописи экспонировалась картина бывшего петербургского художника, с 1856 г. работавшего в Москве, С.К. Зарянка "Портрет графа Ф.П. Толстого".

В разделе скульптуры были выставлены работы молодых выпускников Петербургской АХ М.А. Чижова и М.М. Антокольского.

Выставочные награды получили пользовавшиеся постоянным вниманием посетителей мозаичные работы Петергофской гранильной фабрики и Императорской Академии художеств (золотая медаль), изделия Императорских Фарфорового и Стеклянного заводов. (В 1890 г. Стеклянный завод был объединен с Фарфоровым, после 1917 г. вновь существовал как отдельное предприятие под названием "Ленинградская зеркальная фабрика", с 1949 г. - "Ленинградский завод художественного стекла").

Для удобства ознакомления с русской экспозицией были изданы на французском языке общий каталог Русского отдела и специальный путеводитель по его художественной части.

Из петербуржцев на эту выставку приезжали В.В. Стасов, Д.И. Менделеев, опубликовавший о ней отчет-монографию; инженер-металлург Д.К. Чернов, служивший в это время на Обуховском заводе; профессор петербургского Горного института императрицы Екатерины II Н.А. Кулибин, командированный на выставку в качестве российского эксперта по горному делу и награжденный по ее завершении орденом Почетного Легиона; ректор Академии художеств Ф.А. Бруни; профессор С.-Петербургского университета М.И. Сухомлинов; писатель П.Д. Боборыкин; корреспондент петербургской официозной газеты "Северная почта" печатного органа Министерства внутренних дел - В. Соболевский. Командированный Морским министерством, на выставку ездил капитан-лейтенант Н.И. Казнаков - будущий контр-адмирал и старший флагман Балтийской эскадры. После возвращения в С.-Петербург его отчеты были опубликованы в "Морском сборнике" за 1867-1868 гг.

Председателем международной комиссии экспертов Морского отдела всей выставки был избран вице-адмирал Российского флота, участник Крымской войны Г.И. Бутаков.

Посещали выставку жившие в это время в Париже И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, И.А. Гончаров, русский философ-позитивист Г.Н. Вырубов. Академик Б.С. Якоби выступил здесь с докладом о необходимости повсеместного введения единой десятичной системы мер (т.н. "метрической системы"). Известный химик, академик Петербургской АН Н.Н. Зинин по результатам своей поездки на выставку подготовил актуальный для российской промышленности научный обзор о способах изготовления и значении синтетических красителей ("Об анилиновых красках").

С успехом прошли на выставке выступления оркестра петербургского кавалергардского полка, приезжавшего в Париж на состязания военных оркестров.

Для знакомства с современной художественной культурой и ее направлениями на выставку ездили Г.Г. Мясоедов; студент Академии художеств и С.-Петербургского университета, в будущем известный русский живописец В.Д. Поленов; студент юридического факультета С.-Петербургского университета, будущий известный скульптор-анималист Е.А. Лансере и другие художники. Вернувшись из Парижа, руководитель Русского отдела на выставке, секретарь Санкт-Петербургского Общества поощрения художников писатель Д.В. Григорович опубликовал интересную и актуальную не только для того времени статью "Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 года".

В мае 1867 г. по приглашению французского императора Наполеона III в Париж для осмотра выставки прибыл российский император Александр II в сопровождении старших сыновей и членов императорского Двора. 25 мая (6 июня) в Булонском лесу под Парижем произошло покушение на Александра II, в которого стрелял 20-летний участник польского восстания 1863 г. А.И. Березовский. По стечению обстоятельств император не пострадал. Это событие, потрясшее парижское общество, стало сюжетом картины французского художника Ж.-Б. Карпо "Покушение Березовского на Александра II", находящейся теперь в Музее д'Орсэ. Тогда же в Париже, в одном из элитных ресторанов, состоялась встреча-беседа Александра II с его родственником королем Пруссии Вильгельмом I и канцлером Отто фон Бисмарком. Находясь в Париже, Александр II тайно встречался в Елисейском дворце с приехавшей сюда из Италии княжной Е.М. Долгорукой, ставшей впоследствии его морганатической супругой. Пользуясь благоприятным случаем, международное жюри выставки "преподнесло" Александру II высшую награду - "Гран при" - за труд и содействие по улучшению пород лошадей на российских конных заводах.

Из высшего петербургского общества на этой выставке также побывали будущий историк и государственный деятель круга Александра III граф С.Д. Шереметев, принц П.Г. Ольденбургский, приезжавший в Париж вместе со своей многочисленной семьей.

Всемирную Парижскую выставку 1878 г., проходившую уже в республиканской Франции, современники называли экспозицией электричества и электротехники. Участвовали в ней более 52 тысяч экспонентов, изделия которых распределялись на 9 групп и 90 классов. Центром выставки вновь, как и в предыдущие годы, стало Марсово поле с выросшими здесь многочисленными сооружениями и павильонами. Кроме этого, к ее открытию на противоположном берегу Сены был построен дворец "Трокадеро", где проходили различные выставочные мероприятия. Так, в залах дворца во время работы выставки с успехом выступал знаменитый в то время цыганский хор Шишкина, прибывший из С.-Петербурга. В сентябре 1878 г. здесь с большим успехом прошли четыре концерта русской музыки. Симфоническим оркестром выставки были исполнены произведения М.И. Глинки, П.И. Чайковского, Д.С. Бортнянского, А.Г. Рубинштейна, А.С. Даргомыжского и других композиторов. Организатором этих концертов и исполнителем отдельных произведений (в том числе - 1-го концерта для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского) являлся профессор и директор Московской консерватории Н.Г. Рубинштейн, вместе с братом Антоном стоявший у истоков и С.-Петербургской консерватории.

Первое по посещаемости место среди павильонов занимала Галерея машин, возведенная по проекту инженера А. де Диона. Здание главного входа на выставку (все подобные выставки были платными) проектировал инженер А.Г. Эйфель. Одной из сенсаций выставки, вызывавшей восторженную реакцию публики, стали электрические осветительные устройства П.Н. Яблочкова и Т.А. Эдисона, в вечернее время эффектно освещавшие павильоны и территорию выставки. (Следует здесь вспомнить, что в С.-Петербурге еще в 1873 г. на Одесской улице, недалеко от Смольного монастыря, был установлен первый в мире уличный электрический фонарь изобретателя А.Н. Лодыгина. Здесь же находилась его мастерская). "Изюминкой" этой экспозиции явилась также большая модель "Статуи Свободы" скульптора Ф.О. Бартольди и ее гигантская, выполненная в натуральную величину, голова, размеры которой поразили воображение зрителей.

За несколько месяцев до открытия выставки, в марте 1878г., Россия победой завершила Балканскую войну с Турцией. Этим, отчасти, объяснялось повышенное внимание зрителей и военных специалистов к российской экспозиции в Париже.

Председателем Комиссии по участию России на этой выставке был назначен директор Департамента торговли и мануфактур А.И. Бутовский. Генеральным комиссаром Русского отдела стал барон А.М. Нолькен. В его организации принял участие и посол России во Франции граф Н.А. Орлов.

Многие, ранее уже упоминавшиеся, государственные и частные заводы России по традиции выставили свои экспонаты в общих отраслевых павильонах. Основная же часть ее экспозиции размещалась в национальном отделе, расположенном в Главном здании. Вход в Русский отдел был декорирован в стиле древнерусского деревянного зодчества (архитектор выпускник Петербургской Академии художеств И.П. Ропет).

Большое число российских, а среди них и петербургских экспонатов и их представителей получили в ходе и по итогам выставки высокие оценки зрителей, прессы, жюри. Так, золотой медалью за выпускаемую продукцию было отмечено "Товарищество Тентелевского химического завода" в С.-Петербурге. Серебряной медали по разделу парфюмерии за свои одеколоны, душистые воды, косметику удостоилась "Санкт-Петербургская химическая лаборатория" (позже - парфюмерная фабрика "Северное сияние"). Золотой медалью жюри наградило показанное здесь сборно-разборное деревянное здание театра на 1500 мест, предназначенное для временного использования на ярмарках и тому подобных мероприятиях. Автором-проектировщиком его являлся академик архитектуры, выпускник Императорской Академии художеств В.А. Гартман.

По разделу фотографии и фотоискусства золотую медаль за "Художественный альбом фотографий с натуры" получил выпускник Академии художеств нижегородский фотограф А.О. Карелин. (В том же 1878 г. в С.-Петербурге при Русском техническом обществе был создан Отдел светописы).

В отделе художеств заметным успехом пользовалась российская экспозиция изобразительного искусства. Руководителем русского отдела искусств Академия художеств избрала профессора В.И. Якоби. Организацией отдела занимался также хранитель картинной галереи Академии художеств, будущий хранитель Эрмитажа и редактор журнала "Вестник изящных искусств" А.И. Сомов. Отбор картин и скульптур на выставку производился как из фондов Петербургской АХ, так и из частных московских художественных галерей П.М. Третьякова и К.Т. Солдатенкова. В итоге русский отдел насчитывал 145 произве-

дений живописи, 38 акварелей и рисунков, 45 скульптурных работ. В его экспозиции были представлены произведения и академического направления, и социальная живопись демократического реализма передвижников.

Русскую школу реализма представляли, в частности, работы петербургских художников-жанристов И.Н. Крамского (золотая медаль за картины "Христос в пустыне", "Портрет писателя Л.Н. Толстого" и др.), Г.Г. Мясоедова ("Земство обедает", "Чтение манифеста"), А.И. Морозова ("Сельская бесплатная школа"), Н.Д. Дмитриева-Оренбургского ("Жницы"), А.И. Корзухина ("Возвращение из города", "Крестьянские девочки в лесу"), В.М. Максимова, К.А. Савицкого, П.О. Ковалевского (золотая медаль за картину "Раскопки в окрестностях Рима"), И.Е. Репина ("Бурлаки на Волге"); знаменитый в будущем "Портрет Ф.М. Достоевского" московского художника В.Г. Перова и другие картины.

Академическое искусство демонстрировали петербургские художники исторической живописи Г.И. Семирадский ("Светочи Нерона", "Женщина или ваза?" - "Гран при" и орден Почетного Легиона), В.И. Якоби ("Свадьба в Ледяном доме"), К.Е. Маковский ("Перенесение священного ковра"), П.П. Чистяков ("Старый боярин"), П.В. Жуковский, М.П. Боткин и др.

В разделе пейзажной живописи экспонировались картины А.И. Куинджи ("Украинская ночь", "Степь", "Чумаки", "Вид на острове Валааме"), И.И. Шишкина ("Лесная чаща"), М.К. Клодта ("Полдень", "Вечер"), Е.Е. Волкова ("В лесу по весне"), П.А. Брюллова ("Весна"), Н.Е. Маковского ("Улица в Каире"), А.В. Гине ("Вид на острове Валааме"), Ф.А. Васильева ("Мокрый луг"), А.К. Беггрова ("Зимний вид в Санкт-Петербурге"), акварели М.Я. Виллие.

Петербургскую графику в виде портретных гравюр, выполненных в технике офорта, демонстрировали В.А. Бобров и Н.С. Мосолов.

В разделе пластики зрительское внимание привлекали изящно выполненные бронзовые скульптурные группы Е.А. Лансере "Казак после битвы", "Орлиная охота" и др. Живший в то время в Париже М.М. Антокольский показал на выставке несколько своих скульптур и по ее завершении был удостоен "Гран при" и награжден орденом кавалера Почетного Легиона. (С момента учреждения Наполеоном Бонапартом 11 июля 1804 г. орден Почетного Легиона насчитывает в порядке возрастаю-

щей значимости три степени: 1) степень кавалера ордена Почетного Легиона, которую и получили русские художники; 2) степень офицера; 3) степень командора - высшее отличие ордена Почетного Легиона. Как правило, иностранцам Орден вручается 14 июля, в день взятия Бастилии). Золотую медаль за серию скульптурных работ из крестьянского быта, выполненных в мраморе и бронзе, получил М.А. Чижев - преподаватель скульптуры в Начальной школе рисования, черчения и лепки при Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица. Всего же 16 наград различных степеней получили в Париже русские художники.

На этой выставке, которая традиционно работала в течение полугода, побывали тысячи россиян, чему способствовало и начавшееся в 1870-е годы взаимное политико-государственное сближение России и Франции. (У истоков его, наряду с политиками, стоял, в частности, известный российский писатель и публицист М.Н. Катков). Среди других ее посетили петербургский физик и электротехник, профессор физики в Лесном институте Д.А. Лачинов, направленный в Париж Русским техническим обществом сенатор, организатор Императорского Русского исторического общества А.А. Половцов проживавший тогда в Париже художник-пейзажист, выпускник и пенсионер Петербургской Академии художеств А.П. Боголюбов пенсионеры АХ А.А. Парланд, Л.Я. Урлауб, И.П. Ропет; молодой историк, будущий профессор С.-Петербургского университета Н.И. Кареев; В.В. Стасов и другие петербуржцы.

Побывав на выставке, российские художественные критики различных направлений опубликовали о ней большое число статей, посвященных и русскому изобразительному разделу, и экспозициям других стран. Так, свои заметки о художественном отделе всей выставки напечатал в февральских номерах газеты "Голос" за 1879 г. петербургский критик А.М. Матушинский.

В период работы выставки здесь, наряду с другими, состоялся первый в истории международный Литературный конгресс, устроенный парижским Обществом писателей. Его почетным президентом был избран Виктор Гюго, вице-президентами - И.С. Тургенев и П.Д. Боборыкин. Работе этого Конгресса посвятил несколько очерков петербургский журналист и писатель, в 1880-е гг. издатель либеральной газеты "Страна" Л.А. Полонский. На международном Электротехническом конгрессе

Россию представляли известные в Европе изобретатели-электротехники А.Г. Столетов и П.Н. Яблочков. Закрылась выставка 10 ноября 1878 г., собрав свыше 12,5 млн. посетителей.

Пропустив в последующие годы несколько сравнительно небольших и маловажных для нее всемирных выставок 1880-х годов, фрагментарно присутствуя в Амстердаме (1883 г.) и в Антверпене (1885 г.), Россия приняла участие в Парижской выставке 1889 г. - одной из самых ярких и масштабных экспозиций XIX в. Приуроченная правительством Третьей республики к 100-летию Великой Французской революции, она открылась 26 апреля, явившись триумфом машинной техники и инженерного искусства. В ее работе, наряду с другими странами, участвовали Япония, Индия, Китай, Египет. Впервые столь широко здесь были представлены экзотические для европейцев этнографические экспозиции и культура восточных народов. Около 60 тысяч экспонентов разместили свои изделия в многочисленных павильонах на Марсовом поле и близлежащих площадях и набережных Сены. Открыл выставку президент Франции М.Ф. Карно, и в первый же день ее посетили около 500 тысяч человек.

Символом и инженерно-архитектурной доминантой выставки стала возвышавшаяся на Марсовом поле металлическая, оригинальной конструкции яркокрасная трехъярусная башня высотой 305 м. Спроектировал ее, победив в трудном конкурсе, а затем и осуществил строительство известный французский инженер А.Г. Эйфель. Его именем и назвали эту башню, которая вначале необычным видом и резким контрастом со сложившимся архитектурным ансамблем Парижа шокировала многих французов и иностранцев. Привычка и симпатии пришли уже после выставки, а художник Поль Гоген назвал ее даже "кружевной готикой". (Впоследствии соотечественники своеобразно почтили личность и творчество Эйфеля, украсив его портретом одну из наиболее "ходовых" национальных банкнот - 200-франковую купюру). Рядом с Эйфелевой башней была устроена независимая совместная выставка картин одного из основоположников импрессионизма Клода Моне и скульптурных работ Огюста Родена, быстро ставшая популярной и получившая хорошие отзывы.

Одним из наиболее посещаемых павильонов был т.н. "Дворец машин" - огромное и в то же время изящное здание длиной 420 м, шириной 115 м и высотой 45 м (архитектор Ш.Л.Ф. Дютер, инженер М.Ж. Контамен). Здесь, в частности, впервые де-

монстрировались, вызвав повышенное внимание зрителей, первые, еще далеко несовершенные, автомобили компании "К. Бенц" и компании "Г. Даймлер" с двигателем внутреннего сгорания. С интересом рассматривали посетители карту-маршрут и макеты вагонов суперкомфортабельного поезда "Восточный экспресс", совершавшего рейсы Париж-Стамбул и сочетавшего в себе роскошь и скорость. ("Дворец машин" находился на Марсовом поле до 1911 г., а затем был разобран из-за начавшейся коррозии).

Из популярных новинок в экспозициях разных стран впервые были продемонстрированы искусственный шелк, сахарин, целлулоид, фонограф Т.А. Эдисона и многое другое.

К началу выставки в Париже были подготовлены усовершенствованные эталоны Метрической системы мер и весов - метра и килограмма, сделанные из сплава платины и иридия.

Приуроченность выставки к юбилею революции, потрясшей в свое время европейские монархии, недавние внутрироссийские события обусловили - по инициативе, исходившей от императора Александра III, - отказ российского правительства официально участвовать в ее работе. Поэтому экспозиция России была в основном составлена усилиями и на средства заинтересованных предприятий, учреждений и частных лиц.

Генеральным комиссаром (т.е. руководителем) Русского отдела на этой выставке стал известный петербургский предприниматель и финансист К.А. Варгунин. Общая экспозиция Отдела, в которой участвовали более 800 экспонентов, по отзывам некоторых российских современников, выглядела довольно слабо. Однако было много и вполне достойных экспонатов, в том числе - из С.-Петербурга. Так, выставленная здесь коллекция русских почв основоположника российского почвоведения профессора Петербургского университета В.В. Докучаева пользовалась большим успехом и получила высокие награды. Представленные здесь же его научные опубликованные труды (в том числе - широко известная книга "Русский чернозем") были отмечены золотой медалью. Серебряной медали удостоились посуда и скульптурные композиции С.-Петербургского "Фарфорового завода братьев Корниловых". Высшую награду - "Гран при" - жюри выставки присудило продукции петербургского "Северного стекольно-промышленного общества" (зеркальные, оконные и матовые стекла, зеркала и т.п.). Золотую медаль за

показанную в Париже парфюмерную продукцию получила "С.-Петербургская химическая лаборатория".

По разделу мебели золотой медалью жюри оценило выполненный из клена дамский туалетный столик петербургской мебельной фабрики Н.Ф. Свирского - с инкрустацией из кости, металла и различных пород дерева (ныне в фондах Государственного Эрмитажа).

Интерес посетителей Русского отдела вызвали художественно-бытовые изделия из бронзы, демонстрировавшиеся петербургской фирмой Ф. Шопена и петербургской мастерской бронзового литья и малахитовых работ Г. Верфеля, показавшей также свои малахитовые столы, кресла, камины, вазы.

Экспозиция русского отдела изобразительных искусств, по мнению посетивших выставку специалистов, также была на этот раз далеко не самой удачной. Среди произведений, пользовавшихся вниманием, многие отмечали красочные, искусно написанные на исторические и мифологические сюжеты картины К.Е. Маковского, получившего здесь золотую медаль - "Иван Грозный", "Суд Париса", "Демон и Тамара". Серебряной медали удостоились работы петербургского художника-пейзажиста И.И. Ендогурова. Бронзовой медалью по разделу пластики жюри наградило творения молодого петербургского скульптора-жанриста И.Я. Гинцбурга - "Мальчик, собирающийся купаться" и "Маленький эквилибрист". Достижения русского медальерного и камнерезного искусства демонстрировали выставленные здесь камеи на ониксах и топазе художника и медальера петербургского Монетного двора А.А. Грилихеса.

Славу России принесли концерты русской музыки во дворце "Трокадеро" под управлением композитора и дирижера, профессора Петербургской консерватории Н.А. Римского-Корсакова и молодого композитора А.К. Глазунова. С серией концертов на выставке с успехом выступил созданный в 1887 г. в С.-Петербурге В.В. Андреевым "Кружок любителей игры на балалайках".

Многие тысячи россиян - технические специалисты, ученые, промышленники, коммерсанты, туристы, журналисты, деятели искусств - побывали на этой выставке. Среди них петербуржцы В.В. Стасов; журналист и издатель А.С. Суворин; молодой выпускник Петербургского университета, будущий всемирно известный ученый В.И. Вернадский; ученый-металлург, профессор Михайловской артиллерийской академии Д.К.

Чернов; математик С.В. Ковалевская; художники И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.Д. Поленов, М.В. Нестеров, К.А. Коровин, А.Я. Головин, В.А. Серов; биолог И.И. Мечников, работавший тогда в парижском Институте Л. Пастера; литератор и начинающий драматург И.И. Колышко; студент Московского университета, а в будущем - известный столичный и российский политический деятель, депутат Государственной думы и один из лидеров партии конституционных демократов В.А. Маклаков и др. Из представителей российского царствующего Дома выставку посетили молодые великие князья братья Александр и Михаил Михайловичи - внуки императора Николая I.

На выставке, освещая ее жизнь, работали представители многих петербургских газет, в том числе - "Journal de St.-Petersbourg". Наряду с многочисленными газетными и журнальными публикациями, интересные статьи о ней опубликовали художественный критик В.В. Стасов и религиозный философ Н.Ф. Федоров.

Как и прежде, к выставке был приурочен ряд международных профессиональных конгрессов. Пользуясь благоприятной обстановкой, лидеры социалистических партий Европы объявили о созыве здесь первого Международного социалистического рабочего конгресса, который и состоялся в Париже 14-21 июля 1889 г. В итоге этого съезда был создан т.н. "Второй Интернационал" (международное объединение социалистических рабочих партий) и установлен - в память знаменитой Чикагской забастовки 1886 г. - всемирный праздник трудящихся - 1-е Мая. Российских социалистов на конгрессе представляли Г.В. Плеханов, П.Л. Лавров и П.Б. Аксельрод.

В работе устроенного в рамках парижской экспозиции 4-го международного Географического конгресса приняли участие и представители Императорского Русского географического общества.

Через два года, в 1891 г., российские зрители могли увидеть уже в Москве наиболее интересные французские экспонаты Всемирной выставки 1889 г. Это мероприятие проходило на фоне межгосударственного сближения обеих стран и подписания в том же 1891 г. российско-французского военно-политического соглашения.

Парижская Всемирная выставка 1900 г. подводила итоги завершавшегося незаурядного столетия. Организованная Министерством торговли Французской республики, она открылась

15 апреля и превзошла по затратам и великолепию все предыдущие выставки. Ее территории размещались по обоим берегам Сены, охватывая Марсово поле, парковое пространство у дворца "Трокадеро", Эспланаду Инвалидов и близлежащие набережные, соединенные помимо прежних - новым, только что построенным, мостом императора Александра III. Представленные здесь достижения науки и техники должны были во многом определить пути развития человечества в наступающем XX веке. Все экспонаты были разделены на 18 больших тематических групп, подразделявшиеся, в свою очередь, на 121 класс.

В 35-ти национальных павильонах, многие из которых были построены в модном стиле "модерн", а также общеотраслевых галереях-дворцах, 75 тысяч экспонентов демонстрировали поразительные успехи электротехники, свойства недавно открытых рентгеновских лучей, различные варианты применения алюминия, технические достижения кинематографа и звукозаписывающей техники, первые успехи управляемого воздухоплавания и дирижаблестроения, новые виды силовых установок - карбюраторные двигатели (Готлиба Даймлера и др.) и двигатели Рудольфа Дизеля, многочисленные образцы первых автомобилей (французские машины "Рено" и "Пежо", германские - "Опель" и "Хорьх", итальянские - "Фиат") и многое другое. Открывшийся в июле 1900 г. парижский метрополитен также стал одним из своеобразных и любопытных экспонатов для французских и иностранных посетителей Всемирной выставки. (К этому году в Париже проживало более 2 млн. 700 тыс. человек).

Все эти успехи и достижения вызывали тогда почти всеобщую эйфорию и уверенность, что научно-технический прогресс уже в обозримом будущем принесет изобилие и процветание развитым странам, решит основные проблемы человечества и поднимет его на новую, более гуманную ступень цивилизации. Необходимо, впрочем, отметить, что параллельно с этими настроениями в европейской духовной культуре в это же время все более заметным становится критическое отношение к сложившейся системе ценностей и тенденциям общественного развития, наиболее заметно отразившееся в философии и художественной культуре эпохи модернизма.

Для привлечения публики и прибыльности парижской выставки на ее территории были устроены многочисленные места увеселений и развлечений, в их числе - огромное колесо обозре-

ния диаметром 93 м, большой телескоп, гигантский глобус и многое другое.

К концу XIX в. Франция стала одним из основных торговых, культурных и военно-политических партнеров России, принявшей самое активное и заметное участие в этой грандиозной выставке. (На устройство Русского отдела в Париже российское правительство затратило свыше 2 млн. 200 тыс. рублей). Впервые на Всемирных выставках Россия имела свои отдельные национальные павильоны. Главный из них, посвященный ее сибирским, кавказским и азиатским регионам, их истории, культуре и экономике, проектировал петербургский архитектор Р.Ф. Мельцер. Построенный в шатрово - башенном стиле московского Кремля и бывшего дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенское, этот павильон находился на склоне холма в парке Трокадеро, занимая площадь в 4 тысячи квадратных метров. Рядом располагался еще один небольшой, т.н. "Кустарный павильон", в котором экспонировалось декоративно-прикладное искусство, в том числе - произведения традиционных и современных народных промыслов. Сделан он был по проекту К.А. Коровина, оформлявшего также большую часть российской экспозиции. (В Париже К.А. Коровин, выполнивший 32 панно для Главного русского павильона, получил две золотые, девять серебряных медалей и был награжден орденом Почетного Легиона). Вместе с К.А. Коровиным павильоны оформлял тогда еще московский, а в последующем - и петербургский художник А.Я. Головин, отмеченный за эту работу золотой медалью, а за свои майолики - серебряной. Работами по декорированию экспозиций Русского отдела были также заняты художники В.М. Пашенко и К.В. Изенберг. Живописное оформление Кустарного павильона выполнила Н.Я. Давыдова.

Кроме этого, на выставке был сооружен русский Военный павильон петербургского архитектора А.И. фон Гогена, где разместили свою продукцию частные и государственные военные заводы России. Большой интерес у публики вызывали демонстрировавшиеся здесь образцы и действующие миниатюрные модели "трехлинейной" винтовки С.И. Мосина - инженера-оружейника, конструктора стрелкового оружия, с 1894 г. начальника Сестрорецкого оружейного завода (медаль выставки).

В русском Павильоне вина "Russia Regil Alccol" (архитектор В.П. Цейдлер), построенном на Марсовом поле недалеко от Эйфелевой башни, была представлена спирто-водочная про-

дукция государственных винокуренных заводов России. Здесь же была устроена винная лавка с продажей в ней - распивочно и на вынос - русской государственной (т.н. "монопольной") высоко очищенной водки. (В 1894 г. в России по инициативе С.Ю. Витте был принят закон о винной монополии, по которому продажа спирта и водочных изделий стала исключительным правом государства). Часть маломерной посуды для разлива водки (или т.н. "хлебного вина") изготовил для выставки московский "Хрустальный завод А. Дютфуа".

Продукцию частных виноделов России на выставке в общем Павильоне вина представляли коллекции виноградных вин и коньяков князя Л.С. Голицына ("Гран при"), Г.Г. Елисеева (орден кавалера Почетного Легиона), Н.Л. Шустова ("Гран при"); Тифлисского коньячного завода Д.З. Сараджишвили; ассортимент напитков, производимых на "Спиртоочистительных, водочных и ликерных заводах Штритера" в Санкт-Петербурге ("Гран при"). Среди московских производителей широким ассортиментом, высоким качеством и оригинальной формой бутылок выделялись многочисленные сорта знаменитых водок и настоек Торгового дома "И.А. Смирнова сыновья". Пивомедоваренную продукцию России (пиво, портер, квас и др.) демонстрировали 4 предприятия, и среди них - известный петербургский завод "Новая Бавария" (директор правления - Г.Г. Елисеев), за отличное качество напитков награжденный здесь золотой медалью (после 1917 г. - Ленинградский государственный завод шампанских вин, с 1992 г. - ЗАО "Игристые вина"). Всего от России участвовало около 2400 экспонентов, поместивших свои произведения - помимо указанных павильонов - в 15-ти общих отраслевых отделах. Несколько российских предприятий и торговых фирм имели на выставке небольшие отдельные павильоны-палатки (т.н. "бутики"). Так, рядом с русским павильоном-"Кремлем" находилось отдельное, пристроенное к нему здание, в котором демонстрировалась продукция нефтепромышленного "Товарищества Бр. Нобель". В особом павильоне на Эспланаде Инвалидов чайная фирма К. и С. Поповых устроила Русскую чайную с калачами, баранками, сайками, пряниками и кренделями, работавшую в течение всей выставки. Русская национальная кухня на выставке была представлена в ресторане Варгунина, готовившего блюда под личным руководством известного петербургского ресторатора Контана, и ресторане-закусочной Наумова. Там можно было от-

ведать такие блюда и напитки, как кулебяка, расстегаи, блины, икра, щи, квас, водка, наливки и многое другое.

Помимо общего экспозиционного каталога посетители Русского отдела могли здесь познакомиться и приобрести специально подготовленную для выставки литературу о России - "Великая Сибирская железная дорога", "Кустарные промыслы", "О лесах России", "Россия в конце XIX века", - переведенную на французский и другие европейские языки.

Генеральным комиссаром (т.е. руководителем) Русского отдела по инициативе министра финансов С.Ю. Витте 24 октября 1897 г. был назначен крупный предприниматель, этнограф и меценат князь В.Н. Тенишев. Его супруга - известная меценатка и собирательница коллекций русской старины М.К. Тенишева отправила на выставку в Париж специально изготовленный к этому событию в художественных мастерских села Талашкино оркестровый набор балалаек, состоявший из 14 инструментов. Расписанные художниками М.А. Врубелем, С.В. Малютиным, К.А. Коровиным, А.Я. Головиным, эти балалайки стали сенсацией и одним из центров притяжения русской экспозиции.

Повышенным вниманием здесь пользовались и декоративный павильон из ажурного чугунного литья, выполненный мастерами-литейщиками уральского Каслинского завода, а также огромные тульские самовары, которые французы называли "русской чайной машиной". Однако вне конкуренции была здесь, вызывая всеобщий восторг и восхищение, мозаичная карта Франции, искусно сделанная мастерами Екатеринбургской шлифовальной фабрики из золота, платины, драгоценных и цветных камней. После выставки эта карта была подарена французскому народу.

Художественную часть Отдела возглавлял вице-президент Академии художеств граф И.И. Толстой (в будущем - министр народного просвещения, а затем - петербургский городской Голова).

Множество интереснейших экспонатов привезли в Париж российские участники, покориw своими произведениями взыскательное международное жюри и пресыщенных от обилия впечатлений посетителей выставки. Общему высокому уровню соответствовали и петербургские экспоненты. Расскажем только о некоторых из них. Так, вместе с образцами продукции петербургских военных заводов, традиционно отмеченных наградами на этой и предыдущих выставках, внимание посетителей

и специалистов привлекли чертежи и фотографии изделий С.-Петербургского Балтийского судостроительного завода. Особый интерес вызывали у специалистов и рядовых зрителей экспонаты, рассказывающие о строившейся Транссибирской магистрали - самой длинной в мире железной дороге, соединившей Европу с Азией и Тихим океаном. Устроители привезли в Париж подробные карты местности, оригинальную движущуюся панораму будущей дороги, модели мостов и других сооружений. Для более реального ощущения далекой экзотической Сибири там же выставили огромный, полутораметровый в диаметре, срез гигантской таежной лиственницы. (В настоящее время находится в Центральном музее железнодорожного транспорта в С.-Петербурге).

"Золотым гвоздем" этого раздела стала огромная, длиной 942 м и шириной 0,5 м, картина-панорама "Великий Сибирский путь", выполненная петербургским врачом и художником П.Я. Пясецким. Акварельные рисунки всей панорамы Сибирской дороги были наклеены на холст и как кино крутились на двух барабанах, создавая у зрителей иллюзию заоконных пейзажей. Жюри присудило этой работе золотую медаль, а сам автор награжден орденом Почетного Легиона. (Большая часть панорамы находится теперь в фондах Государственного Эрмитажа). По итогам выставки организаторы этого стенда-экспозиции - Комитет Сибирской железной дороги и Министерство путей сообщения России - были отмечены дипломом "Гран при".

Разработавший проект знаменитого железнодорожного моста через реку Енисей близ г. Красноярска петербургский инженер-мостостроитель, профессор С.-Петербургского института инженеров путей сообщения и Московского инженерного училища Л.Д. Проскураков также получил за свою работу "Гран при".

В разделе воздухоплавания научные и практические результаты российских исследований по управляемому воздухоплаванию представлял направленный в Париж председатель Воздухоплавательного отдела Императорского Русского технического общества военный инженер М.М. Поморцев.

Продемонстрированные на выставке в разделе почтово-телеграфной связи чертежи и образцы т. н. "беспроволочного телеграфа" (радио) доставили его изобретателю А.С. Попову Большую золотую медаль международного жюри. Золотую медаль специалисты этого раздела присудили и макетам россий-

ских почтовых повозок (ныне в петербургском Центральном музее связи им. А.С. Попова).

Диплома "Гран при" удостоилось "Товарищество Тентелевского химического завода" в С.-Петербурге и "Товарищество Российско - Американской резиновой мануфактуры" (бывший "Треугольник"). Решив удивить парижских зрителей мощностью этой мануфактуры, российские устроители соорудили на выставке огромную пирамиду из 35 тысяч пар блестящих калош - суточной выработки предприятия.

Золотой медалью были отмечены образцы продукции, выпускавшейся петербургским акционерным Обществом русских аккумуляторных заводов "Тюдор". "Гран при" получила продукция "Каспийско-Черноморского нефтепромышленного и торгового общества", правление которого размещалось в С.-Петербурге на Благовещенской площади. Не были обойдены вниманием и наградами кожевенные товары известного в то время петербургского купца А.Д. Ветошникова, обувь петербургских производителей, продукция Канатной фабрики "Гот И." и многое другое.

В кондитерской секции Русского отдела выделялись широким ассортиментом и оригинальными жестяными упаковками изделия петербургской шоколадной и конфетной фабрики Товарищества "Жорж Борман".

Наряду с другими российскими текстильными предприятиями высоких наград жюри были удостоены и петербургские фабрики. Так, "Гран при" за свои ткани получили "Товарищество шерстяных изделий Д.Б. Торнтон" и бумагопрядильная фирма "Л. Кениг младший"; высокие оценки были даны выставленным образцам "Невской бумагопрядильной и ниточной мануфактуры".

В разделе музыкальных инструментов С.-Петербург представляли экспонаты столичной фирмы по производству пианино и роялей "Я. Беккер" и Фабрики музыкальных инструментов К.М. Шредера.

И зрителей, и профессиональных экспертов покорило высокое художественное исполнение, гравировальное мастерство и национальный колорит бытовых и декоративных изделий Гусь-Хрустального завода ("Гран при" выставки), принадлежавшего петербургскому предпринимателю Ю.С. Нечаеву-Мальцову. Такую же оценку и награду ("Grand Prix") получили товары Тюлевой фабрики в Санкт-Петербурге.

Неудачно выступил в Париже С.-Петербургский Императорский фарфоровый завод, не получив здесь ни одной награды.

Большим успехом в экспозиции Кустарного павильона пользовались русские деревянные 8-ми фигурные расписные матрешки, дымковские (Вятской губ.) глиняные игрушки и другие изделия, выполненные народными творцами красоты и праздничности, оригинальная керамика скопинских гончаров (Рязанской губ.) - украшенные разноцветной поливной глазурью декоративные сосуды в виде птиц, медведей, львов и других животных. Серебряной медалью жюри наградило мастера-изготовителя механических жестяных игрушек (мельницы, карусели, конские упряжки и т.п.) П.А. Талаева из деревни Астрецово Дмитровского уезда Московской губернии. Две серебряные медали по разделу прикладного искусства получила за свои работы живописец и гравер М.В. Якунчикова-Вебер, жившая в это время во Франции.

Из петербургских экспонентов здесь, в разделе народного и декоративно-прикладного искусства, "Гран при" получили кружевные изделия С.-Петербургской школы кружевниц, удивившие и восхитившие зрителей (в особенности женщин) и жюри своей оригинальностью, высоким художественным и техническим исполнением, и петербургское Центральное училище технического рисования А.Л. Штиглица - за ряд интересных студенческих работ, представленных на выставке.

Не остались без внимания зрителей и жюри показанные Ведомством учреждений императрицы Марии рисунки воспитанниц Смольного института благородных девиц.

За разработку оригинальной технологии цветных полив (или глазури) Почетный диплом получил московско-петербургский художник-керамист П.К. Ваулин. Высшими наградами был премирован выставленный в Кустарном павильоне оригинальный многокрасочный камин-панно из поливной керамики на тему "Микула Селянинович и Вольга Всеславич", выполненный по рисункам М.А. Врубеля в мастерской П.К. Ваулина. (Авторский вариант этого камина можно увидеть сегодня в С.-Петербурге на улице Марата, бывш. Николаевской ул., в доме № 72). "Гран при" удостоились сделанная в натуральную величину модель решетки (фрагмент) из ограды Зимнего дворца, выкованной по рисункам архитектора Р.Ф. Мельцера, и витражи, созданные петербургской фирмой по производству стекловых изделий "М. Франк и Ко". Почетный диплом за свои

декоративно-художественные изделия, предназначенные для украшения и отделки интерьеров различного назначения, получила петербургская мастерская столярно-резных работ П.С. Абросимова.

Сенсацию произвели экспонировавшиеся в ювелирном отделе украшения петербургской фирмы "Фаберже", удостоенные "Гран при". Среди них особенно выделялись миниатюрные копии царских регалий - три короны, скипетр и держава (ныне - в фондах Государственного Эрмитажа). Глава фирмы - один из ведущих представителей русской ювелирной школы К.Г.Фаберже был награжден в Париже орденом Почетного Легиона. Большой интерес зрителей вызывало и еще одно уникальное изделие этого заведения - серебряное, на подставке из оникса, яйцо, выполненное мастером-ювелиром Михаилом Перхиным. Снаружи на нем была выгравирована карта Сибири и схема Транссибирской магистрали, а внутри вложена миниатюрная заводная модель поезда, составленного из платинового паровоза и пяти золотых вагончиков с хрустальными окнами.

Постоянно привлекали публику и помещенные в огромной витрине русского художественного отдела современные и прошлых лет российские ассигнации, кредитные билеты, почтовые марки, гербовые и другие ценные бумаги "Экспедиции заготовления государственных бумаг", состоявшей в ведении Министерства финансов и размещавшейся на набережной реки Фонтанки у Египетского моста (после 1917 г. - Фабрика "Гознак"). Российская художественная экспозиция, демонстрировавшаяся наравне с другими - в специально построенном к выставке Большом дворце, насчитывала более 450 разнообразных по тематике и художественной манере произведений изобразительного искусства, собранных в России, а также в Варшаве, Гельсингфорсе и Париже у проживавших там русских художников. Московская Городская дума не дала согласия на отправку в Париж картин из собрания Московской городской художественной галереи П.М. и С.М.Третьяковых. Поэтому на выставке не были представлены многие выдающиеся полотна художников-передвижников. Не смог направить на выставку картины из своего фонда и Русский музей императора Александра III. Эти обстоятельства, а также общий кризис передвижничества способствовали тому, что лидерами экспозиции (зрелищно и по полученным наградам) стали произведения петербургского объединения художников "Мир искусства". В противовес "со-

циальной живописи" они показали новые возможности живописно-пластических решений, в основе которых лежали эстетика европейского "модерна", утонченная декоративность и изящная историческая стилизация.

Тем не менее, в русском художественном отделе можно было увидеть незаурядные творения и других мастеров, не входивших в это объединение, в частности, картины известных выпускников С.-Петербургской Академии художеств И.Е. Репина, Г.Г. Мясоедова, В.И. Сурикова, Н.П. Богданова-Бельского, А.Е. Архипова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, В.Д. Поленова, Н.А. Касаткина, Н.Н. Дубовского, Н.К. Рериха, М.Я. Виллие (выставившего 30 акварельных видов России)...

Из круга "мирискусников" "Гран при" за работу "Портрет великого князя Павла Александровича" и золотую медаль за "Портрет С.М. Боткиной" - представительницы известного петербургско-московского рода, давшего России многих незаурядных деятелей - получил В.А. Серов. Ф.А. Малявин отправил на выставку несколько картин - "Мужик", "Крестьянская девушка", "Смеющиеся бабы". Неожиданно для российских устроителей его огромное яркое полотно "Смеющиеся бабы" (другое, более известное, название "Смех") произвело сенсацию своей чувственной энергией, живописной динамикой, красочной гаммой и темпераментом цвета, получив в результате золотую медаль. В следующем, 1901 году картина была приобретена Музеем современного искусства Венеции. Почетного диплома международное жюри удостоило А.П. Рябушкина - за декоративно-красочные жанровые картины "Русские женщины XVII столетия в церкви", "Московская улица XVII века в праздничный день", "Семья купца в XVII веке".

По разделу пластики золотую медаль получил петербургский скульптор, будущий ректор Академии художеств В.А. Беклемишев; высшей наградой жюри отметило работы П.П. Трубецкого.

С серией концертов на выставке в июне-июле 1900 г. с триумфом выступил петербургский Оркестр русских народных инструментов во главе с его создателем и руководителем В.В. Андреевым. В концертах вместе с оркестром (балалайки, домры, гусли, свирели, рожки, бубен и др. народные инструменты) участвовали знаменитые певцы Ф.И. Шаляпин и Н.Н. Фигнер. Французское правительство наградило В.В. Андреева орденом Почетного Легиона, наградами были отмечены и музыканты

его оркестра, сыгравшие здесь 25 концертов. Большую золотую медаль получил изготовитель оркестровых инструментов С.И. Налимов. Наряду со слушателями, зрителями и жюри высокие оценки этим выступлениям и российской художественной экспозиции были даны французской прессой.

По программе выставки в начале сентября в Венсенском парке (где размещался также большой отдел железнодорожного транспорта, включавший - среди других - экспонаты Путиловского завода) состоялся международный конкурс лошадей. От России в нем участвовали 56 лошадей Хреновского государственного завода (основанного в XVIII в. графом А.Г. Орловым-Чесменским в Воронежской губ.) и частных коннозаводчиков. Красивые и резвые российские рысистые породы обратили на себя всеобщее внимание и были отмечены высшими наградами. (Незадолго до этого, в 1898 г., в Санкт-Петербурге была устроена Всероссийская выставка коневодства, где и определились лучшие экземпляры).

По сложившейся традиции, в рамках выставки были организованы ряд международных конгрессов-конференций. Показанная на "Конгрессе по вопросам общественного призрения бедных и благотворительности" экспозиция российских (и петербургских) учреждений попечения привлекла внимание собравшихся специалистов. На состоявшемся здесь же в августе 1900 г. 1-ом международном Философском конгрессе приняли участие и российские ученые - Б.Н. Чичерин, В.Н. Ивановский, Н.А. Васильев. Одним из представителей России на Электротехническом конгрессе был молодой петербургский инженер-электрик Людвик Толлочко - специалист в области развивающейся электросвязи. (В 1901 г. Л. Толлочко был назначен главным инженером строительства телефонной сети Санкт-Петербурга). Русский инженер-электрик Константин Дмитриевич Перский в своем докладе "Электрическое телевидение" на Электротехническом конгрессе рассмотрел проекты и возможности осуществления телевизионных устройств. (Через десять лет, в 1911 г., профессор С.-Петербургского Технологического института Б.Л. Розинг получил первое в мире телевизионное изображение). В группе российских ученых на этом конгрессе находился также А.С. Попов. В.И. Вернадский и академик А.П. Карпинский приняли участие в работе международного Геологического конгресса. На международном Таможенном конгрессе позиции и предложения российской стороны представляла

программа сотрудничества, разработанная под руководством директора Департамента таможенных сборов Министерства финансов Н.И. Белюстина (в дальнейшем - председатель правления "Товарищества Невского судостроительного и механического завода").

Российские специалисты, а среди них - и петербуржцы, участвовали также в прошедших здесь же в сентябре 1900 г. международных Железнодорожном и Метеорологическом конгрессах, в работе Конгресса по прикладной механике. На Физическом конгрессе русских ученых представляли основатель российской научной школы физиков П.Н. Лебедев, М.А. Шателен и др.

В международное жюри выставки от России была приглашена и большая группа известных петербургских специалистов - химики Д.И. Менделеев и Д.П. Коновалов, профессор металлургии Михайловской артиллерийской академии Д.К. Чернов, профессор Горного института императрицы Екатерины II Н.С. Курнаков, профессор Электротехнического института императора Александра III М.А. Шателен, географ и статистик, вице-председатель Императорского Русского географического общества, почетный член Петербургской АН П.П. Семенов (Тян-Шанский), художники И.Е. Репин, М.П. Боткин и др. Небывало большое число наград различного достоинства - 1589 - получили на этой выставке российские экспоненты, среди них - 212 "Гран при" и Почетных дипломов (вторая высшая награда), 370 золотых и 438 серебряных медалей. Орденом Почетного Легиона второй степени за успешную организационную работу французское правительство наградило Генерального комиссара князя В.Н. Тенишева.

Грандиозная итоговая Всемирная выставка 1900 г. стала самой посещаемой за всю их предыдущую историю - свыше 48 млн. человек. (Для сравнения: первую Лондонскую выставку 1851 г. посетили около 6 млн. зрителей). В числе многих тысяч россиян на ней побывали, естественно, и петербургские ученые - выпускник С.-Петербургского университета, член-корреспондент Петербургской АН, исследователь физиологии растений К.А. Тимирязев, В.И. Вернадский, электротехник, разработчик телефонной связи П.М. Голубицкий и многие другие. Д.И. Менделеев по итогам командировки написал и опубликовал статью о новом, поразившем его химическом материале для производства искусственных волокон ("Вискоза на Парижской выставке"). С выставкой и ее художественными экспозициями знако-

мились живописцы М.В. Нестеров, В.А. Серов, Ф.А. Малявин, Н.А. Тархов, А.Н. Бенуа, А.П. Остроумова, жившие в это время в Париже Н.К. Рерих, Е.С. Кругликова и др. Побывали на ней путешествовавшая в это время по Европе прима-балерина Мариинского театра М.Ф. Кшесинская, молодая художница М.В. Сабашникова и ее будущий муж поэт и художник М.А. Волошин, юный князь Ф.Ф. Юсупов со своими родителями и многие представители аристократических семейств России.

Во время работы выставки Париж посетил министр финансов С.Ю. Витте. Царская чета - император Николай II и его супруга Александра Федоровна - присутствовала на церемонии открытия моста императора Александра III.

Около полуночи 12 ноября 1900 г. Эйфелева башня озарилась рубиново-красным светом и три пушечных выстрела возвестили жителям и гостям Парижа, собравшимся на Марсовом поле и прилегающих набережных и мостах, о закрытии последней Всемирной выставки XIX в.

От этой выставки до настоящего времени сохранилось несколько известных зданий - Большой и Малый дворцы на авеню Черчилль, а также оригинальный Павильон вина, спроектированный в бюро А.Г. Эйфеля. После закрытия выставки он был куплен скульптором Альфредом Буше, перенесен на юго-западную окраину Парижа и перестроен под небольшие комнаты-мастерские. Названный за тесноту и многолюдность "Ульем", этот дом-ротонда в начале XX в. стал интернациональным приютом-общежитием для многих приезжавших в Париж молодых начинающих художников, в том числе - из Санкт-Петербурга.

Думается, вышеприведенных материалов достаточно, чтобы сделать вывод: петербургские экспонаты и их создатели - наряду с другими российскими участниками - были заметным явлением парижских Всемирных выставок XIX в. Что могли дать эти выставки, ставшие самой большой ареной интеркультурного общения, России и Санкт-Петербургу - об этом мы уже вкратце говорили в начале статьи. Являясь, в сущности, большими интернациональными музеями, временно созданными на одном пространстве, Всемирные универсальные выставки сыграли определённую роль и в развитии музейного дела, способствуя (и воочию, и заочно) расширению профессионального кругозора его работников. Представленные там многотысячные экспозиции лучших образцов и достижений культуры помогали

ОБРАЗ

музейным специалистам ориентироваться в отборе современных эталонных экспонатов, в комплектовании художественных, технических, научных, военных, этнографических и других коллекций государственных и частных, столичных и провинциальных музеев страны.

А.В. Лучкин

Взгляды С. П. Дягилева на музейное проектирование

Русская художественная культура на рубеже XIX-XX веков неразрывно связана с именем Сергея Павловича Дягилева (1872 – 1929), видного мецената, коллекционера, организатора выставок и популяризатора русского искусства за рубежом. С его именем неразрывно создание одного из интереснейших явлений Серебряного века — художественного объединения «Мир искусства», оставившего значимый след в истории отечественной культуры. Одновременно с организацией объединения Сергей Павлович занимался и устройством художественных выставок.

В нашей искусствоведческой литературе нет ни одной обобщающей работы, которая в полной мере раскрыла бы всю сложность неопценного вклада Дягилева в основы музейного проектирования. Достаточно наглядно взгляды Сергея Павловича видны в его многочисленных статьях, интервью и переписке, фактически полностью опубликованные в 1982 году¹. Под выставкой Сергей Павлович понимал «художественное произведение, все части которого должны быть объединены внутренним смыслом», как «некую поэму, ясную, характерную, а главное цельную»². Как точно заметил И. С. Зильберштейн «Устраивая выставки, Дягилев не ограничился заботами о составе участников и выборах экспонатов... Ранее совсем неведомое искусство экспозиции Дягилев блестяще продемонстрировал на выставках, связанных с его именем»³.

Одну из главных задач при организации выставки Дягилев видел в правильности выбранного помещения. Сергей Павлович часто писал о том, что в нашей стране нет специально построенного здания для проведения ряда масштабных выставок.

1 Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. М., 1982. Далее все сноски на это издание (Сергей Дягилев...).

2 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 104.

3 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 19.

Особое предпочтение Дягилев предавал помещениям прямоугольной формы, без какого либо естественного освещения, говоря о том, что прямой или боковой свет начинает сильно бликовать на полотнах и портить хрупкую графическую живопись. Оскорбительным для искусства Сергей Павлович считал и попытки выхода из сложившейся ситуации: «на выставку нельзя смотреть как на оскорбительный для искусства базар, раскидывающийся в помещениях, похожих на вокзал»¹. Наилучшими помещениями для воплощения своих идей в Петербурге, Дягилев считал помещения музея барона Штиглица и Таврического дворца.

Выбор необходимого помещения с точки зрения Сергея Павловича может быть оправдан только спецификой выставляемых экспонатов. Следующим пунктом концепции экспозиции Сергея Павловича является подбор экспонатов, которые должны будут размещаться в специально отведённом помещении.

С точки зрения Дягилева подбор экспонатов должен осуществляться на основании заранее сформулированных целей и задач выставки. Целью почти всех выставок организованных Сергеем Павловичем было донести до современного Российского зрителя новации в изобразительном искусстве зарубежных стран, а после распада «Мир искусства» основной целью стало пропаганда русского искусства до начала XX века.

Сергей Павлович замечал, что «передвижная выставка приучила нашего зрителя «думать картину», а не чувствовать её»². На современном этапе, считая передвижников устаревшими, Дягилев отводил особое место современному искусству. Он считал, что именно оно способно сформировать у уже: «мыслящего человека» строго регламентированные эстетические и морально-этические установки, а также объединить в единое целое все художественные направления «при современном обилии художественного производства, при массе коллекций и выставок должна существовать известная группировка художественных сил, в выставках должна быть какая-нибудь система и какой-нибудь смысл и дать это может только современное искусство»³.

1 Сергей Дягилев... Т. 1. С.104.

2 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 67.

3 Сергей Дягилев... Т. 1. С 103.

Решая подобные назревшие задачи, Сергей Павлович пытался сформулировать и правила размещения экспонатов в выставочном пространстве помещения.

Дягилев говорил, что дистанцировать русское искусство от мирового наследия ошибочное заблуждение, ограничиваясь только национальным искусством, выставка в большинстве своём перестанет отвечать своим задачам. Он писал, что: «ни в одном большом центре, как Берлин, Вена, Париж, Лондон Венеция, Мюнхен, вы никогда не встретите выставки картин исключительно господствующей народности... необходимо... воспользоваться другими нациями для пополнения своих выставок»¹. От подбора экспонатов, с точки зрения Дягилева, зависит и сама система их размещения в экспозиционных помещениях. «Всякая большая выставка, - писал Сергей Павлович, — есть в сущности, не праздник, а язва искусства. Нет ничего губительнее для художественного произведения, как быть выставленным напоказ толкающейся публике, в огромной уродливой зале, рама к раме с соседним холстом, писанным другим художником, другого склада мыслей, другого художественного темперамента. Есть что-то вульгарное в бесконечном ряде золотых рам...»². Дягилев требовал, чтобы работы различных художников находились в одном помещении, называя это естественным и закономерным. «Нельзя мерить каждый раз новой меркой творчество молодых, старых, современных, древних, русских, итальянских, японских художников. Творчество едино, и оценка его должна быть одна»³. Однако, Дягилев считал, что их необходимо разделять на группы по схожим признакам, «Ценность произведения искусства вовсе не зависит от того, к какому направлению оно принадлежит»⁴. Это и послужило поводом для внедрения в России практики европейских музеев делить залы на небольшие отсеки искусственным стенками. «Стали мы стены строить и потолками закрываться, это было для всех в диковину», - в последствии писал Дягилев. Эта практика очень часто используется и в наши дни. Тогда же Сергей Дягилев предложил создание однотонных задников для фона, на котором будут располагаться картины, закрывая тем самым не

1 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 72.

2 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 110 – 111.

3 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 87.

4 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 106.

очень подходящие по цвету стены. Сергей Павлович был против плотной развески полотен и рисунков по стенам. Его идея состояла в том, чтобы небольшие полотна располагались в нижнем ярусе на расстоянии не менее 25 см друг от друга, а более объёмные картины с неизменным наклоном вниз на высоте не менее 15 см от висящих внизу. Этим параметрам старался придерживаться И. Э. Грабарь, реформируя развеску картин в Третьяковской галерее.

Выше приведенные взгляды Дягилев пытался применить, теоретически, к музейной экспозиции. Под музеем С. П. Дягилев понимал «нашу историю в её художественном изображении»¹. Но здесь он столкнулся с консервативным подходом к решению назревших проблем. Дягилев предлагал радикально пересмотреть все существующие представления о музее и правилах его комплектования. «Конечно, выбрасыванием из музея картин и скульптуры его ещё не разукрасишь, но с чего-нибудь подобного следует начать, уже хотя бы для того, чтобы дать место действительно ценным и необходимым для национальной галереи», - писал Дягилев.

С. П. Дягилев полагал, что после открытия Музей Александра III, перестал быть национальным музеем, а превратился в место сохранения хлама и бесполезных экспонатов «уже пять лет живёт он своей жизнью и не только за всё это время не приобрёл значения, не разобрался во всём, что ему досталось, но, наоборот быстрыми шагами идёт к запустению и представляет одну из самых печальных примеров того, что можно было бы создать и что не создаётся, и вероятно, не будет создано»². Музейная экспозиция, по его мнению, не сильно отличается от выставочной, с той лишь разницей, что выставочная временная, а музейная постоянная. Неужели, сетовал Сергей Павлович, наши потомки будут учиться на примере подобного отношения к истинно прекрасному. Дягилев говорил, что: «у музея есть прямые и важные задачи, главная из которых состоит в том, чтобы разобрать имеющийся у него скученный материал, выделить и сконцентрировать всё важное и начать восполнять пробелы, но не случайно, на периодических выставках, а сознательно и систематично»³.

1 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 146.

2 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 137.

3 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 141.

Критике Дягилева подверглась не только экспозиция музея, но и вся архитектура здания. Жилой дворец, с точки зрения Дягилева, это не музейное здание, а просто жилые помещения, завешенные полотнами. Он призывал обратить внимание на европейскую практику строительства музейных помещений. «Когда вы входите в Берлинский музей, - писал Сергей Павлович, - и видите торжественный зал Рембрандта, где все портреты размещены с каким-то священным трепетом, на фоне зелёного, серебряного плюша, вы сразу чувствуете молельню. Когда вы входите в наш Музей и видите на центральном месте раззолоченного мясника, которого Антокольскому заблагорассудилось назвать Ермаком, а под лестницей находите гениальную статую Растрелли Анна Ивановна, вы сразу понимаете, что здесь никто ничего не любит и никому не дорого ни русское искусство, ни его парадное хранилище»¹. Но не смотря на большинство своих рассуждений Сергей Павлович понимал, что будущее этих хранилищ человеческого прошлого не так мрачно, «Лувры и Эрмитажи создавались не в один день, а капля по капле, тяжёлым трудом людей, живших искусством, которое было для них ценнее вицмундиров и дороже всех благ мирских»².

Подводя итоги всему выше изложенному, можно сказать, что среди прочих заслуг и талантов Сергею Павловичу Дягилеву принадлежит и заслуга по внедрению практики европейских музеев, при проектировании выставок и экспозиций. Сергей Павлович предложил универсальную схему проектирования экспозиций, в общей сложности включающая в себя пять пунктов. Это правильный подбор помещения, формулировка целей и задач экспозиции, подбор экспонатов и их размещение. Всё это С. П. Дягилев профессионально применял на практике, поднимая престиж художественной культуры России в глазах европейской культуры.

Предложенная Дягилевым схема, в настоящее время применяется повсеместно: предложенная им система развески картин видна в некоторых залах Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, этот же музей перенял и практику деления общего пространства залов искусственными стенками-перегородками, а музей Московского Кремля, наряду со многими дру-

1 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 145.

2 Сергей Дягилев... Т. 1. С. 147.

гими, на своих выставках очень часто применяет предложенную Дягилевым однотонную драпировку стен. Музей Александра III (Государственный Русский музей) не только превратился в один из крупнейших музеев мира, став гордостью нашей страны, но и в интереснейший научно–исследовательский центр.

Как вполне справедливо заметил С. В. Голынец: «Организованные Дягилевым на рубеже прошлого и нынешнего столетия выставки демонстрировали новаторские принципы отбора и показа экспонатов. Дягилев стремился к тому же, чтобы выставка несла определённую идею и сама становилась произведением искусства. Всё это вошло в экспозиционную практику XX века»¹.

1 Сергей Дягилев: Пермь – Петербург – Париж. Екатеринбург, 1999. С. 7.

гими, на своих выставках очень часто применяет предложенную Дягилевым однотонную драпировку стен. Музей Александра III (Государственный Русский музей) не только превратился в один из крупнейших музеев мира, став гордостью нашей страны, но и в интереснейший научно–исследовательский центр.

Как вполне справедливо заметил С. В. Голынец: «Организованные Дягилевым на рубеже прошлого и нынешнего столетия выставки демонстрировали новаторские принципы отбора и показа экспонатов. Дягилев стремился к тому же, чтобы выставка несла определённую идею и сама становилась произведением искусства. Всё это вошло в экспозиционную практику XX века»¹.

1 Сергей Дягилев: Пермь – Петербург – Париж. Екатеринбург, 1999. С. 7.



ПРАК-
ТИКА

Е.С.Соболева, М.З.Эпштейн

Маркетинговая политика музеев Швейцарии накануне нового тысячелетия

Введение

Конец XX в. характеризуется быстрым изменением в экономической и социальной жизни, которые меняют структуру потребностей населения. В то же время, в развитых странах рынок характеризуется насыщенностью товарами, и выживание в конкурентной борьбе в решающей степени зависит от выбора потребителя. Для музеев это означает острейшую конкурентную борьбу не только друг с другом, но и с быстро развивающейся индустрией развлечений. Проблема обостряется в связи с изменением положения музеев в обществе. С одной стороны, они становятся самостоятельным общественным институтом, с другой - сокращается их государственная поддержка и меняются механизмы как ее предоставления, так и финансирования в целом.

В данной статье рассматривается маркетинговая политика швейцарских музеев накануне третьего тысячелетия. Один из авторов в 1994-1995 работал во многих этнографических музеях Швейцарии, а в 2000 и 2004 гг. ему удалось довольно подробно познакомиться с состоянием музейного дела в этой стране. Это позволило выявить и проанализировать основные направления маркетинговой политики швейцарских музеев и те изменения, которые здесь произошли в последние 10 лет.¹

Швейцарская конфедерация является уникальным местом для развития рынка туризма и музейных услуг. Это предопределяется несколькими факторами: значительная часть страны доступна для посещения в течение светового дня, разнообразие и красота пейзажей, мультиэтничность страны, богатая история. В настоящее время можно выделить следующие черты музейного рынка этой страны:

¹ Анализ проводился на основе подхода, описанного авторами в работе: *Соболева Е.С., Эпштейн М.З.* Маркетинговый подход к управлению музеем // Кунсткамера: вчера, сегодня, завтра. СПб, 1997. Т.2. С.166-202.

1. привлекательность Швейцарии как своеобразного «музейного заповедника» в целом;
2. музеефикация значительной части территории;
3. наличие разветвленной сети разнообразных музеев;
4. тесное сотрудничество музеев на региональном уровне с целью привлечения посетителей;
5. организация взаимодействия с туристической отраслью;
6. широкое применение музеями современных маркетинговых технологий.

1. Тенденции изменений в товарной политике

1.1. Швейцария как музейный продукт

Одной из отличительных черт Швейцарской конфедерации является обилие музеев. Их насчитывается много десятков, и том числе несколько всемирно известных. Есть музеи государственные, университетские, при научных учреждениях и др., но большинство принадлежат городским или сельским властям, либо являются собственностью частных лиц.

Большая часть музеев имеет местное значение и раскрывает этнокультурные особенности различных районов страны, вплоть до уровня отдельных деревень. Музеи включены в продажу продукта «Швейцария» самым непосредственным образом, подготавливая посетителей-туристов к восприятию страны и её истории, а также развлекаая и обслуживая их.

Эта альпийская страна позволяет познакомиться сразу с несколькими развитыми культурами - немецкой, ретороманской, французской, итальянской. За последние несколько десятилетий «швейцарский коктейль» обогатился новыми красками. Из «горячих точек» сюда эмигрировало много тибетцев, тамиллов, югославов и представителей других народов. Такое этническое разнообразие, поддерживаемое давними традициями сосуществования различных этнических групп, является одним из притягательных элементов для посещающих страну иностранцев.

Другим «фирменным знаком» страны является красота и разнообразие ее пейзажей. В Швейцарии выделяют равнинную часть, срединную, предальпийскую и альпийскую зоны. В настоящее время все они легко достижимы. На все виды транспорта страны можно приобрести единый билет, который позволяет ехать практически без доплаты и предварительного бронирования места на поезде, автобусе или катере по озерам по любому маршруту.

Территория страны покрыта целой сетью оборудованных экскурсионных маршрутов. Местные власти, регулируя потоки людей в сложных и опасных природных зонах, издают большое количество материалов о маршрутах пешеходных экскурсий (с обязательным указанием их длительности и степени сложности), отмечая в них достопримечательности как природные, так и культурные, в том числе и музеи. Так, в брошюру кантона Тичино включено 28 пунктов, охватывающих четыре стихии – «Воду-огонь-небо-землю»: 4 источника (водопады, старые мельницы, современное водохранилище), 6 построек (хижина угольщика, пастуха и пр.), 4 церкви, остальное – природные достопримечательности (деревья, растения, птицы).

Понятно, что оборудование и описание маршрута уже составляют существенные черты музейного продукта. Для его правильного восприятия туристами швейцарцы активно используют и собственные музеи. Например, в окрестностях расположенного в предгорьях г. Люцерн имеется несколько вершин, на которые можно подняться в гондоле по канатной дороге (гора Пилатус) или даже на поезде (гора Риги), а также система судоходных озер. В городе созданы два специализированных музея, которые расположены по соседству.

Один из них «Альпинеум» – полностью посвящен Альпам и альпинизму. Там можно увидеть диорамы – виды гор с самых известных горных вершин, а также узнать, как развивалась система железных дорог, по которым ныне доставляют туристов в высокогорные районы. Демонстрируются видеофильмы, на которых засняты эти поезда и эти маршруты.

Музей «Сад глетчеров» состоит из нескольких частей. Главная – это сам памятник природы, ныне защищенный навесом. Рядом в здании собраны экспонаты, повествующие о геологии, о происхождении гор и особенно о прошлом данного района. В музее имеется макет Альпийских хребтов. Посетителям демонстрируются видео- и слайд-фильмы о формировании Альп. Среди исторических экспонатов музея находится макет сражения армии Суворова в Альпах. Другая составляющая этого музея – аттракцион «Зал зеркал», или зеркальный лабиринт наподобие испанской Альгамбры, сделанный для Национальной выставки 1896 года в Женеве.

В Музее Альп (Берн) акцент сделан на экологические особенности этой горной системы. Помимо геологических экспонатов, макетов и пр., там отражены особенности этнографии

Швейцарии. Важное место уделено теме развития туризма и альпинизма, видов зимнего спорта в XIX-XX вв. (от лыж до скалолазания). Рост количества туристов наглядно отражен в цветных иллюстрациях. Прогнозируемое дальнейшее увеличение отдыхающих на ближайшие десятилетия настолько велико, что будут задействованы не только водные и земельные ресурсы, но и воздушные (дельтапланеризм и т.п.).

Конкуренция и взаимодействие с туристической отраслью напрямую отражаются на музейной политике. Реализовывать существеннейшую для бюджета Швейцарии цель - заставить туристов оставить в стране как можно больше денег - невозможно без продуманной организации.

1.2. Тенденции изменения экспозиционной политики

В последнее время крупнейшие музеи Швейцарии стали всё чаще пересматривать концепции своего развития и, соответственно, изменять постоянные экспозиции.

Например, крупнейший этнографический музей страны в г. Базель (Музей народоведения и Швейцарский музей народной культуры, основанный в 1892 г.) в 1996 г. был преобразован в Музей культур. С этого года значительная часть этнографических коллекций была переведена с постоянных экспозиций в запасники (имеющие 300 тыс. предметов). Выставочная политика довольно гибкая: новая выставка открывается почти каждый месяц; все выставки предполагают дополнительные платные услуги (экскурсии, показ фильмов, концерты, доклады, мастерские и пр.). Классических музейных экспозиций осталось мало. Новые выставки отражают новейшие достижения музейного дизайна, предполагают использование экспонатов в интерактивном режиме.

1.3. Централизация экспозиционно-выставочной политики

Образ жизни швейцарцев характеризуется значительной подвижностью и спортивностью. Свободное время они предпочитают проводить вне дома, познавая окружающий мир. Транспортная доступность делает возможным и необходимым специализацию музеев.

Например, в Швейцарии есть группа Национальных музеев, ведущим из которых является Национальный музей в г. Цюрих (основан в 1898 г.). Другие семь национальных музеев расположены в разных районах страны - это Замок Пранжен, Фо-

рум швейцарской истории в г. Швиц¹, Швейцарский таможенный музей в Кантине ди Гандрия, Музей музыкальных автоматов в г. Зеевен, Замок Вильдегг, Музей Беренгассе и Дом Майсенской гильдии (оба в г. Цюрих). Они проводят скоординированную экспозиционно-выставочную политику.

1.4. Использование событийного маркетинга

Одним из популярных приёмов музейного маркетинга, часто используемым в период финансовых затруднений, является событийный маркетинг. В г. Бургдорф (кантон Берн), где в замке размещены Исторический музей и Музей Золота, горное дело повлияло также на формирование программы ежемесячных событий в городском Музее народоведения. В 2000 г. к выставке «Индонезийский крис и кузнец - от расплавленного железа к дамасцированному кинжалу» было приурочено событие, охватывающее два дня: демонстрация добычи и плавки железной руды в плавильной печи, затем - процессаковки кинжала.

В последнее время маркетинговые технологии стали использоваться не отдельными музеями, а музейным сообществом при поддержке городских властей. Например, событие «Долгая ночь музеев» впервые провел Союз цюрихских музеев. В ночь со 2 на 3 сентября 2000 г. 27 из 45 музеев и библиотек города были открыты до утра. Каждый из них запланировал серию мероприятий как внутри, так и снаружи - экскурсии, концерты, доклады, фильмы, встречи. Музей Ритберг каждые полчаса предлагает выступления разных групп музыкантов, Музей индейцев - каждые два часа встречу с юконской индеанкой-сказительницей, а Музей народоведения - свободное посещение выставок и установленной в парке туркменской юрты, а также музыкальную программу. С 21.30 работал специальный автобус-челнок. Билет на мероприятие стоил 20 франков и распространялся через Туристские бюро.

В сентябре-ноябре 2004 г. «Ночь музеев» организовывали уже и многие другие крупные города (Лозанна, Винтертур, Шаффгаузен и др.). Женевский Музей истории науки ежегодно проводит «Ночь науки». Вновь открывшийся летом 2004 г. Музей этнографии разработал для этой акции «Измерять – счи-

¹ В г. Швиц (Центральная Швейцария) в 1291 г. была подписана Федеральная Хартия, положившая начало Швейцарской конфедерации; хранится она в этом же городе в Музее швейцарских хартий.

тать» (3-4 июля) серию презентаций, лекций и выставок (в том числе фотографий), представляющих народные системы мер как акты культуры. Публике предлагались уроки ритма и танца, а также разные игры.

1.5. Расширение ассортимента и объема дополнительных услуг

Практически все выставки и мероприятия, проводимые в швейцарских музеях, сопровождаются предоставлением дополнительных услуг. Например, экспозиция Швейцарского центра народной культуры и Института народной музыки и костюмов (известного как Корнхаус - по названию здания, где он размещен) в г. Бургдорф демонстрирует 250 музыкальных инструментов, сгруппированных согласно систематической классификации, причем на 20 из них посетитель может поиграть.

В базельском Музее культур рядом с экспозицией выделено помещение для занятий кружков. Здесь участники семинаров, прежде всего дети, могут на практике воплощать то, что не представлено в коллекции. В музейном магазине продаются не только открытки, каталоги и научные публикации, но и материалы для практических работ, сувениры, изделия ремесленников, соответствующие профилю выставок (в 2000 г. - ткани, японские кимоно и пр.). Педагогическая, просветительская деятельность поддерживается также услугами музейной библиотеки, которая открыта практически весь день (с 9 до 17.00). В музее организуются концерты, лекции, просмотры видеофильмов, встречи с интересными людьми и т.п.

Взаимодействие с туристической отраслью выражается, например, в том, что специалисты-музейщики подготавливают группы перед отъездом за рубеж, сопровождают их, помогают осознать увиденное после возвращения на родину.

Еще больше распространено обслуживание туристов непосредственно в музеях, имеющих рестораны и развлекательные программы.

В последнее время музеи предоставляют услуги телефонной связи и Интернет.

2. Тенденции в ценовой политике

2.1. Политика входной платы

Входная плата имеется практически во всех музеях Швейцарии. В последнее время музеи страны взимают отдельно

входную плату и плату за посещение выставок. Это позволяет держать входную плату на достаточно низком уровне, получая значительные суммы вследствие увеличения доли выставок.

Например, входной билет одновременно в базельский Музей культур и Естественноисторический музей стоит 7 и 5 (льготный) франков, причем в первое воскресенье месяца вход в музей бесплатный. В 2000 г. билеты на выставку «Сильная штука - табак» стоили 12, 10 и 6 франков, а на выставку «Увлекательный мир пещер» - 9 и 6 франков. Такая гибкая политика способствует привлечению посетителей в музей и увеличивает его доход.

2.2. Система льгот

Ценовая политика используется швейцарскими музеями как инструмент рыночной политики. Практикуется предоставление разнообразных льгот различным категориям посетителей - детям, школьникам, студентам, семьям, пенсионерам, группам, жителям данной местности и т.д. Скидки достигают 30% от стоимости билета.

В некоторых случаях услуги музей предоставляет бесплатно, т.к. они субсидируются местными властями. Например, семинары для школьников города Базеля на выставках в Музее культур проводятся бесплатно, а школы кантона платят 120 франков.

2.3. Платные мероприятия

Швейцарские музеи используют выставки как повод для проведения различных платных мероприятий. Например, в базельском Музее культур во время работы выставки «Сильная штука - табак. Волшебная трава, покорившая мир» организовывались визиты на табачную фабрику, встречи с мастерами, изготавливающими сигары и курительные трубки. Во время летних каникул для детей старше 8 лет были организованы события «Индийская ночь. Ночевка в музее» (в типи во дворе или, при плохой погоде, в фойе), причем дети должны были принести с собой спальные мешки и изолирующие подстилки. В программу входили рассказывание индейских сказок, приготовление индейской еды, изготовление индейских украшений и пр.

Цена билета для детей варьируется в зависимости от типа мероприятия. Занятия для детей младшего возраста стоят от 5 франков, а самые дорогие (экспериментальная археология) - 20

франков. Для детей среднего возраста цены несколько выше, так как и мероприятия требуют больших затрат. Например, 50 франков стоит занятие в археологическом семинаре - изготовление и обжиг керамики, организуемый музеем концерт - 80 франков, а ночевка в музее - 90.

2.4. Система абонементов и музейных паспортов

В Швейцарии получила распространение практика создания программ, на которые продаются абонементы. Например, в базельском Музее культур проводится музыкальная программа «Барабаны мира» для подростков и взрослых.

Другая форма, позволяющая получить комплекс музейных услуг, это Швейцарский музейный паспорт. Его можно заказать по почте из Цюриха (достоинством его является то, что он возобновляется при утрате). Обладатели его, помимо льгот при покупке билета, получают дважды в год бюллетень «Музейный новости».

Практически в каждом крупном городе предлагаются местные однодневные паспорта для проезда по городу и посещения музея. Региональные музейные паспорта нередко действуют и за рубежом.¹ Музеи трех пограничных стран вокруг Боденского озера - Швейцарии, Германии и Австрии - объединились в союз - Ферейн музеев и замков Еврегио. Музейный паспорт Ферейна позволяет бесплатно посещать музеи в Еврегио. Их названия (в алфавитном порядке), адреса, часы работы и специализация указаны в буклете, а на карте нанесено их местоположение. Союз выпускает общие цветные буклеты о проводимых мероприятиях, прежде всего о выставках. Эта политика подкрепляется транспортными льготами и практикой безвизового посещения соседних стран жителями Регио.

140 музеев Германии, Франции и Швейцарии, расположенных в верховьях реки Рейн, разработали свой музейный паспорт, который позволяет бесплатно посещать постоянные и временные выставки в течение месяца или целого года (причем стоит он 45 евро).

¹ Земля Баден-Вюртемберг, Германия, в частности, выпустила карту «Искусство и культура. Музеи на стыке трех стран». В Приложении приведен список 650 музеев Регио, в данном случае Германии, Франции, Швейцарии. См.: Kunst und Kultur: Museen im Dreilaendereck. Stuttgart, 1990.

3. Основные тенденции рыночной политики

3.1. Рынок посетителей

3.1.1. Швейцарцы

3.1.1.1. Школьники

Многие швейцарские музеи позиционируются на рынке школьников - одном из основных рынков музеев во всем мире. Особенности политики музеев страны заключаются в обслуживании обязательной школьной программы (уроки истории, географии и т.п.); создании так называемых рабочих уголков, где дети могут самостоятельно получать дополнительную информацию об увиденных экспонатах, а также сформировать навыки обращения с представленными предметами (самостоятельно что-то сделать - вылепить, вырезать и т.д.).

Одним из основных направлений деятельности швейцарских музеев является музейная педагогика. Это направление деятельности важно не только для сегодняшнего дня, но и закладывает фундамент будущего. Человек, которого в детстве водили в музей, придет туда снова, став взрослым, а потом будет приводить туда своих детей.

Некоторые швейцарские музеи основной своей задачей видят образование, работу с детьми. Так, Музей народоведения г. Бургдорф (кантон Берн) создавался в 1995 г. как учреждение культуры, специализирующееся на работе со школами города и окрестностей. Там разрабатываются методики работы с детьми, готовится много рабочих материалов. Документация оформляется очень аккуратно, размножается на ксероксе, брошюруется в папки и сшивается.

Большую гибкость работе этого музея с детьми придаёт программа «Музей в сундучке». Для этой программы специально подбираются вещи и другие материалы и в сундучке вывозятся для показа вне стен музея - в школы и детские сады. Коллекцию сопровождают дидактические материалы для учителей, оформленные в виде брошюр или публикаций.¹ Данная программа доводит музейный товар прямо до потребителя и очень популярна².

1 Примером такого материала является брошюра, за которую посетитель платит, сколько считает возможным: Der indonesische Keris und sein Schmied. Vom Rennfeuer-Eisen zum Damast-Dolch. Museum fuer Voelkerkunde Burgdorf, 2000.

2 Einblicke, Durchblicke, Ausblicke. Museum fuer Voelkerkunde Burgdorf, 1995.

Другой новый музей, специализирующийся на музейной педагогике, - Форум швейцарской истории - был основан в 1995 г. в г. Швиц в здании бывшего цейхгауза. Экспозиция музея раскрывает историю страны за полтысячелетия - с 1300 по 1800 гг. На трех этажах музея (общая площадь экспозиции 1400 кв. м) демонстрируются предметы, модели и макеты, раскрывающие все стороны жизни средневекового общества - от земледелия до паломничества. Тексты этикеток суммированы также в информационных листках, опубликованных на четырех языках, в том числе на английском. На каждом этаже имеется компьютер с информацией о каждом из выставленных предметов, причем по желанию ее можно распечатать.

Экспозиция построена на принципе интерактивности. Посетитель сам включает бегущую строку, экраны, движущиеся модели, звукозаписи 3-4 минутной длины (песни, диалоги, тексты). Постоянно разрабатываются компьютерные программы по основным темам, раскрываемым музеем. На третьем этаже находится терминалы для самостоятельной работы и игровой уголок. Кроме того, предлагаются материалы для самостоятельной работы: дети могут найти на экспозиции ответы на вопросы, поставленные в буклете на одну из тем.

Музей использует центральную винтовую лестницу (своего рода «Спираль истории») для создания временных выставок.

Эти экспозиции помогают проводить гибкую рыночную политику, давать посетителям новые знания и впечатления. В августе 2000 г. там была открыта особенная выставка, рассчитанная на слепых. Её экспонаты были снабжены надписями, сделанными шрифтом Брайля.

Швейцарские музеи могут работать со школьными группами практически круглый год, так как время школьных каникул разнится в разных кантонах. Так сделано, чтобы не создавать проблем с одновременным появлением школьников на улицах. Для музеев это означает сглаживание сезонных колебаний спроса на их услуги.

Приемы музейной педагогики используются для работы не только с детьми, но и со взрослыми посетителями.

3.1.1.2. Взрослые посетители

Для того чтобы привлечь швейцарцев в музеи, широко используются мероприятия событийного маркетинга.

Музеи приглашают к сотрудничеству различные группы населения, объединенные по интересам. Так, Музей Корнхаус (г. Бургдорф) сотрудничает Общества любителей традиционных видов развлечений - игры на альпийском рожке, исполнения йодлей, метателей флагов и др. Летом 2000 г. там была открыта выставка гармоник. Одна из экспозиций посвящена швейцарской народной музыке - музыкальным инструментам, их роли в обрядах, песенникам, а также Музыкальным ассоциациям. Фигуры, вырезанных для Национальной выставки 1939 г., демонстрируют типичные случаи использования народных костюмов (по два из каждого кантона), одежду для обрядов (крестин, свадеб и траура), причем сценки сопровождаются звукозаписями. Посетители получают наушники с текстом на одном из государственных языков страны, а при передвижении по экспозиции слушают те или иные музыкальные фрагменты. Интерес к деятельности музея организационно закрепляется созданием обществ Друзей музея. Это является одним из инструментов продвижения музеев в общественном сознании, занятия ими достойного места в жизни общества.

Швейцарские музеи в последнее время стали удовлетворять потребности населения в личной, семейной и групповой истории, позволяя использовать свои фонды для фиксации истории своих посетителей. Это направление деятельности особенно характерно для местных музеев.

3.1.2. Иностранные туристы

Туристов привлекает в альпийской стране, прежде всего, красота природы и безупречная экология, отработанная многими десятилетиями система обслуживания, а также великолепная сеть дорог. Значительная часть приезжих посещает музеи, даже если, планируя свою поездку, они не намеревались это сделать. Туризм является одним из источников благосостояния страны, поэтому отношение к нему чрезвычайно серьезное, и в каждом кантоне предпринимается максимум усилий для того, чтобы возможно большее количество туристов оставили бы за время пребывания там возможно больше денег. Отсюда и пристальное внимание администрации музеев к тому, чтобы приезжающие в кантон люди не проходили мимо.

Музеи конкурируют друг с другом и совместно привлекают посетителей, стремятся привлечь их внимание разнообразием методов музейного показа и специальными мероприятиями.

Нередко администрация музеев стремится не столько удовлетворить любознательных посетителей, сколько их развлечь, накормить и т.д.

Практически все населенные пункты страны имеют летом богатую культурную программу, осуществляемую самодеятельными и профессиональными исполнителями. Информация вывешивается на информационных стендах и сообщается в ежемесячных брошюрах, предназначенных обычно для местного населения. Программы учитывают, задерживается ли в деревне поток туристов или же они проезжают мимо. Поэтому в буклетах музеев небольших городов нередко указывается длительность экскурсии (которую, впрочем, надо заказывать заранее) - от 20 мин. Деятельность музеев увязана с графиком спортивных мероприятий, особенно ежегодных.

В летнее время (июнь-октябрь) музеи работают по укороченному графику. Так, в высокогорном кантоне Граубюнден в курортном центре Санкт-Мориц все три музея работают каждый день: Энгадинский Музей открыт с понедельника по пятницу с 9.30 до 12.00 и с 14 до 17.00, в воскресенье с 10 до 12.00; Музей художника Джованни Сегантини открыт с 10 до 12.00 и с 15 до 18.00, выходной понедельник; Фонд художницы Мили Вебер - только по предварительным заявкам. В других городках и деревнях района Энгадин музеи открыты либо три дня в неделю, либо только во второй половине дня. Таким образом, более прохладное время суток - утро - отводится для походов и занятий спортом (гольф, горный велосипед, виндсерфинг и пр.), а более жаркое - для спокойного отдыха.

Создаются специальные маршруты, рассчитанные на иностранных туристов. Например, особой популярностью у японцев пользуется однодневный маршрут «Хайдиланд», разработанный на родине писательницы Йоханны Спири в дер. Маейнфельд (кантон Граубюнден). Из центра деревни можно подняться вверх по склону горы и по пути осмотреть пастушьи хижины, фермы и прочую местную экзотику, описанную в книге о девочке-пастушке Хайди, ее друге Петере, их романтизированной жизни в швейцарских горах. «Хайдиланды» создаются и в других районах страны.

3.2. Рынок спонсоров

Основными спонсорами музеев Швейцарии выступают предприятия экспортных - часовой, пищевой, фармацевтиче-

ской, текстильной и др., а также санаторно-курортной и спортивной отраслей.

Спонсоры напрямую заинтересованы в сдвиге потребностей посетителей музея, поэтому швейцарские музеи проводят осознанную политику взаимодействия с ними. Механизмом, позволяющим увязать интересы спонсоров, музеев и посетителей, является организация временных выставок и сопутствующих мероприятий, издание каталогов, изменение характера постоянных экспозиций. Налицо уклон в сторону коммерчески выгодных мероприятий, нацеленных на массового зрителя, нередко с использованием интерактивных методов подачи материала.

В кантонах с развитой текстильной и сопутствующими отраслями промышленности их интересы представляют различные фонды, которые берут на себя организацию профильных выставок. Например, в г. Риггисберг (кантон Берн) Фонд Абегг, курирующий исследования старинных тканей и прикладного искусства, организовал в 2000 г. выставку «Экзотизм 1700-ых годов», на которой демонстрировались 64 образца шелковых восточноазиатских тканей, привезенных в страну в XVII в. и повлиявших на европейское производство.

Швейцарский музей транспорта и связи в г. Люцерн разрабатывает программы совместно с фирмой Лонжин. Планетарий Цейс-Лонжин предлагает детям программы всю неделю без выходных, находящийся тут же новейший кинотеатр ИМАКС с экраном 19 x 25 м предлагает свои программы.

Подобные выставки привлекают внимание посетителей со всего мира к продукции швейцарских производителей. Кроме того, создается имидж как Швейцарии, так и представляющих ее фирм. Для подобных выставок готовятся красочные буклеты и каталоги. При этом подчас не находит должного отражения научная сторона вопроса.

В некоторых случаях фирмы используют данный механизм для продвижения товаров, имеющих ограниченные возможности для рекламы. Например, выставка «Сильная штука - табак» в базельском Музее культур, демонстрировавшая распространение этого растения по всему миру, создана на спонсорские средства компании «Давидофф». К ней приурочено событие для детей - ролевая игра «Томагавк для курения» об использовании табака коренным населением Америки. Очевидно, что данная выставка носила просветительский характер, повышала культуру

населения, но имела и пропагандистский эффект, соответствующий интересам компании «Давидофф».

В некоторых случаях интерес спонсоров состоит в создании собственного имиджа. Цюрихский кантональный банк спонсировал выпуск цветной брошюры о 57 музеях городов Цюрих и Винтертур, указывая адреса и планы выставочной деятельности каждого из них на 2000-2001 гг.

Торговая палата кантонов Санкт-Галлен и Аппенцеллер открыла в г. Санкт-Галлен (одном из центров текстильного производства и вышивального дела) в 1886 г. Музей текстиля, при котором работают специализированная библиотека и Школа рисунка. В Музее собраны образцы швейных принадлежностей, тканей, вышивки и кружев, как швейцарских, так зарубежных. Ежегодно там проводятся выставки художественного текстиля, показ работ известных мастеров и учащихся. В 2000 г. музей подготовил выставку, раскрывающую методы работы с золотой нитью.

Спонсоры поддерживают также коммерчески выгодные (самоокупаемые) проекты, привлекающие значительное количество посетителей. Так, в центре г. Люцерн на Львиной площади в январе 2000 г. завершилась реконструкция нового культурного центра, в котором разместились памятник национального значения - Панорама Бурбаки, в течение нескольких десятилетий закрытая для осмотра, и музей при ней, а также многочисленные магазины, рестораны, городская библиотека, кинотеатр, выставочные залы, что превратило это произведение искусства в коммерческое предприятие.¹

Бельгиец Эдуард Кастерс изобразил в гигантском полотне (14 x 110 м) и 21 фигурах панорамы эпизод пленения 1 февраля 1871 г. Восточной французской армии под командование генерала Бурбаки в нейтральной Швейцарии. Панорама сопровождается аудиопрограммой на трех языках, повествующей об ужасах войны. Этажом ниже в музее можно подробнее рассмотреть через стекло отдельные фигуры и сцены. Там выставлены также миниатюрные диорамы, где при нажатии кнопки сменяют друг друга серии из трех сцен этой войны. В центре зала имеются смотровые окна для просмотра фотографий (в том числе стереоскопических). В музее выставлены подлинные вещи, а также подготовительные и дополнительные материалы художника.

1 Neue Zukunft fuer ein Denkmal: Bourbaki-Panorama. 24. Januar 2000. S.3.

3.3. Взаимодействие с государством и муниципалитетами

В Швейцарии, как и во многих других странах, наблюдается политика сокращения бюджета музеев и усиление контроля за их деятельностью. Особенностью Швейцарии является выделение группы Национальных музеев, особо поддерживаемых государством. Здесь стоит отметить практику конкурсов назначения директоров подобных музеев, причем в конкурсе могут участвовать и иностранные граждане. Это повышает эффективность менеджмента швейцарских музеев.

Государство поддерживает конкурентоспособность музеев, например, выделяя субсидии для проведения юбилейных мероприятий, и оказывает поддержку их международному сотрудничеству. Особо следует сказать о специальных проектах, поощряющих диалог культур.

В 2001 г. Базель стал культурной столицей Европы. Одновременно отмечалось 500-летие со дня присоединения города и кантона Базель к Швейцарскому союзу¹. Издана брошюра «Базель - Город Музеев» на иностранных языках; в ней помещена реклама отдельных выставок, а также информация о планах музеев, их адреса (с указанием электронной почты), транспорт, часы работы, размер входной платы. Городские власти всячески подчеркивают, что местоположение Базеля благотворно для связей со странами Европы. Результатом стала брошюра «Музеи вне границ», посвященная музеям городов Верхнего Рейна - швейцарского Базеля, немецкого Вайль-ам-Райн и французского Мюльхауза.

3.4. Сотрудничество музеев

В последнее десятилетие наблюдается тенденция всё более тесного взаимодействия музеев на местном, национальном и международном уровнях. Создаются ассоциации музеев разного уровня (Союзы цюрихских музеев, верховьев реки Рейн, Ферейн музеев и замков Регио, верхнего Рейна и пр.), которые разрабатывают совместные программы и проводят совместную коммуникационную политику. Программа сотрудничества музеев «Магического ретороманского треугольника» (Швейцария, Австрия, Италия) получила поддержку Европейского Союза в рамках программы «INTERREG III».

¹ Ныне в состав Швейцарской конфедерации входят 23 кантона.

При входе в музей на специальном стенде размещены информационные материалы - буклеты, открытки, журналы, газеты и пр. - о ближайших мероприятиях в родственных музеях данного региона. Так, в г. Санкт-Галлен распространяются материалы о музеях кантонов Санкт-Галлен, Аппенцеллер, Тургау, о музеях немецкоязычного региона вокруг Боденского озера, а также Княжества Лихтенштейн; в музеях г. Вадуц (Княжество Лихтенштейн) - о музеях Швейцарии и Австрии¹; в музеях г. Базель - о музеях Регио; в музеях г. Швиц - о музеях кантона Ури²; в музеях Невшателя - о музеях Франции, и т.п.

4. Изменения в бытовой политике

Для швейцарских музеев характерна очень гибкая система организации доступа к коллекциям. Методы организации сбыта зависят от позиционирования музея - рассчитывает ли он на одиночных посетителей или на группы, на школьников или на иностранных туристов. В зависимости от этого организуется продажа входных билетов и сам осмотр экспозиции. Необычной для России является практика предварительного заказа билетов, экскурсий в музеях, не имеющих штатных гидов, а также работающих исключительно по предварительным заявкам. Кроме того, по предварительным заявкам можно заказать и транспортные услуги, поскольку доступ к некоторым музеям, особенно в горной местности, необходимо организовывать специально.

Для туристов сбыт музейной продукции организован через центральные туристские бюро и отделы информации на вокзалах крупных городов. Здесь можно приобрести уже упоминавшиеся музейные паспорта, информационные материалы и даже билеты на транспорт.

1 Собрание князя Лихтенштейнского, начало которого восходит к XVII в., является одной из богатейших частных художественных коллекций в мире. В столице княжества г. Вадуц в старом здании Художественного музея демонстрировались произведения классического модерна и выставки (в 2000 г. - «Однажды боги бродили...»), посвященная античным мифам в искусстве). Новое здание Художественного музея имеет значительно большую выставочную площадь - 2 тыс. кв. м. Кроме того, в Вадуце открыт Почтовый музей (с 1930 г.). В краеведческом музее есть выставка, посвященная народной культуре.

2 Музей Вильгельма Телля в деревне Бюргелен, месте рождения народного героя.

Новейшей тенденцией является создание виртуальных музеев и продажа компакт-дисков (например, Кантонального музея искусства г. Лугано, кантон Тичино), что позволяет знакомиться с экспозицией глобально.

5. Коммуникационная политика

Для Швейцарии характерно издание межмузейных буклетов и других информационных материалов, которые сообщают о собственно музейных мероприятиях, а также о выставках и экспозициях в библиотеках, архивах, зоопарках, ботанических садах кантона.

Несколько музеев имеют периодические издания: Этнографический музей Женевы - музейную газету «Тотем», Собрание по народоведению Санкт-Галлена - Музейные письма. Большинство ограничивается буклетами и листовками, размноженными на ксероксе, на официальном языке кантона, а в некоторых случаях - на двух (в районе Энгадин, кантон Граубюнден, - на немецком и ретороманском). Основная часть музеев не имеет возможности самостоятельно издавать информационные материалы, тем более это касается научных материалов.

6. Организационные механизмы

Одной из основных тенденций в организационной сфере является создание механизма, обеспечивающего «прозрачность» деятельности музея. Для этого создаются годовые отчеты, содержащие сведения о поименном составе сотрудников музея, всех видах деятельности музея, в том числе об экспозиционно-выставочной политике и т.д. Например, в структуре первого отчета базельского Музея культур находим такие разделы как важнейшие события, музейная педагогика, движение фондов, специальные мероприятия, персоналии, приобретения (в т.ч. из-за рубежа), публикации и список сотрудников¹. Кроме того, в этом музее существует практика представления новых научных сотрудников и хранителей членам Общества Друзей музея.

Музеи Швейцарии проводят целенаправленную работу с обществами Друзей музея, расширяя их состав. На взносы членов Добровольного музейного фрейерна, существующего с 1850г., приобретены и отреставрированы многие ценные экспо-

¹ Jahresbericht 1996.Museum der Kulturen. Basel. Basel,1997.

наты важнейших базельских музеев. Годовой членский взнос составляет 30 франков, одноразовый – 600.

Членство позволяет посещать музей бесплатно, а также предусматривает некоторые иные льготы и эксклюзивные услуги: экскурсии «за кулисы» музея, доклады, встречи со специалистами. Для Друзей музея проводятся ежегодные собрания и специальные экскурсии по выставкам, им демонстрируются новые приобретения, они получают ежегодные отчеты (Общество Друзей изобразительного искусства Санкт-Галлена вкладывает такой отчет на нескольких страницах в бланк заявления для будущих членов).

Одним из методов повышения эффективности деятельности музея является привлечение добровольцев. Особенно широко эта практика используется в университетских музеях страны, которые привлекают студентов для всех видов работ.

Заключение

Подводя итоги, выделим наиболее важные тенденции изменения маркетинговой политики музеев Швейцарии в конце 90-х годов XX в.:

1. Наличие разветвленной сети музеев, музеефикация значительной части территории, транспортная доступность, маркетинговая политика и развитие сервиса превращают Швейцарию в единый музейный комплекс, продукция которого активно продвигается на международном рынке.
2. Увеличение объема и доли временных выставок повышает гибкость маркетинговой политики швейцарских музеев.
3. Усиление практической направленности деятельности швейцарских музеев; вплетение образцов культуры прошлого в живую ткань современной культуры. Эта тенденция поддерживается внедрением механизмов государственного и общественного контроля и взаимодействия со спонсорами.
4. Внедрение методов музейной педагогики в практику музейной работы; увеличение доли интерактивных методов.
5. Усиление межмузейного сотрудничества; разработка общей коммуникационной и конкурентной политики.
6. Продвижение комплексных музейных услуг с помощью музейных паспортов.
7. Развитие методов событийного маркетинга, создание единого пакета событий.
8. Гибкая ценовая политика.

А.М.Безгрешнова

Купечество и музейное дело в России

Русское купечество внесло значительный вклад в культуру России. Большую роль купцы сыграли и в развитии музейного дела. Можно выделить два основных типа музеев, связанных с предпринимательской, меценатской деятельностью и повседневной культурой купечества: музеи, основанные купцами (или музеи, галереи, в основу которых легли коллекции, собранные купцами) и музеи купеческого быта.

Первый тип – музеи и галереи, основанные купцами или пополнившие свои собрания купеческими коллекциями. Собираательство было важным аспектом жизни представителей купеческого сословия. Коллекционирование имело разные мотивы. Предпринимателями двигали искренняя любовь к искусству, стремление выгодно вложить средства, желание повысить свой социальный статус, прославиться, проявить вкус и творческие качества, способствовать просвещению сограждан, покровительствовать художникам и послужить Отечеству, прославляя его своими благими делами, сохраняя наследие прошлого и лучшие произведения искусства современности.

Купеческие коллекции дополнили, прежде всего, художественные музеи, в том числе, крупнейшие – Эрмитаж, Русский музей, Музей изобразительных искусств, а также Румянцевский и Исторический музеи.

Следует отметить разносторонние вкусы купцов-коллекционеров, определившие широкий спектр собранных ими коллекций: средневековое русское искусство (С.П.Рябушинский, А.В.Морозов, И.С.Остроухов, П.И.Щукин), изделия народных промыслов (Е.Г.Мамонтова, П.И.Щукин), собрания рукописей и книг (Т.Ф.Большаков, А.И.Хлудов, И.А.Силин, И.Н.Царский, К.Т.Солдатенков, П.В.Щапов, В.Н.Баснин), искусство Востока (П.И.Щукин), западноевропейская живопись XVI-XIX вв. (А.П.Сапожников, Д.П.Боткин), картины импрессионистов и постимпрессионистов (С.И.Щукин, И.А.Морозов), западноевропейская скульптура рубежа XIX – XX вв. (И.А.Морозов,

С.П.Елисеев), русская живопись XVIII – начала XX вв. (М.П.Рябушинский, Н.П.Рябушинский, К.Т. Солдатенков, П.М.Третьяков, С.М.Третьяков, И.А.Морозов, М.А.Морозов, В.П.Сукачев, С.И.Мамонтов, Д.П.Боткин), изделия из бронзы, стекла, фарфора (Н.М.Миронов, Д.И.Щукин, А.В.Морозов, А.П.Бахрушин), ткани (Д.Г.Бурылин), вина, гербарии, нумизматические и минералогические коллекции (М.Д.Бутин, В.П.Сукачев, Д.Г.Бурылин) и т.д. Коллекционеров интересовали также искусствоведческие книги (Д.И.Щукин), документы краеведческого характера (И.А.Вахрамеев, П.А.Бурышкин).

Многие собиратели, осознавая художественную ценность и общественную значимость своих коллекций, открывали общедоступные частные галереи, а также жертвовали свои собрания государству. Широко известен пример Павла Михайловича Третьякова, владельца мануфактурных производств. Создатель знаменитой галереи, переданной в дар Москве в 1892 г., он отразил в своем собрании “русскую школу в последовательном своем ходе”. Торжественное открытие Третьяковской галереи состоялось в 1893 г., но доступ в нее широкой публике был открыт еще в 1881 году.

Алексей Александрович Бахрушин, владелец кожевенной и суконной мануфактуры, с 80-х годов XIX века начал собирать материалы по истории русского театра. На основе своих уникальных коллекций он в 1894 г. создал частный литературно-театральный музей, который в 1913 г. передал в дар Академии наук, в настоящее время это Театральный музей им. А.А. Бахрушина. А.П. Бахрушин – двоюродный брат А.А.Бахрушина коллекционировал уникальные эмали, миниатюры на кости, изделия из бронзы, фарфора, бисероплетения, старопечатные книги и древние рукописи. А.П. Бахрушин собрал также почти всю литературу по истории музейного дела в России, о московских музеях и коллекциях. В 1892 г.создал своеобразную энциклопедию частного собирательства России к. XIX – нач. XX в. – “Из записной книжки. Кто что собирает”. Составил 5 альбомов: “Московские коллекционеры.1894”, “Наши коллекционеры.1895”, “Наши книголюбы.1897”, “Московские букинисты и антиквары. 1899”, “Наши книголюбы. 1899”. Сформировал портретную галерею коллекционеров, букинистов, антикваров

(349)¹. Почти все свое богатейшее собрание Бахрушин завещал Историческому музею.

Братья Щукины – представители одной из крупнейших купеческих династий России были страстными собирателями. П.И. Щукин стал известен своими коллекциями китайских и японских старинных изделий, персидской и индийской миниатюры, русских древностей. В 1905 году он передал в дар Историческому музею уникальную коллекцию древнерусского искусства, изделия народных промыслов, рукописей и книг, более 300 тысяч предметов. Щукин подарил коллекцию вместе с тремя зданиями, в которых она располагалась, и вместе с землей, на которой они стояли.

Благодаря стараниям С.И. Щукина в нашей стране существует прекрасное собрание работ импрессионистов и постимпрессионистов. К 1914 году коллекция Сергея Ивановича насчитывала 222 картины, в том числе 51 работа Пикассо, 39 - Матисса, 13 - Моне, а также произведения Ренуара, Сезанна, Гогена, и других европейских, в основном, французских художников. «В начале 1910-х гг. общедоступная частная галерея Щукина приобрела в Москве широкую известность (располагалась в Большом Знаменском переулке, 8). Ее называли "академией левого вкуса": молодежь толпами спешила сюда по воскресным дням (галерея была открыта с 11 до 13 часов)»². В 1907 г. С.И.Щукин завещал свою галерею Третьяковской галерее.

Д.И. Щукин также был заядлым коллекционером, собравшим за свою жизнь более 600 полотен западноевропейских художников XV – VIII вв., которые находятся ныне в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Купцы-старообрядцы увлекались, в основном, собирательством редких книг (в том числе старопечатных), рукописей, предметов церковного обихода. Они открывали антикварные лавки, основывали библиотеки, передавали свои собрания музеям. Так, Т.Ф.Большаков – владелец лавки кожевенных товаров и букинистического магазина – был одним из лучших ценителей и знатоков рукописной книги в Москве. После его смерти сын передал его коллекцию рукописей, старопечатных книг, гравюр, икон, предметов крестьянского быта в Румянцевский

1 Полунина Н.М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: Новый биографический словарь. М., 2003. С. 36-38.

2 Там же. С.499.

музей. Владелец хлопчатобумажных фабрик А.И.Хлудов в 1866 и 1868 гг. пожертвовал в Румянцевский музей 40 рукописей XV – XIX вв., в том числе, посвященных вопросам раскола.

Значителен вклад представителей купеческого сословия в организацию музеев провинциальных городов, далеких от столицы. Например, нерчинский купец и предприниматель М.Д.Бутин в 1885 г. превратил свой роскошный особняк в публичный музей. “Одной из достопримечательностей музея являлся оркестрион, напоминающий механический орган с 52 валями, стоимостью 7840 руб. В доме находилась своеобразная портретная галерея, включавшая портреты композиторов и музыкантов, нумизматическое и минералогическое собрание, а также библиотека. В саду Бутин устроил ботаническое собрание, одно из немногих в Сибири”¹. К сожалению, коллекция Бутина, включавшая ок. 30000 предметов, не сохранилась.

В.П.Сукачев подарил родному городу Иркутску картинную галерею. В русской части его коллекции были картины М.К.Клодта, К.П.Брюллова, К.Е.Маковского, А.П.Боголюбова, Л.И.Соломаткина, П.П.Верещагина, Г.Г.Мясоедова, Л.Ф.Лагорио, Г.И.Семирадского, И.Е.Репина. Сукачевская галерея представляла в дореволюционной России самое крупное в Сибири художественное собрание. Ныне это Иркутский областной художественный музей им. В.П.Сукачева.

Следует отметить, что купцы не только передавали свои коллекции в общественное пользование, но и предоставляли специальные благоустроенные помещения, иногда даже специально построенные особняки, брали на себя заботу о содержании новых музеев, часто являлись их первыми хранителями, составляли каталоги и приобретали новые экспонаты.

Второй тип музеев, связанных с купечеством – музеи купеческого быта (или соответствующие разделы экспозиции краеведческих музеев), стали появляться тогда, когда купеческое сословие перестало существовать (после 1918 г.). В таких музеях, как правило, воссоздана обстановка интерьеров типичного купеческого домов, представлены предметы быта, костюмы представителей купеческого сословия. “В Петербурге на Васильевском острове (6 линия, дом 21) 26-го июля 1923 г. Обществом изучения, популяризации и охраны Старого Петербурга открыт новый музей. Происхождение этого музея так тесно свя-

1 Там же. С.75.

зано с жизнью, что и теперь, в зафиксированном виде, он представляет из себя скорее всего просто живой и жилой дом, в котором только все приведено в порядок и в котором приняты все меры к его дальнейшему и неизменному сохранению. Для музея быта, каким является этот дом, созданный семьей купцов Ковригиных, эта жизненность является первым и главным условием его дальнейшего существования как музея, потому что он не включает в себя никаких выдающихся художественных произведений и потому может быть интересен только как памятник действительно протекшей в нем жизни, причем не типовой, а личной”, – писала Т.В.Сапожникова в сборнике “Общество ”Старый Петербург" 1921 – 1923"¹. В этом музее, располагавшемся в доме купцов первой гильдии Ковригиных, построенном в 1836 г., вниманию посетителя предлагались интерьеры передней, гостиных, столовой, спален хозяев с полной обстановкой, кабинета, портретная галерея членов семьи и т.д. К сожалению, музей этот просуществовал совсем недолго. “Насколько можно установить, в отчетах общества музеев упоминается последний раз в конце 1920-х гг. В 1938 г. общество было ликвидировано”².

Современный музей купеческого быта находится в Старой Ладоге на Варяжской улице в доме купца П.В.Калязина. Его посещение составляет часть общей экскурсии по Старой Ладоге. Братья Калязины (их было четверо) – выходцы из Московской губернии – были купцами второй гильдии, торговали продуктами. В музее представлена реконструкция интерьеров столовой и гостиной, характерных для купеческого дома второй половины XIX – нач. XX века. Исследованием истории купеческого быта и костюма, изучением особенностей архитектуры купеческих домов занимается старший научный сотрудник Староладожского музея-заповедника З.С.Шухалова.

Историко-краеведческий музей г. Новая Ладога располагается в бывшем доме купца Тимофеева, построенном в сер. XIX века. Экспозиция второго этажа музея рассказывает об истории города, быте купеческого сословия. В руках купцов Новой Ладоги находилась вся торговля и хозяйственная жизнь города и

1 Цит. По: Сапожникова Т.В. Дом Ковригиных//Петербургское купечество в XIX в./ Сост., подг.текста, коммент., вступ.ст. А.М.Конечного. СПб., 2003. С.309 – 337.

2 См.: Петербургское купечество в XIX в./ Сост., подг.текста, коммент., вступ.ст. А.М.Конечного. СПб., 2003. С. 341.

Новоладожского уезда. Город славился своими ярмарками, особенно Успенской, которая проходила с 23 августа по 10 сентября (нового стиля) и Рождественской (4 – 7 января нового стиля). Купцы Новой Ладogi активно занимались благотворительностью, жертвовали деньги на общественные нужды.

Можно сделать вывод, что купцы принимали как непосредственное участие в создании новых галерей и пополнении уже существующих музеев и архивов, собирая замечательные разнообразные коллекции, так и опосредованное, предоставляя самой жизнью своей бесценный материал для музеев повседневной культуры.

Т.В. Чумакова

Музеи в системе Академии Наук (XVIII - первая треть XX вв.)¹

Академия наук придавала большое значение музейной работе. С.Ф. Ольденбург в 1923 г. писал: «Музейное дело было всегда дорого Академии, еще с того времени, когда музеи были только кунсткамерами: Академия всегда сознавала, какое музей важное орудие для науки и для образования вообще». Первым музеем, который появился в Академии наук, стала Кунсткамера. Коллекции и библиотека Кунсткамеры использовались академиками в прикладных целях, для исследований по анатомии, ботанике, зоологии, минералогии и физиологии. Этим занятиям способствовал и тот факт, что на первом этаже Кунсткамеры располагался анатомический театр. Согласно Регламенту Академии наук и художеств 1747 г. (раздел «Библиотека и Кунсткамера») коллекции библиотеки были в ведении двух человек: библиотекаря и унтер-библиотекаря «которым библиотеку и Кунсткамеру в порядке и чистоте содержать и новыми как книгами, так и вещами приумножать. При них быть маляру зверей и цветов и аптекарю для сбережения анатомических вещей и прочих препаратов»². К началу XIX в. (согласно Регламенту 1803 г.) АН имела «свою типографию и книжную лавку, также библиотеку, музей ботаники, зоологии и минералогии, кабинет медалей и редкостей, астрономическую обсерваторию, физический кабинет, собрание моделей, анатомический театр, две химические лаборатории и ботанический сад»³. В ближайшие три десятилетия число академических музеев резко увеличилось, и согласно уставу 1836 г. их число (помимо кабинета Петра Великого и библиотеки) достигло семи. Это были: музеи «минералогический, ботанический, зоологический и зоотомический с их лабораториями, собрание азиатских и египетских древностей и этнографический кабинет»⁴. Египетские коллекции, как и кол-

1 Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 05-03-0337а.

2 Уставы Академии наук СССР. М., 1974. С. с. 53 – 54

3 Там же. С. 84 – 85.

4 Там же. С. 111.

лекции нумизматического кабинета, были в XIX в. переданы в Эрмитаж, этнографический кабинет в 1880 г. был преобразован в Музей антропологии и этнографии. После 1917 в составе Академии наук появились новые музеи. Причиной их возникновения стали не социальные изменения, произошедшие в нашей стране, а институционализация науки в конце XIX - начале XX века. Новые музеи стали возникать по всему миру, так в Мюнхене в 1906 году был создан Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik (Немецкий музей классических произведений техники и естествознания). В России новая концепция доступного публике академического музея обсуждалась еще в XIX веке.¹ Вновь вопрос об организации подобного музея стал обсуждаться достаточно интенсивно после 1917 года,² но отсутствие финансирования и государственной поддержки делало этот проект невыполнимым. Необходимость его реализации стала очевидной после организации при АН Комиссии по истории знаний (КИЗ). В 1921 г. В.И. Вернадский выступая на заседании Общего собрания АН отметил, что “специальные музеи, посвященные истории науки, философии, техники или ее отделам” способствуют организации научной работы. Новая концепция музея поддерживалась многими учеными. Первым шагом на пути конкретного воплощения идеи стала выставка в память академика К.М. Бэра” (январь и февраль 1927 г.). В “Книге отзывов посетителей выставки” академик Н.К. Никольский отметил, что “Было бы желательно, чтобы выставка в память академика К. Бэра положила начало музею по истории наук, какого у нас еще не существует”³. В мае того же года профессор О.Е. Звягинцев направляет В.И.Вернадскому записку “О необходимости сохранения памятников науки и организации музея по истории знаний”.⁴ В этой записке была сформулирована концепция нового музея: реконструкция жизненного мира ученого, где были бы сохранены “вещественные спутники научных трудов”: приборы, аппараты, модели и

1 См. Колчинский Э.И. Академическая наука в Санкт-Петербурге и мировая культура // Вопросы истории естествознания и техники. 1999. № 1. С. 14 - 46.

2 См. Менделевич Г.А. Из истории “Свободной Ассоциации для развития и распространения положительных наук” // Вторая научная конференция аспирантов и младших научных сотрудников ИИЕТ РАН. М., 1956. С. 53-54.

3 ПФА РАН. Ф. 154. Оп. 1. Д. 4. Л. 85-87.

4 Там же. Ф. 154. Оп. 1. Д.1. Л. 220-220 об.

лаборатории. 29 ноября 1927 года вопрос об организации музея был вынесен на обсуждение членов КИЗ.¹ В процессе обсуждения выявилось множество подходов к концепции музея истории науки и техники. Обобщая эти не противоречащие, а скорее дополняющие друг друга подходы, можно сказать, что музей виделся как собрание научного инструментария, книг, документов и предметов личного обихода ученых, помогающих воссоздать атмосферу научного поиска в конкретный исторический период. Именно так концепция музея была сформулирована в докладной записке заместителя председателя КИЗ Э.Л. Радлова в Президиум АН СССР об основных направлениях деятельности КИЗ² (март 1928 г.), где сообщалось: “Мысль о том, что для успеха научной работы в настоящее время чрезвычайно важно знать и понимать, как шло развитие науки с первых шагов сознательного человечества и до наших дней, все более и более становится общей в научных кругах. Недаром мы замечаем сейчас за границей огромное оживление в истории знаний, рост работы в этой области. Он выявляется в быстром увеличении литературы по истории науки, в создании особых центров ее изучения — особых институтов, научных обществ и журналов, ей посвященных <...> Переживаемый нами перелом научного мировоззрения, сопровождаемый крупным переломом понятий и пониманий происходящего и массовым созданием новых представлений и исканий, неизбежно вызывает стремление произвести отбор научно точного и важного, который быстрее всего может быть произведен при историческом подходе <...> В дальнейшем работа Комиссии неизбежно должна привести как к созданию специального научного журнала, посвященного истории знаний (его никогда не было на русском языке), так и к организации первого музея по истории знаний — Музея истории науки и техники. Предполагается развить создание специальной библиотеки по истории знаний”. Организация музея по истории знаний была заложена в качестве одного из основных пунктов в “План деятельности КИЗ в 1928-1929 гг.”.³ Из документа следует, что “Зачаток этого Музея представляет собой сейчас многочисленные научные и личные документы и вещи К.М. Бэра..., научные материалы академика Якоби..., документы, касающиеся Пирогова, 143 гравюры различных научных деятелей, альбомы с фотографическими карточками ученых разных времен, ряд увеличенных и закантованных портретов академиков — современников Бэра”. Отсутствие средств тор-

мозило формирование музейной экспозиции, что отмечалось заместителем председателя КИЗ академиком И.Ю. Крачковским в “Докладной записке о деятельности КИЗ”,¹ представленной в правительственную комиссию по проверке аппарата АН СССР. Однако несмотря ни на что музей постоянно пополнялся “новым и разнообразным материалом”. Работа по открытию музея из-за отсутствия штатов и финансирования грозила превратиться в работу по переписке с государственными инстанциями. 20 мая 1930 г. положение о музее было включено в “Проект Положения о КИЗ”,² а позже и в “Производственный план КИЗ на 1930-1931 год”, где в качестве первоочередных задач по созданию Музея были отмечены следующие: принятие предметов, передаваемых МАЭ, 2) сношения с ВСНХ, НКП, НКПутей, ЦБРИЗ и другими учреждениями о передаче КИЗ для Музея по истории знаний предметов лабораторного и технического оборудования и т. д.; проработка плана Музея, работа по инвентаризации поступлений”.³ Длительные хлопоты⁴ казалось бы увенчались успехом, и в отчете о деятельности Комиссии по истории знаний за 1930 г. было заявлено о создании Музея: “В истекшем году приступлено к созданию Музея по истории знаний при КИЗ, основанием для чего послужат приборы и машины по истории техники, которые переданы КИЗ по постановлению президиума АН СССР из Галереи Петра Первого при МАЭ”.⁵ Концепция музея истории науки и техники, а также все аспекты его существования тщательно проанализированы в записке В.А. Каменского “К вопросу о создании при КИЗ музея истории науки и техники”.⁶ Хотя музею к концу 1931 г. были переданы значительные материальные средства, в частности из Петровской галереи Музея антропологии и этнографии, однако дальнейшее его развитие тормозилось вновь из-за отсутствия средств, и уже Н.И. Бухарин, сменивший на посту председателя КИЗ В.И. Вернадского обращался с просьбами о финансировании.⁷ Первую пробную экспозицию музея предполагали открыть к концу 1932 г.⁸ Её пополнение должно было осуществляться благодаря контактам “с центральными учреждениями, музеями, библиотеками, архивами, <...> местными организациями, государственными, научными и общественными, краеведческими обществами, музеями”.⁹ На основе собранного ма-

8 Там же. Ф. 154. Оп. 1. Д. 23. Л. 9-12.

9 Там же. Ф. 2. Оп. 1-1930. Д. 162. Л. 73-74.

териала создавались фототека и картотека. Планировалось издание материалов по истории техники. При отборе материала для экспозиции приоритет отдавался периоду развития капитализма XVIII-XIX вв.; и его предыстории, начиная с XVII в. С “XVIII века линия изучения и экспозиции должна быть протянута до современности, ее включая, для чего, в части организационной, необходимо зафиксировать участие в построении музея соответствующих научно-исследовательских учреждений, институтов, лабораторий (ГИС, ГИПРОМЕЗ, ГИПРОМАШ, МЕХАНОБР и др.)”.¹ В 1932 г. поступление памятников науки и техники в фонды музея было интенсивным. Передавались предметы из Эрмитажа, из дворца-музея г. Гатчины, из Музея железнодорожного транспорта, из Русского музея, а также с заводов.² Для размещения этой достаточно солидной коллекции Ленсовет 2 марта 1933 года выделил под музей митрополичьи покои Александро-Невской лавры. Но из-за переезда Академии наук в Москву музею через год предложили освободить помещение в лавре и перебраться в академическое здание на Университетской набережной, откуда он вскоре переезжает в помещение Издательства Академии наук по адресу: Таможенный пер., дом 2. Но злоключения музея на этом не кончаются. Вскоре, в июле 1936 г., он вновь переезжает – теперь уже в помещение Геологического музея. Невозможность размещения экспозиции вынуждает сотрудников музея начать возврат экспонатов, а также их передачу на временное хранение в ленинградские музеи. Планам создания грандиозного музея по истории науки и техники не суждено было сбыться. Летом 1941 г. в Эрмитаж были переданы последние экспонаты.

Но два других музейных проекта были удачно реализованы. В 1925 г. АН была передана последняя квартира А.С. Пушкина на Мойке, а в 1934 г. Псковский Пушкинский заповедник (вышел из состава Академии в 1953 г.). Так в составе АН возник уникальный музейный комплекс, посвященный жизни и творчеству А.С. Пушкина, к сожалению в 50-е годы утративший свое единство в связи с передачей заповедника и музея-квартиры в ведение Министерства культуры.

В начале 30-х годов в АН был образован Музей истории религии. То, что подобный музей возник именно в рамках Академии наук – неудивительно. Ведь именно сотрудниками академических учреждений, и в первую очередь таких, как Музей антропологии и этнографии, остро ощущалась необходимость

создания учреждения, которое бы не только хранило, но и изучало памятники религиозной культуры. Идея создания в этот период религиоведческого музея была почти призрачной. Единственный довод, к которому могли прибегнуть создатели подобного музея – антирелигиозная пропаганда. Антирелигиозные выставки устраивались Политпросветом. В 1923 году этнографами, заведующими отделов Музея антропологии и этнографии РАН Л.Я. Штернбергом и В.Г. Богоразом было предложено создавать антирелигиозные выставки из копий и репродукций экспонатов Музея антропологии и этнографии РАН. Штернберг и Богораз стояли у истоков российского религиоведения как самостоятельной дисциплины, и не только. Их смело можно назвать в числе тех людей, которые способствовали институционализации отечественной этнографии. Стремление этнографов изучать религию совпало с желанием власти разоблачать ее при помощи знания. Выставка пользовалась широкой популярностью, за время ее работы посетили 19 320 человек¹. Создание выставки стало первым этапом институционализации отечественного религиоведения как научной дисциплины, что было отмечено современниками. 17 апреля в газете «Ленинградская правда» была опубликована статья члена-корреспондента АН И.А. Орбели «Антирелигиозная выставка музея АН». В статье отмечалась решающая роль Музея антропологии и этнографии в деле создания выставки, Орбели писал: «главная мысль шла из МАЭ, на МАЭ легла почти вся сумма работ». В заключении он отмечал, что «выставку нужно рассматривать как своего рода обязательство, вексель, даваемый научными работниками МАЭ, с показанием того, что они хотят и, несомненно, смогут ... дать для создания в Ленинграде настоящего антирелигиозного музея». И действительно, вскоре, 7 сентября 1930 г. Президиум Академии наук рассмотрел отношение Центрального Совета воинствующих безбожников по вопросу о превращении антирелигиозной выставки в постоянный Антирелигиозный музей при АН. Такое преобразование было признано необходимым, и академикам из различных отделений АН: языковеду и археологу Н. Я. Марру и геологу А. А. Борисяку было поручено разработать вопрос о создании антирелигиозного музея². Через полгода 28 апреля 1931 г. Академия наук

1 Отчет о деятельности АН СССР за за 1930 г. Л., 1931. С. 266.

2 ПФА РАН. Ф. 2. Оп. 1-1930. Д. 140. Л. 131; Д. 122. Л. 175-178.

приняла решение о преобразовании Антирелигиозной выставки в постоянный Музей по истории религии¹. Через две недели, 13 мая, в АН СССР было доложено постановление Президиума ЦИК СССР об утверждении Музея истории религии в числе самостоятельных учреждений АН. Было создано организационное бюро в составе академиков Н. Я. Марра (председатель) и С. Ф. Ольденбурга, будущего директора музея В. Г. Богораза, директора МАЭ Н. М. Маторина и управляющего делами АН С. Б. Волынского². Их силами был разработан проект положения о Музее истории религии, который был утвержден 11 июля 1931 г. на заседании Президиума АН. Исполняющим обязанности директора был назначен В. Г. Богораз³. Окончательное утверждение положения о музее состоялось 6 октября 1931 г.⁴. Директором был назначен Богораз. Работавшие на выставке в Зимнем дворце Ю. П. Францев, М. И. Шахнович, А. М. Покровский, В. И. Недельский, А. Н. Кочетов, Г. О. Монзлер, Л. Н. Мануйлова и другие стали сотрудниками музея. Через год 15 ноября 1932 г. в годовщину 15-летия Октябрьской революции состоялось открытие Музея истории религии в помещении Казанского собора. Были представлены временные выставки: «История Казанского собора» и «Религия и атеизм на Западе»⁵. В основу концепции музея было положено представление об институте-музее, который сочетал бы научно-исследовательскую и экспозиционную работу. Был создан музей эволюции и типологии религий, одинаково интересный как для специалистов, так и для маленьких посетителей, с интересом разглядывавших копии эллинистических скульптур и ужасы инквизиции. В ноябре 1961 г. музей был выведен из АН и перешел в ведение Министерства культуры Российской Федерации.

1 ПФА РАН, Ф. 1. Оп. 1-1931. Д. 257. Л. 16, 19-20об., 21, 21об., 22-29.

2 ПФА РАН, Ф. 2. Оп. 1-1931. Д. 82. Л. 116, 117, 122-123.

3 ПФА РАН, Ф. 2. Оп. 1-1931. Д. 31. Л. 144.

4 ПФА РАН, Ф. 1. Оп. 1-1931. Д. 257. Л. 47, 47об., 48, 48об., 49.

5 Отчет о деятельности АН СССР за 1932 г. С. 212; Отчет за 1933 г. С. 245.

М.М.Шахнович

**Музей истории религии Академии Наук СССР:
страницы прошлого (1932–1961)¹**

Музей истории религии был образован в системе АН СССР на основании решений Президиума АН СССР от 7 сентября 1930 г. и Секретариата ЦИК СССР от 26 апреля 1931 г. Инициатором создания Музея и его первым директором был выдающийся российский этнограф и антрополог В.Г.Богораз-Тан (1865–1936). В основу коллекций нового музея были положены экспонаты из собраний Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Государственного Эрмитажа, Библиотеки Академии наук и Государственного Русского музея, использовавшиеся в огромной антирелигиозной выставке, созданной сотрудниками Академии наук в залах Зимнего дворца в Ленинграде в апреле 1930 г. 15 ноября 1932 г. музей был открыт в здании Казанского собора².

Музей истории религии создавался как исследовательское учреждение, призванное комплексно изучать религию как сложный общественно-исторический феномен, включая исследование: эволюции религиозных представлений и культов, места религии в духовной культуре различных эпох, психологического аспекта религиозной веры, религиозно-общественных движений, процессов секуляризации, религиозного искусства и т.п. В «Положении о Музее истории религии», принятом в октябре 1931 года на общем собрании Академии наук, отмеча-

1 Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 05-03-03307а.

2 В настоящее время Государственный Музей истории религии (Санкт-Петербург) – крупнейший музей подобного рода в мире, его коллекции включают более 170 тыс. предметов, отражающих многообразие религий. Среди них – археологические и этнографические материалы, произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архивные документы. Уникальная библиотека Музея – самое крупное в России специализированное собрание книг по проблемам религии – насчитывает свыше 180 тыс. единиц хранения, в том числе рукописные книги и инкунабулы. В ноябре 1961 г. музей был выведен из Академии Наук и перешел в ведение Министерства культуры Российской Федерации. С 2001 г. экспозиция и коллекции Музея располагаются в новом помещении (Почтамтская ул., 14/5).

лось, что религия должна изучаться в музее в развитии – от её зарождения до современного состояния.

Если в середине 20-х годов директор Музея антропологии и этнографии профессор Л.Я. Штернберг, разрабатывая концепцию развития своего музея, предполагал открыть в нем отдел эволюции и типологии культур, то Богораз и его ученики разработали и воплотили в жизнь концепцию музея эволюции и типологии религий. На протяжении десятилетий музейные сотрудники, не только хранили (часто спасая от уничтожения) многие памятники религиозной культуры, но и вели планомерное исследование фундаментальных проблем религиоведческой науки.

В 1922 г. замечательный специалист в области религиоведения академик Н.М. Никольский в публичной лекции, посвященной задачам этой дисциплины, отмечал необходимость свободного научного творчества для ученого-гуманитария. Можно считать своеобразным подвигом лучшей части всех поколений сотрудников музея, которые, несмотря на длительное отсутствие такой свободы, развивали и преумножали традиции российской религиоведческой школы, сложившейся в процессе формирования и становления отечественной гуманитарной науки в целом¹.

Период с 1932 по 1944 г. – это этап становления Музея истории религии АН СССР, заложения основ и традиций как научно-фондовой и экспозиционной, так и исследовательской работы. В это время в музее работал очень небольшой коллектив сотрудников-единомышленников, объединившихся вокруг В.Г. Богораз-Тана, а после его кончины – вокруг второго директора музея Ю.П.Францева². Уровень исследовательской работы в МИР в этот период был настолько высок, что в 1935 году, после отчета музея о научной работе на бюро отделения истории Академии Наук было принято решение о создании на его базе научно-исследовательской ассоциации изучения религии.

1 См.: *Шахнович М.М.* История отечественного религиоведения// «Религиоведение», 2005, № 1. С. 118–134.

2 Францев Юрий Павлович (Францов Георгий Павлович) (1903–1969) – историк и философ, партийный общественный деятель, доктор исторических наук, был на посту директора МИР с 1937 по 1945 г., затем перешел на дипломатическую и партийную работу; с 1964 г. – действительный член АН СССР.

Много сил и энергии в организацию научных исследований в МИР АН СССР вложил выдающийся знаток религиозных движений, историк и публицист В.Д. Бонч-Бруевич (1843–1955). Он был директором Музея с 1946 по 1955 год, совмещая этот пост с рядом должностей в Москве, в том числе возглавляя с 1947 года сектор истории религии и атеизма Института истории АН СССР. Бонч-Бруевичу принадлежит заслуга спасения музея от многочисленных попыток его ликвидации, от стремлений свернуть религиоведческие исследования в стране в целом. Постоянно находясь в Москве и приезжая в музей примерно раз в год, Бонч-Бруевич практически ежедневно писал письма в Музей.

Бонч-Бруевич придавал огромное значение пополнению научной библиотеки музея, которая постепенно превратилась в уникальное собрание различных изданий, имеющих отношение к религии и религиозной философии. В марте 1948 года он писал в музей своему заместителю по научной части М.И.Шахновичу о задачах комплектования музейной библиотеки: «На письмо из Главного Архивного управления МВД СССР необходимо обратить очень серьезное внимание ... среди тех книг, которые они предоставляют нам, найдется целый ряд, которые необходимо взять... Также надо и церковную периодическую печать решительно всю собрать»¹. В Главном Архивном управлении «имеются отчеты религиозных братств, которые все нам необходимы; жития и сказания; различные журналы, творения отцов в русском переводе, и т.д., и т.д. Заберите лучше больше, а также посмотрите, нет ли там мелкой агитационно-пропагандистской литературы православной церкви, которая нам очень необходима»². Бонч-Бруевич беспокоился и о комплектовании библиотеки религиозно-философской и церковной литературой, притом, что многие книги подобного содержания в других местах уничтожались или попадали так называемые фонды специального хранения. Летом 1948 года он писал: «Я только что написал проф. Яковкину (директор БАН. – *М.Ш.*) по поводу передачи для нашей библиотеки старой богословской и богослужебной литературы преимущественно XVII и XVIII вв. в коли-

1 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.И.Шахновичу. 20 марта 1948 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 762, л. 19.

2 Там же, л. 22.

честве 20 000 штук»¹. Заботясь о комплектации библиотеки музея, Бонч-Бруевич одновременно стремился предотвратить утрату или разбазаривание ценных личных книжных собраний и коллекций. Например, сохранился следующий текст: «24 ноября с.г. (1953. – *М.Ш.*) из Москвы по документам Института истории АН СССР, в особом контейнере, отправлена в Музей весьма ценная библиотека покойного профессора В.К.Никольского, умершего недавно в Москве... этой библиотеке, подобранной по нашему профилю, грозило полное уничтожение. Ее удалось спасти»²

Глубоко понимая роль собирательской работы для сохранения исторического и культурного наследия, В.Д. Бонч-Бруевич стал инициатором создания в 1951 году Рукописного отдела (Архива) МИР, который до сих пор собирает и хранит уникальные материалы по истории религии в России. Вот, что писал Бонч-Бруевич сотруднице музея Л.И.Емелях, возглавившей Рукописный отдел: «Сейчас я буду хлопотать об изъятии архивов по нашему профилю. Особенно об архиве адвоката Жданова ... Жданов был одним из главных защитников трезвенников на процессе в г. Владимире, очень много общался с этими интересными людьми и много собрал в своем архиве материалов, касающихся процесса, а также письма трезвенников и их всевозможные писания. Когда мы их получим, это будет большой вклад в наш архив. И далее также будем получать постепенно и другие архивы, нас интересующие»³.

С самого начала в музее, как в экспозиционной, так и в научно-исследовательской практике не существовало отрыва истории религий от истории религиозного (антирелигиозного) свободомыслия и антиклерикализма. Однако «антирелигиозный дух» из музея в то время всячески изгонялся. Бонч-Бруевич писал в одном из своих посланий о том, как должна осуществляться деятельность музея: «... надо вести сильнейшую и убедительную научную пропаганду, но быть очень осторожными и отнюдь не позволять никому задевать или оскорблять религиозные чувства людей... Все эти мои слова должны относиться

1 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.И.Шахновичу. 9 июня 1948 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 762, л. 12.

2 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.С.Бутиновой. 27 ноября 1953 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 173, л. 35.

3 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к Л.И.Емелях. 2 октября 1953 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 294, л. 38 об.

равно ко всем религиям»¹. При создании новой экспозиции в Казанском соборе он предупреждал: «Алтарь не надо *ничем* *заполнять* (– подч. В.Б.-Б.), ибо это оскорбляет веру православных, считающих место это священным, куда не посвященным лицам входить нельзя, а поэтому *сейчас* надо считаться с этим и решительно не затрагивать чувства верующих»².

Однако именно Бонч-Бруевич способствовал тому, чтобы музей стал называться Музей истории религии *и атеизма*. В своих письмах, которые, как он был уверен, читали не только прямые адресаты, он всячески подчеркивал, что музей был переименован именно по его инициативе, а не по указке ленинградских партийных органов, которые неоднократно сетовали, что название музея не соответствует задачам воспитания трудящихся. Узнав из присланного ему протокола собрания сотрудников от 14 января 1954 года о том, что его заместитель, М.И.Шахнович, сообщил о переименовании музея, как происшедшем по партийному указанию, Бонч-Бруевич написал несколько писем, в которых подробно освещал историю этого события. В частности, он писал ученому секретарю МИР М.С. Бутиновой: «Обком партии никогда не ставил перед Президиумом АН СССР вопрос о переименовании Музея... Вот уже девятый год, как я добиваюсь этого существенного дополнения к названию Музея, причем я ставил его не раз и перед Президиумом АН СССР и перед ЦК, и перед Правительством... еще в октябре 1953 г. я обратился по этому вопросу с письмом к главному ученому секретарю Президиума АН СССР академику А.В.Топчиеву..., где настоятельно просил разрешить это дополнительное, крайне существенное, наименование нашего музея... В этом письме я также сообщил, что и Обком Партии в Ленинграде высказывал мне *пожелание* (выделено мной. – М.Ш.), совершенно согласное с моим мнением, что необходимо прибавить слова «и атеизма», так же как хочет этого и вся наша общественность. А.В.Топчиев сам не мог решить этого вопроса. Он написал сочувственную резолюцию и поставил мое письмо на обсуждение

1 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.И.Шахновичу. 28 марта 1948 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 762, л. 29.

2 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.И.Шахновичу. 21 августа – окончил 26 августа 1951 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 776, л.41. (Этот принцип был нарушен после смерти Бонч-Бруевича, когда алтарь собора был плотно заполнен экспонатами, а в нефах появились археологические реконструкции открытых человеческих погребений. – М.Ш.)

Президиума, а сам вскоре тяжело заболел ... На Президиуме академик-секретарь нашего отделения, академик М.Н.Тихомиров, начал свой доклад с того, что заявил, что у некоторых академиков эта моя инициатива вызывает сомнение в необходимости этого дополнения к названию. Президент академик А.Н.Несмеянов в категорической, весьма энергичной форме, заявил, что этот вопрос никаких недоумений и сомнений у него не вызывает, что наоборот, он удивляется, почему раньше это не было сделано... Какой-то академик средних лет присоединился к Тихомирову... <...>Я попросил слова и коротко, но весьма энергично возразил и Тихомирову и этому его союзнику. Президент еще раз произнес реплику вполне меня поддерживающую, а многие из членов Президиума кивали головами в знак согласия...

Президент, видимо вполне удовлетворенный моими разъяснениями, одобрительно поглядывая на меня, поставил вопрос на голосование Президиума. «Против» никого не было, воздержавшихся тоже, и Президент провозгласил, что стало быть принято единогласно и предложил свою формулировку записать в стенограмму и сказал, обращаясь ко мне: «Итак, Владимир Дмитриевич, отныне Ваш Музей называется Музеем истории религии и атеизма», – голосом подчеркнув последние слова.

Таким образом, впервые за все время существования АН СССР, слово «атеизм» официально введено Президиумом АН СССР в название академического учреждения, в систему Академии Наук СССР. Я считаю это событие весьма важным на фронте нашей борьбы. Теперь надо нашими делами всецело оправдать это высокое глубоко идейное наименование, как в показе во всех наших отделах, так и в наших научных исследованиях. И это научно-идейное, материалистическое название нашего Музея достигнуто было нами самими, а не кем-либо со стороны: это достижение неотъемлемо принадлежит нам, как результат восьмилетней борьбы за наше научно-правильное наименование¹. Особенно примечательны в этом письме слова о «пожелании» Обкома. Как бы Владимир Дмитриевич не стремился показать, что решение о переименовании идет «снизу», из музея, он «проговаривается» о, безусловно, реальных обстоятельствах этого дела. Весьма примечательны и последние

1 Письмо В.Д.Бонч-Бруевича к М.С.Бутиновой. 9 февраля 1954 г. Архив ГМИР, ф. 2, оп. 1, № 175, лл. 4–5.

три предложения. Бонч-Бруевич, видимо, знал или предполагал, а, скорее всего «чуял нутром» стреляного воробья, что грядут серьезные изменения в области идеологического воздействия на общество, которые могут привести к печальным последствиям для музея, поэтому заблаговременно пытался спасти музей от обвинений в пропаганде религии.

И, действительно, спустя полгода после переименования музея, 7 июля 1954 года, ЦК КПСС принял специальное постановление «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения», в котором выражалось требование шире развернуть научно-атеистическую пропаганду, «разоблачать реакционную сущность религии и тот вред, который она приносит, отвлекая часть граждан нашей страны от сознательного и активного участия в коммунистическом строительстве»¹. За несколько месяцев после принятия этого постановления была «развернута» *такая* работа, что 10 ноября 1954 года ЦК КПСС вынужден был опубликовать новое постановление – «Об ошибках в проведении научно-атеистической пропаганды среди населения».

Второй этап истории музея связан с восстановлением его после войны и созданием большой экспозиции, сделавшей его известным не только в СССР, но и за рубежом. Шестнадцать послевоенных лет отмечены выходом в свет под эгидой музея крупных монографических исследований, посвященных различным вопросам истории религии и свободомыслия. Научная жизнь музея в этот плодотворный период была ознаменована публикацией семи выпусков «Ежегодника» (1957–1963) – фундаментального периодического религиоведческого издания, до сих пор сохраняющего свое научное значение.

В начале шестидесятых годов в связи с переводом музея из Академии наук в ведение Министерства культуры усилилось прямое воздействие на его деятельность со стороны Ленинградского Обкома партии, наметился резкий поворот всей работы музея в сторону открытой атеистической пропаганды. Способствовало этому и проведение в жизнь решений XXII съезда КПСС и июньского Пленума ЦК КПСС (1963) по «широкой и систематической научно-атеистической пропаганде» среди населения. Устная история Музея сохранила соответствовавшие

¹ «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. 6. М., 1971, с. 504-505.

духу времени слова Н.П.Красникова, партийного выдвиженца, назначенного тогда директором: «Я не знаю, как сделать новую экспозицию музея, но хорошо знаю, как сломать старую!» В 1964 году ЦК КПСС одобрил специальную программу под названием «Мероприятия по усилению атеистического воспитания среди населения», в которой среди прочего предусматривалось усиление атеистической пропаганды средствами культурно-просветительных учреждений. Это не могло не сказаться как на экспозиционной работе музея, так и на научных исследованиях, которые должны были сосредоточиться, прежде всего, на решении актуальных задач и отвечать требованиям политической конъюнктуры. Часть научных сотрудников, активно занимавшихся наукой, покинула музей, было прекращено издание «Ежегодников».

Некоторый толчок для дальнейшего развития научных изысканий был дан лишь через десять лет, в середине 70-х годов, когда музей приступил к изданию статей, объединенных как в периодические, так и разовые тематические сборники: «Актуальные проблемы истории религии и атеизма», «Музеи в атеистическом воспитании», «Атеизм, религия, современность», «Социально-философские аспекты критики религии» и др.

Новый этап жизни Музея начал складываться в середине 80-х годов в связи с перестройкой общества, с прекращением тоталитарных методов воздействия на науку. Решающим стал 1988 год, когда празднование 1000-летия Крещения Руси приобрело государственный характер и определило изменение отношений государства и церкви в нашей стране.

А.А. Бондаренко

Музей-институт семьи Рерихов в практике современного музейного строительства

Николай Константинович Рерих относится к числу наиболее выдающихся и ярких деятелей мировой культуры конца XIX – первой половины XX в. Наряду с целой плеядой представителей традиционной российской цивилизации он стал одним из символов той мощной культурной экспансии, которая оформилась в России начала прошлого века и прокатилась по всему миру, оказав сильное влияние на многие сферы жизни в странах Европы, Америки и Азии и во многом предопределив пути культурных процессов в цивилизованном мире.

Обладая многосторонними талантами и знаниями, неиссякаемой творческой энергией, будучи замечательно образованным человеком и врождённым организатором, Н.К. Рерих сумел переосмыслить возросшие на российской почве идеи и опыт сохранения культурных ценностей и соединить с опытом мировым. Оказавшись за пределами родины, Рерих продолжил традиции петербургской школы международного права и своего учителя, профессора юридического факультета Петербургского университета Ф.Ф. Мартенса (одного из авторов итоговых документов Гаагских конференций 1899 и 1907 гг.). Он стал автором основных идей первого в истории Международного договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакт Рериха, Вашингтон, 1935 г.) и инициатором международного движения в защиту культуры.

В деле сохранения культуры ключевую роль Рерих отводил музеям. Ещё в Петербурге в начале XX-го столетия, являясь директором Рисовальной школы Императорского Общества Поощрения Художеств (ИОПХ), он стал инициатором и руководителем работ по созданию Музея Русского искусства при ИОПХ и Музея Допетровского искусства и быта, выступил инициатором преобразования руководимой им Школы в Народную Академию искусств. Он был одним из создателей Общества возрождения художественной Руси, а также руководил работами по созданию Археологической карты Петербургской губернии.

В 1920–30-е гг. Н.К. Рерихом было разработано оригинальное учение о Культуре как основе индивидуального совершенствования и общественного мира. На его основе он определил ряд принципов музейного строительства и с успехом применил их на практике, во многом опередив наше время. Для продвижения этих инициатив, поддержанных впоследствии многими выдающимися деятелями мировой культуры, Рерих создал комплекс просветительских, творческих и научных организаций в Америке, Европе и Азии. Организационным ядром и объединяющим центром этого комплекса стал Музей Рериха в Нью-Йорке.

Рериховское понятие Музея включает понимание его как «обители всех родов Прекрасного и вовсе не в смысле лишь сохранения тех или иных образцов, но в смысле жизненного и творящего применения их»¹. Тем самым происходит расширение современных представлений и своеобразный возврат к представлениям античным.

Для Рериха Музей – это не просто собрание предметов, имеющих художественную, историческую или какую-либо иную культурную ценность, но, прежде всего, это – Обитель Муз всех родов и направлений человеческого творчества, их Союз как живое свидетельство изначального духовного единства человечества и его внутренней устремлённости к усовершенствованию и творчеству, устремлённости к Прекрасному.

Как точка соприкосновения человека с живой исторической традицией, опытом и тайной творчества Музей выступает не только в качестве охранителя культурного достояния в виде музейных предметов и коллекций, но и в качестве охранителя культурного достоинства в человеке, его духовности и нравственности. Он становится местом взаимодействия различных общественных тенденций на основе всевмещающего понятия Культуры и таким образом наделяется дополнительными функциями социального, гражданского свойства.

Рериховская музейная идеология носит новаторский системно-эволюционный характер. Она в определённой мере предвосхитила концепции интегрированного музея и экомuzeя, принципы «новой музеологии». Большую ценность имеет рериховский опыт практической реализации указанных принципов,

¹ Рерих Н.К. Врата в Будущее. 1 января 1936 // Листы дневника. Т. I. М., 1995.

в частности, в деятельности Гималайского исследовательского института «Урусвати» как филиала Музея Рериха в Нью-Йорке.

Особое внимание обращают на себя принципы соединения элитарности науки и широкой общественной инициативы, которые были предложены и реализованы Н.К. Рерихом в работе многочисленных культурных обществ в Америке, Европе и Азии. Рерих называл эти комитеты и общества хранителями отделов центрального музея в Нью-Йорке. Одним из важнейших условий создания такого комплекса стало наличие развитых институтов гражданского общества в странах с высоким статусом культуры в общественном сознании. Многие из предложенных Рерихом положений только пробивают себе дорогу в жизнь и приобретают особую значимость для современного музейного строительства.

Касаясь проблем последнего и его особенностей в России, нужно отметить в качестве важнейших задач:

- сохранение культурного достояния народов России как важнейшей предпосылки социальной стабильности и комплексного устойчивого развития страны;
- восстановление целостности культурного пространства страны и актуализация его креативного потенциала;
- преобразование системы музеев в государственно-общественную систему, ориентированную на обеспечение широкого и актуального доступа населения к сокровищам отечественной и мировой культуры.

Созданные в последние годы общественные объединения музеев, играют всё более заметную роль в формировании культурной политики внутри России. Всё более авторитетную роль исполняет Союз музеев России, оказывающий влияние на реальную музейную политику государства, вырабатывающий новые культурные механизмы, оказывающий ощутимую помощь музеям в разрешении конкретных проблем.

Нетривиальная задача – «сберечь прошлое, с одной стороны, и гарантировать будущему возможность развития, с другой» – требует, по мнению большинства современных специалистов, нормализации работы культурной машины, которая должна «максимально использовать творческий потенциал для формирования национального искусства». «Она обязана выполнять несколько функций. Функция первая – ориентировать. Творческий человек самоопределяется, ищет для себя высокие планки, искусство даёт ему образцы, и культурная машина

должна донести эти образцы до человека. Вторая функция – отбор и восхождение. Если первая функция – образовательная, то вторая – фильтрующая.

Культурная машина работает “по вертикали”, от творчества к искусству, от регионов – к центру. В центр стремятся люди, в регионы возвращаются культурные образцы¹. Как здесь не вспомнить усилия Н.К. Рериха (и его соратников) и в должности редактора журнала «Искусство и художественная промышленность», и, в особенности, на посту директора Школы ИОПХ, ставшей в те времена крупнейшим художественно-промышленным учебным заведением России. Как будто ничего не изменилось после 1917 года!

В процитированной выше статье Марата Гельмана «Музеи в России и механизм культурной политики» говорится о необходимости трёх важнейших «сшивок»: о сшивке территорий, сшивке эпох и сшивке общественных слоёв. Основой этого восстановления целостности культуры должно стать понимание актуальности искусства, т. е., в конечном счёте, осознание Красоты, которая и «спасёт Мир»: «Сегодня, когда смена парадигм в искусстве происходит гораздо чаще, чем биологическая смена поколений, мы получили феномен “сожительства” представителей разных культурных эпох в одних музеях, галереях, журналах – в одном культурном пространстве. Культурная ткань становится очень причудливой, легко расслаивается на автономные группы, в каждой из которых наработаны свои параметры оценки, существует свой язык общения, свои знаковые системы. *Задача музея – привести эти языки к чему-то единому* [выделено мной. – А. Б.]. Являясь площадкой репрезентации, оставаясь независимыми наблюдателями, они должны заниматься “сшивкой” – формировать общее для всех коммуникативное пространство».

Общее коммуникативное пространство – это, по Рериху, и есть пространство Культуры, основанной на универсальных ценностях. Широкое понимание Культуры включает в себя не только материальную составляющую результатов человеческого творчества и культурных накоплений. Культурные ценности – это также – и даже прежде всего – ценности нравственного, духовного порядка, в том числе, как стало очевидно в последние десятилетия, природный потенциал планеты. Постоль-

¹ Гельман М. Музеи в России и механизм культурной политики. М., 2000.

ку поскольку они находятся в неразрывной связи с деятельностью человека и достижениями его творчества.

Таким образом, в постановке Н.К. Рериха главной задачей человека и общества является охранение и приумножение культурного достояния как основы усовершенствования и преобразования жизни. В основу её комплексного решения было положено Учение Живой Этики и созданный на его принципах комплекс научных, художественных, образовательных учреждений, общественных организаций, комитетов и инициативных групп в десятках стран мира, центром которого и явился Музей Николая Рериха в Нью-Йорке.

Деятельность этого комплекса опиралась не только на авторитет крупнейших деятелей культуры, науки и политики, но и на поддержку государственных органов как в Америке, так и в Европе. Эта поддержка выражалась, прежде всего, в усилиях по формированию национальной и международной законодательной базы. Рождалась система, которая всё более и более приобретала общественно-государственный характер, создавая ясные алгоритмы достижения важнейших решений в различных сферах жизни. В общественном сознании постепенно восстанавливалась система ценностей, основанная на приоритете духовности и свободного творчества, тем самым создавая предпосылки для сглаживания общественных антагонизмов между государством и обществом, цивилизацией и культурой.

Среди замечательных социокультурных достижений созданной Рерихом системы одним из самых важных стало принятие странами западного полушария Международного договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакт Рериха), ставшего в последствии основой Гаагской конвенции 1954 года о защите культурных ценностей в случае вооружённого конфликта.

Развитием идей Пакта также стал нереализованный рериховский проект Всемирной Лиги Культуры, которая рассматривалась «как кооперативное объединение научных, художественных, промышленных, финансовых и прочих учреждений, обществ и личностей, работающих в пределах культурных путей»¹.

¹ Рерих Н.К. Лига Культуры. 1 Февраля 1942 г. // Листы дневника. Т II. М., 1995.

* * *

В настоящее время возникают новые возможности применения рериховских идей и подходов в музейном деле и, шире, в деле сохранения и актуализации культурного наследия. Одну из таких возможностей и практических попыток представляет учреждённый в 2001 году Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге. В частности, он должен стать «экспериментальной площадкой» для апробирования этих и близких им практических подходов в современных условиях, а также соответствующих научных и образовательных программ.

«Именно только единением, дружелюбием и справедливым утверждением истинных ценностей можно строить во благо, в улучшение жизни. Многие исконные понятия затмились в обиходе. Люди произносят слово Музей и остаются далеки от мысли, что Музей есть Музейон, по-гречески Дом Муз. Обиталище всех Муз, прежде всего, является символом Объединения. В классическом Мировом понятии “Муз” вовсе не было чем-то отвлечённым, наоборот, в нём утверждались живые основы творчества здесь – на Земле, в нашем плотном мире. Так издавна, от самых далёких веков утверждались основы единства. Все человеческие примеры ярко говорят о том, что сила в союзе, в доброжелательстве и сотрудничестве», – пишет 1 января 1936 года Рерих в своей статье «Врата в Будущее»¹. Во все времена Служение Музам было настоящим воспитанием вкуса, который во всем познаёт Прекрасное. Поэтому Музей – это «Обитель всех родов Прекрасного и вовсе не в смысле лишь сохранения тех или иных образцов, но в смысле жизненного и творящего применения их»².

Такое понимание сути музея и было положено в основу концепции будущего Музея-института семьи Рерихов в Петербурге в проекте, подготовленном в 2000 году Рериховским центром Санкт-Петербургского государственного университета и включённом в Программу подготовки празднования 300-летия Санкт-Петербурга³.

1 *Рерих Н.К.* Листы дневника. Т. I. М., 1995.

2 *Там же.*

3 *Бондаренко А.А.* Музей-институт семьи Рерихов в культуре будущей России // Рериховское наследие. Труды I Международной научно-практической конференции. Т. I. СПб., 2002. С. 46–58.

Основу музейных фондов составило Мемориальное собрание С.С. Митусова (МСССМ), близкого родственника и друга семьи Рериха, сохранившего в своей семье основную часть мемориального наследия семьи Рериха в Санкт-Петербурге. Как известно, долгие годы жизни за пределами России Рерихи предпринимали попытки вернуться на родину. Удалось это лишь в 1957 году, уже после кончины Николая Константиновича и Елены Ивановны, их старшему сыну Юрию Николаевичу Рериху, выдающемуся востоковеду. Обосновавшись в Москве, заведующий сектором в Институте востоковедения, он продолжил «музейное дело» своего отца, посвятив огромную часть своих усилий организации Музея Н.К. Рериха в Ленинграде, родном городе своей семьи. Основу экспозиции должны были составить художественные произведения, вещи и документы из огромного собрания, привезённого Юрием Николаевичем в Союз, и документы, мемориальные предметы, вещи и мебель из их бывшей квартиры на Мойке, сохранённые в Ленинграде семьёй Митусовых. Подробно о МСССМ уже писалось ранее¹, говорится и в настоящем сборнике в работе научного сотрудника Музея-института семьи Рерихов Ю.Ю. Будниковой «От артефактов эпохи до мемориального собрания».

Ещё в 1927 году Людмила Степановна Митусова познакомилась с Зинаидой Григорьевной Лихтман (Фосдик), впоследствии директором Музея Рериха в Нью-Йорке, с того времени завязалась их переписка. «На тебя ложится обязанность по выполнению части заветов Николая Константиновича», – писал несколькими годами спустя Степан Степанович своей средней дочери из Хибиногорска, где он в это время организовывал Рабочую консерваторию.

«Будет по-нашему», – говорил Л.С. Митусовой в 1960 году о Музее в Ленинграде Ю.Н. Рерих, который к этому времени уже добился согласия Министерства Культуры СССР на его создание. Шла интенсивная переписка, активное участие принимали Географическое общество и Университет в лице А.В. Королёва, В.В. Струве, А.Д. Александрова, Б.А. Вальской, Ю.М. Медведева. Подключились ленинградские власти. Одна-

1 Мельников В.Л. Мемориальное собрание С.С. Митусова как основа музейного собрания Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге // Рериховское наследие. Труды I Международной научно-практической конференции. Т. I. СПб., 2002. С. 58–79.

ко скоропостижная кончина Юрия Николаевича помешала довести до конца решение этого вопроса. Позднее заботу о сохранении семейного наследия в Мемориальном собрании Митусовых проявлял младший сын Рерихов, известный художник, С.Н. Рерих, проживавший постоянно в Индии. Именно он помог сёстрам Митусовым получить новую квартиру в доме на углу Суворовского проспекта и 4-й Советской улицы, когда их старый дом на улице Моисеенко ставился на капитальный ремонт. Сам же вопрос о Рериховском музее отошёл в сторону. В сложившихся тогда условиях определённым достижением стала организация Музея-усадьбы Н.К. Рериха в Изваре. Именно вклад сестёр Митусовых стал основой коллекции подлинных вещей. Ключевую роль в его создании сыграли также кинорежиссёр Р.А. Григорьева, историк Л.В. Мищенко, архитектор А.Э. Экк. Некоторые документы и предметы Митусовского собрания были переданы также для музея в Барнауле, в Публичную библиотеку (в настоящее время РНБ), в Русский музей. Однако до последнего времени вопрос о Музее Н.К. Рериха и его семьи в Петербурге оставался открытым.

Упомянутый ранее проект создания Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, подготовленный Санкт-Петербургским государственным университетом, начал осуществляться с начала 2001 года, когда был основан Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие», ставший учредителем Музея-института семьи Рерихов.

* * *

За период с 11 мая 2001 года по настоящее время Музей-институт семьи Рерихов прошёл непростой путь первоначального становления в качестве негосударственного учреждения культуры. За истекший период собраны и систематизированы значительные фонды, включающие в себя сохранённую в Санкт-Петербурге часть мемориального наследия Н.К. Рериха, его семьи и окружения общей численностью более 7.000 единиц хранения. Часть музейного собрания зарегистрирована в Музейном фонде РФ. Налажена экспозиционно-выставочная, научно-исследовательская, культурно-просветительская и издательская работа. Проводятся экспедиции, семинары и конференции, в том числе международного уровня. В рамках межрегионального сотрудничества Музей-институт семьи Рерихов осуществляет интенсивную программу проведения образова-

тельно-художественных выставок в Северо-западном и Центральном регионах России¹. Региональный аспект работы нашёл своё отражение в создании в Вышневолоцком районе Тверской области Сезонной научной базы музея.

Создано вполне дееспособное кадровое ядро, включающее в себя специалистов и научных сотрудников различных профилей и специальностей. В июле 2003 года Музею-институту передано здание по адресу: 18-я линия, д. 1, лит. А, общей площадью около 1400 кв. м. – памятник истории культуры федерального значения начала XVIII века (бывший дом акад. М.П. Боткина). Начаты проектные и ремонтные работы.

В основу деятельности легла **Концепция** Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, которая определяется его социокультурной миссией, задачами и приоритетами, профилем и основными видами его деятельности.

Миссия

Сохранение, актуализация и обеспечение творческой преемственности наследия семьи Рерихов, его петербургских истоков и оснований в широком контексте единства российской и мировой культуры как стратегического ресурса социокультурного развития и потенциала будущего.

Задачи и приоритеты

- обеспечение преемственности в выявлении, сохранении, изучении наследия семьи Рерихов, их культурного окружения, современников;
- научное и художественное освоение Рериховского наследия и его популяризация;
- создание условий для широкого ознакомления с жизнью и творчеством семьи Рерихов, их петербургскими истоками;
- содействие восстановлению российских духовных и культурно-исторических традиций; утверждение принципов этики в научном и художественном творчестве и иной жизнедеятельности.

Виды деятельности

- учётно-охранная;
- экспозиционно-выставочная;

¹ Отчёт Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге о деятельности в 2001–2002 гг. СПб., 2002.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

- научно-исследовательская;
- культурно-просветительская.

Профиль Музея

Мемориально-художественный, научно-просветительский и культурно-информационный центр.

Концепция музея нашла своё выражение в приведённой ниже **Организационной структуре** (Табл. 1), продолжающей наполняться содержанием до настоящего времени:

Таблица 1:

<i>НАУЧНО-ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ОТДЕЛ</i>	<i>НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ</i>	<i>ОТДЕЛ ФОНДОВ</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Мемориальная экспозиция - Художественная экспозиция подлинников Н.К. Рериха, С.Н. Рериха и мастеров “Серебряного века” - Мемориальное собрание С.С. Митусова - Экспозиция произведений современного искусства - Сектор образовательных программ 	<p><u>Научно-исследовательские направления</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - историко-архивные и археологические исследования - восточные исследования - комплексные гуманитарные исследования (философия, культурология, искусствоведение, этика, право) - естественнонаучные исследования и математические методы - Лаборатория ИТ - Редакционно-издательская группа 	<ul style="list-style-type: none"> - Сектор учёта и каталогизации - Научный архив - Научная библиотека <p><i>АДМИНИСТРАЦИЯ</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Дирекция - Бухгалтерия и ОК - Отдел эксплуатации - Отдел развития и перспективного планирования <p><i>ФИЛИАЛЫ</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Вышневолоцкая научная база - Музей Школы К.И. Мая <p><i>ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ</i></p>

В настоящее время ведётся работа с Министерством культуры и массовых коммуникаций и депутатами Государственной Думы по привлечению средств Федеральной адресной инвестиционной программы, а также средств частных инвесторов для выполнения работ по реконструкции и приспособлению музейных помещений. Для этого требуется скорейшее решение вопроса о закреплении арендуемого здания за Музеем-институ-

том семьи Рерихов в Санкт-Петербурге на праве оперативного управления с согласованием права музея передавать часть используемых площадей для их использования инвесторами.

Ключевой особенностью Программы развития является предполагаемое и фактическое планомерное участие в решении её задач таких крупных научно-образовательных и художественных центров как Санкт-Петербургский государственный университет, Государственный Эрмитаж, Российская национальная библиотека, Государственный музей Востока, Государственный Русский музей, Санкт-Петербургское художественное училище имени Н.К. Рериха и др., а также рериховских музеев в России, США и Индии.

Реорганизация Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге в государственное учреждение закрывает полувековую проблему культурной жизни Санкт-Петербурга и восстанавливает историческую справедливость, обеспечивая условия сохранения и государственной защиты особо значимого для российской и мировой культуры наследия Н.К. Рериха, его семьи и культурного окружения. Она является закономерным итогом многолетней работы специалистов различных профилей и новым этапом комплексного изучения и творческой преемственности многообразного художественного, научного, философского, правового, литературного, педагогического и общекультурного наследия семьи Рерихов как целостного явления петербургской культуры в контексте культуры России и мира.

Тем самым будут созданы начальные условия для планомерных и систематических научных исследований по всему спектру творческой деятельности семьи Рерихов и связанной с нею научной проблематики, а также для широкого ознакомления петербуржцев и гостей нашего города с жизнью и творческим наследием Н.К. Рериха и его семьи, их петербургскими истоками, культурным окружением и контекстом эпохи. Будет сформирована основа для координации и объединения усилий по сохранению и использованию в интересах города и страны Рериховского наследия как важного фактора и потенциала культурного строительства и укрепления культурного образа Санкт-Петербурга и России. Всё это послужит оптимизации и совершенствованию работы государственных органов с общественными организациями и группами т. н. «рериховской» направленности, в чём, в частности, состоит уникальность социальной функции Музея-института семьи Рерихов.

В результате ведущихся преобразований возникнут дополнительные возможности для восстановления и актуализации культурного потенциала и имиджа такого исторически важного района Санкт-Петербурга, как Васильевский остров, с его уникальными научными и образовательными и художественно-просветительскими традициями.

Источники финансового обеспечения образуют комплекс, адекватный комплексу решаемых данной реорганизацией задач, предусматривающих, в частности, использование средств из бюджетов федерального и регионального уровня, негосударственных некоммерческих организаций, а также средств частных инвесторов. Нарушение скоординированности этого комплекса крайне осложнит достижение обозначенных целей.

Важнейшей особенностью Музея-института семьи Рерихов является его центральное положение в структуре развиваемой в настоящее время Программы сохранения Рериховского наследия в Северо-Западном регионе. Основные положения и параметры реорганизации Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге в государственное учреждение с его передачей в ведение Комитета по культуре свидетельствуют об оптимальности соотношения между намеченными целями, предполагаемыми результатами, путями, сроками и затратами, необходимыми для их достижения.

Ю.Ю. Будникова

**От артефактов эпохи до мемориального собрания
(История создания Мемориального собрания
С.С. Митусова как основы
Музея-института семьи Рерихов)**

Всякий музей – уникален, и история его создания неповторима, как неповторимы судьбы людей. Каждый мемориальный музей удерживает от исчезновения в Лете что-то особенное из того, чем были живы, на чём стояли наши предшественники и что может не только развлечь или поучить нас, но и одарить новыми сочетаниями прекрасного и неожиданным смыслом, который мы подчас тщетно ищем в окружающей нас жизни. У каждого музея – своя логика возникновения и свои задачи. Наступает урочный час, и то, что несло в потоке жизни, превращается в «магические кристаллы», сквозь которые мы с большей или меньшей ясностью можем разглядеть как прошлое, так и собственное будущее.

Наш Музей-институт семьи Рерихов был основан в 2001 г. **Людмилой Степановной Митусовой** (1910—2004) на основе наследия её семьи, получившего в 1992 г. статус Мемориального собрания. Семья эта, аристократическая по своим корням, была тесно связана с культурной и научной жизнью России, и то, что удалось сохранить Митусовым в превратностях революций, войн, репрессий, а также на волне произвола и коррупции последних двух десятилетий, хранит память пяти поколений, охватывая полуторастолетний период отечественной, прежде всего петербургской истории. Музейное собрание хранит целые свидетельства тесных связей, повседневных и творческих, между кланами Митусовых, Рерихов, Римских-Корсаковых, Мусоргских, Потоцких и др. Не менее значительна та часть в составе коллекции, которая относится к советскому периоду нашей истории и отражает драматизм духовных биографий тогдашнего поколения и борьбу, которую пришлось выдержать лучшим русским людям, «дабы свеча не погасла». Частью собрания стали также предметы и произведения искусства, подаренные Л.С. Митусовой людьми последующих поколений, работниками на ниве науки и искусства, для которых она

стала духовной матерью, другом, сотрудником, советником. Сюда же можно отнести научно-документальный фонд, собранный современными исследователями для дополнения общей картины жизни и творческой деятельности представителей семейного круга Рерихов – Шапошниковых – Голенищевых-Кутузовых – Митусовых – князей Путятиных, а также их друзей, коллег, единомышленников. Именно всё вместе это составляет Музей петербургской семьи в широком смысле слова, в основании которой – не одно поколение коренных жителей нашего города (начиная с его основания), создателей и выразителей «петербургского текста русской культуры», по замечательному выражению В.Н. Топорова.

Степан Степанович Митусов (1878—1942), сын тайного советника, известного коллекционера С.Н. Митусова и оперной певицы Е.В. Митусовой (урожд. Голенищевой-Кутузовой, во втором браке кн. Путятиной), двоюродный брат великой русской просветительницы Е.И. Рерих, ученик Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, В.П. Калафати, сотрудник и друг Н.К. Рериха, И.Ф. Стравинского, Н.И. Рихтера, И.Я. Билибина, К.А. Марджанова, М.А. Бихтера, Б. Асафьева, был одним из тех творцов, кого сформировала эпоха русского Серебряного века. Безукоризненный вкус, чуткость ко всему талантливому в искусстве и незаурядный ум позволили Митусову вести равноправный диалог с крупнейшими творческими личностями своего времени и самому на протяжении четырех десятилетий являться живым участником культурной жизни Петербурга – Петрограда – Ленинграда. Он был знатоком музыки, живописи, театра современной ему эпохи, музыкальным педагогом и теоретиком. С 1908 г. работал помощником секретаря Императорского Общества Поощрения художеств (ИОПХ) и инспектором Рисовальной школы ИОПХ, директором которой был Н.К. Рерих, а после революции являлся в разное время исполнителем и аккомпаниатором, заведующим Концертным подотделом Музыкального отдела Наркомпроса, преподавателем, художественным руководителем и организатором концертов. В семье Степана Степановича почти чудом сохранились реликвии семьи Рерихов – мемориальные предметы, рукописи, картины, старинные книги. По воспоминаниям Людмилы Степановны, средней дочери С.С. Митусова, вещи Рерихов, по их просьбе, были перевезены её отцом в начале 1920-х годов с их квартиры на Мойке, 83. Впоследствии часть вещей и рукописей

забрал Б.К. Рерих, брат художника. Однако и после этого у Митусовых оставалось около 80 художественных произведений Н.К. Рериха, более 40 предметов обстановки, а также рукописи, личные вещи, документы, картины других художников, посуда, столовое серебро Рериховской семьи. К сожалению, до наших дней Собрание сохранилось не полностью. Многие книги, картины и мебель погибли в годы блокады. Кое-что из документов было уничтожено ещё в тридцатые годы самим Степаном Степановичем, опасавшимся репрессий по отношению к его семье. В 1956 г. 73 произведения Николая Рериха, 3 наброска Аркадия Рылова и 2 акварели Александры Щекатихиной-Потоцкой дополнили коллекции этих художников в Русском Музее. В 1958 г. выдающемуся ученому-востоковеду Юрию Николаевичу Рериху, вернувшемуся на родину, было переслано в Москву кресло отца и переданы фотографии семьи. В 1981 г. в Отдел Рукописей Российской национальной библиотеки от сестер Митусовых, Людмилы Степановны и Татьяны Степановны, поступили автографы И.Ф. Стравинского, Н.К. Рериха, С.С. Митусова и других деятелей культуры. В 1983 г. в Алтайский краеведческий музей в Барнауле было передано 93 экспоната. Наконец, в 1984 г., после завершения реставрации Музея-усадьбы Н.К. Рериха в Изваре, часть рериховской мебели – стол, диван, 5 стульев – вошла в его постоянную экспозицию. Однако в течение многих лет Собрание не только рассредоточивалось, но и пополнялось. Прежде всего, благодаря Юрию Николаевичу Рериху. В 1957-60 гг. он передал сестрам Митусовым две картины Н.К. Рериха, “Гималаи” и “Горное селение”, письма, фотографии и памятные вещи. Также и от Святослава Николаевича Рериха, выдающегося художника, в течение 40 лет поступали книги, письма, подарки. Оставили свой след в Собрании и некоторые исследователи творчества семьи Рерихов и их ученики (Б.Н. Абрамов, Т.В. Бакулина, П.Ф. Беликов, А.Ю. Калнс, Г.Ф. Лукин, Р.Я. Рудзитис, Б.А. Смирнов-Русецкий, З.Г. Фосдик, В.Т. Черноволентко и другие). В 2001–2004 гг. петербургский коллекционер и культуролог В.В. Петров, создав прецедент, передал для художественной экспозиции создаваемого музея из своей коллекции около 10 произведений – картин и рисунков Н.К. Рериха и мастеров «Серебряного века». Ценные художественные материалы из архива своей матери, известной художницы начала XX века Надежды Войтинской, передала в музейное собрание ее дочь, А.Л. Левидова; документы, касаю-

щиеся Ю.Н. Рериха, преподнёс в дар ведущий петербургский генеалог И.В. Сахаров. Собрание пополняется по сей день, и, конечно, это продолжится по нарастающей и в будущем, когда Музей-институт семьи Рерихов зарекомендует себя должным образом на культурном и научном поприщах.

Можно тематически-обобщённо подразделить Собрание следующим образом:

- автографы, личные вещи, книги, фотографии Елены Ивановны Рерих;
- художественные произведения, автографы, рукописи, личные вещи, археологические находки, книги, фотоматериалы Николая Константиновича Рериха и письма к нему;
- детские рисунки и лепка, автографы и книги, фотографии и личные вещи Юрия Николаевича Рериха;
- детские рисунки и записки, автографы и книги, фотографии Святослава Николаевича Рериха;
- личные вещи, автографы и произведения ближайших родственников семьи Рерихов: самого С.С. Митусова и всей его семьи, Б.К. Рериха и родственников Е.И. Рерих по линии Голенищевых-Кутузовых – князя П.А. Путятина, Рыжовых, Муромцевых, Потоцких, Шаховских;
- автографы и произведения деятелей искусства Серебряного века; произведения и автографы художников, начавших свой творческий путь в 1930-х гг. (Р. Тренина, А. Батурина, О. Карташева, Б. Смирнова-Русецкого, В. Черноволенко и др.);
- произведения современного искусства, русского и зарубежного;
- библиотека.

Всего Собрание насчитывает более 5000 тыс. единиц хранения.

Впервые речь о создании Музея Рериха на основе вещей, хранившихся в петербургской квартире Митусовых, а также картин и других предметов, привезённых из Индии, зашла в 1958 г., когда в Россию вернулся старший сын Рерихов, выдающийся востоковед Юрий Николаевич Рерих. Он много хлопотал в высших партийных и чиновничьих кругах о создании в Ленинграде Музея и школы при нём, и ему удалось добиться согласия на их устройство в здании бывшего Императорского Общества поощрения художеств, но внезапная смерть учёного в 1960 г. всё прервала. В 1970-е годы последний оставшийся в живых член семьи художник Святослав Николаевич Рерих продолжил усилия по организации музея, привлекая к этому, преж-

де всего, деятелей искусства и науки. Его обращения в Академию наук, Академию художеств и к ленинградским властям помогли обеспечить сохранность фамильных вещей семьи Рерихов. Однако только 11 мая 2001 г. (в год столетнего юбилея бракосочетания Елены Ивановны и Николая Константиновича) Музей-институт семьи Рерихов был зарегистрирован решением Регистрационной палаты Санкт-Петербурга как некоммерческое учреждение культуры. В июле 2003 г. город выделил Музею-институту здание на набережной Лейтенанта Шмидта, д. 41. 25 октября 2004 г. здесь прошёл Межведомственный Музейный совет Санкт-Петербурга, на котором было принято решение о придании этому учреждению культуры статуса государственного музея.

Теперь, когда осуществлена многолетняя мечта Л.С. Митусовой о создании Музея, которую с какого-то момента она отчётливо начала осознавать как миссию, оставшись последней представительницей семьи Митусовых и близкой родственницей, лично знавшей Рерихов, и самой её уже нет с нами, перед нами *высится* (именно так!) задача, о которой когда-то с радостью писал человек, имя которого ныне носит музей: «Из чудесных камней прошлого сложите ступени грядущего». Думается, что до конца правильно мы поймём завет художника, если поставим смысловое ударение так: «из *чудесных...*». Замечательная петербургская семья дала нам эту возможность; каким станет музей, грядущее, мы сами – зависит от нашей наблюдательности, благодарности, преданности, способности к сопереживанию, осмыслению и сотрудничеству.

Т. В. Степанова

Место и роль биографических экспозиций в разнопрофильных музеях

На сегодняшний день, в начале XXI века, музееведение продолжает оставаться молодой наукой, представляющей немалый интерес для исследователей. Одним из первых трудов, посвященных “музейной теории”, считают книгу И. Д. Майора “Ничего не предрешающие общие рассуждения о художественных и естественно-научных собраниях”, вышедшую в свет ещё в 1674 году.¹ В последующем, музееведческая мысль не стояла на месте. Предпринимались разные попытки моделировать музейные учреждения, а также - классифицировать музеи.

Но, до сих пор окончательно не выработано всеобъемлющей классификации музеев, охватывающей разные стороны музейного процесса. Такая ситуация объясняется неоднозначным подходом мирового ученого сообщества к теоретическим основам музееведения. Так, в странах Западной Европы преобладает эмпирический подход к музееведению. Но, тем не менее, в 1983 году на Генеральной конференции ИКОМ в Лондоне в качестве самостоятельного движения была оформлена “Новая музеология”, основными лозунгами которой стали интеграция музея в окружающую среду и социализация музея. Сегодня, к музеям предъявляются требования, не только регистрировать прошлое, но использовать его, чтобы влиять на сегодняшний и завтрашний день конкретного сообщества.²

Таким образом, объединяя теорию и практику воедино, и проецируя данный факт в будущее музееведения, бесспорно, что центральным звеном любого музея является музейная экспозиция. Идея приоритета музейной экспозиции на музейном пространстве не нова. Еще на первом музейном съезде 1 декабря 1930 года И. Луппол отмечал, что “...для музея самым существенным является экспозиция: это его язык, его спецификум. Нельзя экспозицию растворять в вспомогательных средствах (типа пояснений). Ведь, если бы в кино 60-70% фильма уходило

1 Музейное дело России. Под ред. Каулен М. Е. М. 2003. С.211-212

2 Там же. С. 215-216.

бы только на названия, надписи и пояснительный текст, то мы несомненно сказали бы, что такое построение экспозиции не достигает своей цели. Музейный метод воздействия на воспринимающего субъекта есть метод наглядных представлений”¹.

Специфика музейных экспозиций определяется типом музея. Но, вне зависимости от музейной категории, важное место в любом типе музейного пространства принадлежит биографическим комплексам или экспозициям, которые будут не просто “...регистрировать прошлое...”, а возьмут на себя новые социальные функции, которые существенно расширят музейное коммуникативное пространство. Биографическая экспозиция является самой доступной и понятной для посетителей разных возрастных и социальных групп. Посредством личных бытовых и профессиональных предметов, наглядно и многогранно представляются этические, нравственные, моральные, и профессиональные возможности человека. В рамках немемориального музея мемориальные экспозиции наиболее интересны, познавательны и востребованы посетителем.

Говоря о классификации музеев, следует отметить, что классификация по профилю, т.е. по связи с конкретной отраслью знания науки, техники, производства, культуры, искусства, по праву считают самой многочисленной музейной группой. К ним относят естественнонаучные, научно-технические, гуманитарные, краеведческие музеи. И в каждой из вышеперечисленных групп найдется место для биографического комплекса, поскольку все новации, проводимые в различных видах деятельности, связаны с определенными персоналиями.

В связи с этим, размещение на экспозиционном пространстве музейных предметов, имеющих отношение к личности, повлиявшей на развитие той или иной отрасли знания, будет способствовать более полному и содержательному раскрытию основной темы, и возможно, доминировать в процессе музейного показа. Любой музейный предмет обладает информативной, экспрессивной и аттрактивной функциями. А предмет, ранее связанный с именем замечательный человека, путем эмоционального воздействия на посетителя позволит решить важную социальную задачу биографических экспозиций в русле нрав-

¹ И. Луппол. “Диалектический материализм и музейное строительство”. Доклад на первом Всероссийском музейном съезде 1 декабря 1930 г. М.-Л. 1931.С. 19.

ственного и патриотического воспитания. Восприятие любого экспоната основано на чувственном познании. Именно с него начинается процесс осмысления и последующая практическая реализация полученной информации.

На сегодняшний день проблема роли личности в музейной экспозиции стоит достаточно остро. Именно Личность должна стать той “ канвой, нитью” в музейном показе, на фоне которой выстраивалась бы тематическая экспозиция. По мнению Жака Ревеля, президента Высшей школы социальных исследований “...биография стала полноценным историческим жанром, или, лучше сказать, она дала жизнь целому семейству поджанров...”¹

Подтверждением актуализации проблемы стали работы И. Л. Беленького и И. Ф. Петровской, обращенные к биографике. По биографической тематике организуется работа научных конференций, семинаров, круглых столов. На одной из конференций участники пришли к выводу, что, “...биографика может иметь как самостоятельные задачи, так и выступать вспомогательной научной дисциплиной при многих иных исследованиях...”². Биографика, рассматривающая биографию как феномен культуры, должна стать подспорьем для научно-теоретической базы при проектировании и подготовке биографических экспозиций в музеях разных профилей.

Экспозиция любого музея никогда не будет познана до конца без высвечивания вклада личностей, связанных с её созданием.

Роль личности в музее необходимо рассматривать, как минимум, с трех сторон:

- Личность создателя музея, коллекций, создателя экспозиций, сегодняшнего музейного исполнителя;

- Личность - субъект музейного комплектования, исследования, экспонирования, собственно музейный объект;

- Личность посетителя, гостя музея;

Проецирование теоретических основ построения биографических экспозиций на практический уровень целесообразно провести на примерах некоторых музеев бывшего Советского Союза с акцентуацией на музеях Санкт-Петербурга. Санкт-Пе-

1 Ревель Ж. Биография как историографическая проблема. М. 2002. С. 12

2 Источниковедческие и методологические проблемы биографических исследований. С-Пб. 2002. С.33

тербург представляет собой весьма благодатную почву для рассмотрения выше обозначенного вопроса, поскольку многие музеи различных категорий располагают биографическими экспозициями. “Петровский парадиз” - это своего рода “Мекка” биографических музеев и выставок.

Анализируя место и роль биографических экспозиций в рамках культурно-художественных музеев, остановимся в качестве примера на Государственном Эрмитаже. Биографические комплексы, рассматривающие личность как субъект музейного экспонирования и комплектования в Эрмитаже отражены как в выставочном варианте, так и в стационарной экспозиции. Постоянно действует биографическая экспозиция в Зимнем Дворце Петра I. Зимний Дворец Петра I является составляющей частью Русского отдела Государственного Эрмитажа и располагает уникальными предметами, связанными с Петром Великим.

Особого внимания заслуживают временные монографические выставки, которые существенно разнообразят и дополняют постоянную экспозицию, что делает музей всегда новым и интересным даже для искушенного посетителя. Большие преимущества биографических экспозиций перед мемориальными музеями заключается именно в том, что в рамках одного разнопрофильного музея становится возможным одновременное существование нескольких полноценных “музеев-передвижек”, связанных с конкретными личностями. Так, в Государственном Эрмитаже одновременно могут действовать выставки, посвященные, например, Александру I, и маршалу Финляндии Густаву Маннергейму, полномасштабно показывая разные страницы истории Российского государства.

Выставки в разнопрофильных музеях дают посетителям уникальные возможности познакомиться с раритетными предметами других музеев и архивов. При подготовке выставки, посвященной Александру I, помимо фондов Эрмитажа, оказали содействие ещё 13 музеев Москвы и Санкт-Петербурга, Государственный архив Российской Федерации, Архив внешней политики Российской империи историко-документального департамента МИД России, Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО, а также коллекционеры Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Лондона. На выставке представлены 1077 экспонатов, большая часть которых принадлежала императору Александру I. А в стенах Главного Штаба Государственного Эрми-

тажа экспонируется другая монографическая выставка, не менее масштабная и многоплановая. Совместно с Эрмитажем в подготовке участвовали Министерство иностранных дел Финляндии, музей Маннергейма в г.Хельсинки, Ренвальский институт, университет города Хельсинки, фонд “Санкт-Петербург” (г. Хельсинки), архивы Москвы. Более 600 экспонатов рассказывают о жизни Маннергейма, большая часть из которых ранее не экспонировались в России. Выставки, приведенные в качестве примеров не являются единичными, а иллюстрируют традицию Эрмитажа в отношении монографических выставок, регулярно проводимых музеем.

В музеях исторической категории существуют биографические экспозиции, связанные и с важными для истории России выдающимися личностями. Например, в Государственном музее Татарии, в фондах хранятся предметы, целенаправленно собираемые по меморируемым лицам, т.е. имеет место создание биографических комплексов в рамках Исторического музея. Здесь можно познакомиться с микромиром известных ученых, таких, как Н. И. Лобачевский, Н. Н. Зинин, А. М. Бутлеров, В. М. Бехтерев, А. В. Вишневский и др., представленных их личными вещами и документами. Эти биографические комплексы выполняют воспитательную функцию гораздо реальнее и действеннее, чем масса призывных брошюр по воспитанию патриотизма.¹

В историко-мемориальном музее “Смольный”, в интерьерах рабочего кабинета и квартиры В. И. Ленина воссоздается обстановка, в которой работал вождь мирового пролетариата. В частности, несколько десятилетий назад сложно было представить город ли населенный пункт Советского Союза, в котором не было бы музея или биографической экспозиции, посвященной В. И. Ленину. В данном случае понятия “мемориальности”, как уже отмечалось ранее, не существовало, поскольку каждый уголок нынешней России ощутил на себе все “плоды революции”. Правилom “хорошего тона” считалось создание биографического комплекса В. И. Ленину. Следовательно, по биографическим экспозициям, посвященным лидеру большевистской партии, можно было говорить о политических предпочтениях как в периоды становления Советской власти и формиро-

¹ Г.С. Сергеева. Мемориальные вещи ученых в собраниях музея. Казань. 1958.

вания культа личности, так и на сегодняшний день, когда биографических музеев Ленину по России почти не осталось. Исключение составляют территории, реально связанные с данной персоналией. Таким образом, социальная, а в частности, воспитательная и патриотическая роль биографических экспозиций рассматривалась как реальная сила в формировании однопартийной системы в России.

В краеведческих музеях, в силу большого объема информации, которую нужно разместить на зачастую, небольшом экспозиционном пространстве, биографические экспозиции раздробляются в контексте исторических событий. Однако, биографические комплексы некоторых краеведческих музеев являются их визитной карточкой. Так, в далекой глубинке, в пос. Красногвардейское Белгородской области краеведческий музей располагает уникальными вещами знаменитого ученого-медика Евгения Никоноровича Павловского. В экспозиции Белгородского государственного историко-краеведческого музея покомплексно экспонируются мемориальные предметы Константина Ивановича Величко - автора проекта крепости Порт-Артур, Николая Николаевича Страхова – первого биографа ф. М. Достоевского, Василия Яковлевича Ерошенко – писателя, эсперантиста, классика японской литературы, переиздававшегося в Японии 6 раз, оставившего богатое литературное наследие, будучи слепым. Эти и другие персоналии располагаются на экспозиционном пространстве в соответствии с территориально-хронологическим принципом. Как и музеи других категорий, историко – краеведческие музеи активно используют вариант выставочного экспонирования, для более полного и содержательного ознакомления посетителей музея с жизнью и деятельностью выдающихся земляков. Выставки, зачастую не строятся как монографические, а, как правило, объединяют несколько персоналий в рамках общих профессиональных интересов, студенческих лет и т. Так, в вышеобозначенном, Белгородском историко-краеведческом музее в 2003 году была организована выставка, посвященная 300-летию Санкт-Петербурга “В судьбе моей, ты, град Петра...”. Взаимосвязь Белгорода и Санкт-Петербурга, имеющая многовековую историю, основана на жизни и деятельности уроженцев Белгородского края. Под эгидой столь многогранной темы были представлены биографические комплексы, посвященные исследователю–медику Е.Н. Павловскому, ученым - В. Е. Евгеньеву-Максимову, А.И.

Гессену, И.М. Гревсу, А.В. Никитенко, Н.Н. Страхову, первому учителю Ф.И. Шаляпина-Д.А.Усатову, приме-балерине Мариинского театра-О.А. Спесивцевой, знаменитым инженерам - Л.Д. Проскурякову, К.И. Величко, М.П. Костенко, ученым и творцам – Н.П. Кондакову и К.А. Трутовскому, первому начальнику сыскной полиции Санкт-Петербурга И.Д. Путилину.

Имеет место проектирование биографических экспозиций и в рамках категории естественнонаучных музеев. Комплексы, в данном случае, посвящены личностям, связанным с развитием отрасли. Так, музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, более известный как Кунсткамера, располагает биографическим комплексом, связанным с создателем музея – Петром I. Весьма интересен в плане биографических экспозиций Музей Арктики и Антарктики. Экспозиционное пространство почти полностью посвящено персоналиям, осваивавшим Арктику и Антарктику, и состоит из небольших биографических комплексов по личностям. На базе данного музея целесообразно сотрудничество со школами, поскольку экспозиция позволяет в музейных стенах достаточно полно провести музейные уроки по истории и географии в рамках школьной программы по соответствующим темам.

С точки зрения мемораций, представляют интерес литературные музеи. По большей части, это музеи-квартиры, т.е. экспозиция, располагается непосредственно в здании, реально связанном с личностью. Так, в литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского, расположенном по адресу: Кузнечный переулок, дом № 5, размещены одновременно литературная экспозиция и мемориальная квартира. Этот музей находится в доме, который был последним из 20 съемных квартир Достоевского. На первом этаже представлены литературные произведения автора, на втором - мемориальная квартира, в которой жил писатель. Т.е. можно считать, что биографическая экспозиция расположена в рамках литературной. В музее мало предметов, лично принадлежавших Ф. М. Достоевскому, т.к. семья всегда селилась в меблированных комнатах, но те, которые сохранились, очень ценны.

Биографические комплексы способны выполнить важную задачу и в вузовских музеях. На примерах из жизни выдающейся личности можно наглядно показать новые подходы в изучении той или иной области знаний. Так, в Санкт-Петербургском

Государственном университете есть музей-архив Д. И. Менделеева, на примере жизни которого студенты всех факультетов могут учиться поиску своего жизненного пути, а студенты-химики получают уникальный опыт в освоении сложной науки. А, во Владивостокском медицинском институте, нашел место биографический комплекс Антону Павловичу Чехову, раскрывающий одну из малоизвестных страниц жизни писателя, медика и общественного деятеля. Студентам вуза и всем интересующимся наследием А. П. Чехова стало наглядно известно о путешествии писателя-врача на Дальний Восток, результатом которого явилась книга “Остров Сахалин” - первое фундаментальное исследование медико-санитарного состояния далеких окраин России. Материалы комплекса способствуют деонтологическому воспитанию будущих врачей.¹

Вопрос построения биографических экспозиций и биографических комплексов стал особо актуален в последние десятилетия, т.е. в период развенчания культа личности Ленина и появления системы многопартийности в противовес однопартийной системе. С 1917 года и до начала перестроечных процессов у миллионов граждан Советского Союза не стояло вопроса об идеологических приоритетах. Сегодняшнее, работоспособное население страны выросло на пионерских и комсомольских организациях. После краха однопартийной системы у подрастающего поколения возник вакуум идей, а пустоту быстро заполнили криминальные “герои”. Тем не менее, в России очень много достойных личностей, на которые хотелось бы быть похожими. Их имена известны не только в России, но и всему миру, а земляки зачастую даже не слышали о них. За редким исключением, широко известные гении и таланты родились и выросли в Москве и Санкт-Петербурге. В основном, это выходцы из Российской глубинки, которые продолжили свой жизненный путь в столице и других городах мира. Так, мирового уровня величина – Никодим Павлович Кондаков, преподаватель Петербургского университета, главный хранитель отдела средних веков Императорского Эрмитажа, искусствовед, обогативший систему гуманитарных наук принципиально новым разделом – историей византийского искусства, родился в деревне Русская Холань Новооскольского уезда (ныне Чернянский район Белго-

¹ Музей и Личность. Материалы научной конференции. Сыктывкар. 1994. С.95-96

родской области). Казалось бы, на ком, как не на примере такой Личности воспитывать местную молодежь, но, к сожалению, в поселке нет не только мемориального музея, биографической экспозиции, нет даже достойного биографического комплекса. Человека, которого своим земляком считают петербуржцы, москвичи, новороссийцы, болгары и чехи на Родине почти не помнят. Такой пример, к сожалению, не единичен. Мы заимствуем себе кумиров извне, в то время, как они рядом с нами, нужно только отдать им достойную дань памяти. И именно биографические музеи и комплексы заполняют эту нишу.

Говоря о социальной роли биографических экспозиций, вполне уместно будет привести знаменитую строку из высказывания Ивана Владимировича Мичурина “... Природа не кладет нам на дороге сковородок с готовой яичницей. Мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее – наша задача”.¹ Так, и сегодня, мы не можем пустить на самотек воспитание подрастающего поколения. Мы должны направить их по пути созидания на примерах жизни и деятельности наших замечательных земляков.

В данном ракурсе возможно решать не только культурно-образовательные задачи, которые ставят перед собой все музеи, но выполнить важную воспитательную функцию.

¹ Музей и Личность. Материалы научной конференции. Сыктывкар.1994. С.234

С.В. Алексеева

Краеведческие музеи как форма культуры российской провинции

Краеведческий музей - сложное культурное явление, прошедшее длительный путь исторического развития. Как и любой другой краеведческий музей наделен множеством функций. Это и хранилище остатков прошлого, и место для демонстрации, выставочное пространство и исследовательский центр, в котором ведется поиск, собирание, научная обработка экспонатов. Все эти задачи реализуются обычно в неблагоприятных условиях, в скромном помещении и небольшим числом сотрудников. Однако ограниченность культурного пространства краеведческого музея возлагает на него и особую ответственность. В районном центре, маленьком городе такой музей чаще всего бывает единственным, поэтому экспозиция краеведческого музея призвана создать наиболее полное представление о городе, окружающей его местности. Краеведение признается комплексным знанием, поэтому в музее должны быть тематически представлены география региона, экономика, его история и культура. К тому же он является своеобразным эталоном музеев вообще для постоянных жителей этих мест и примером культурной жизни провинции в этом регионе для приезжих. С. О. Шмидт так писал о краеведческом музее: «Музей - и его экспозиция, и место, выбранное для него в городе - обычно воспринимается как визитная карточка города!»¹. Но справедливо было бы также отметить, что часто не только экспозиция и представленные на ней экспонаты создают яркое впечатление о городе. На основании архитектурного облика здания, пространства помещений, вида его стен, витрин, стендов формируется образ краеведческого музея, не менее широко и многогранно представляющий свой город и регион.

¹ Шмидт С. О. История, современное состояние и перспективы развития краеведения // Краеведение в России. История. Современное состояние. Перспективы развития. Материалы Всероссийского семинара краеведов. Зарайск, 30 января 2004 г. М., 2004. С.24.



Ныне существующие краеведческие музеи, особенно в провинции, возникли давно, в иных условиях и с другими целями, в отличие от тех рамок развития культуры и тех ее направляющих, которые господствуют в наши дни. Неудивительно, что для подобного типа краеведческих музеев угроза оказаться невостребованными очень высока. Иной современный взгляд на культуру, проведение досуга, на образование, переосмысление истории, просто вычеркивает их из потребностей в духовной сфере жизни человека. За последнее время серьезно изменился посетитель музея. Очевидно, чтобы заинтересовать его, должен измениться и сам музей.

Директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский отмечал: «Нынешний посетитель – уже не те необразованные массы, сейчас это уже достаточно грамотные люди, которые уверены в собственной образованности, поэтому все методы просвещения должны быть тонкими, изящными и больше связанными с прямым получением какого-либо удовлетворения от посещения музея».¹ Переизбыток информации, ее доступность через различные каналы связи, является причиной того, что музей уже не может привлекать только как источник знаний. Теперь чтобы выполнять свои задачи, он скорее должен стать одновременно и центром досуга. Т. Абанкина видит нынешних посетителей музеев разносторонними людьми, способными откликнуться и на традиционную, и на современную культуру «в том случае, если она доставляет им удовольствие».² «В один из вечеров они слушают оперу, а в следующий идут на рок-концерт, или лазерное шоу. Во время отпуска они посещают традиционные музеи и популярные эстрадные представления, выставки современных художников и местные фольклорные праздники».³ Это и доказывает, что на деле теперь в посещении музея люди видят способ отдохнуть и расслабиться, а не приходят туда специально обучаться. ««Просветительская» модель культуры сменяется, так называемой “гедонистической” концепцией, согласно которой культура должна доставлять удовольствие, развлекать, успокаивать».⁴

1 *Пиотровский М. Б.* Сверхмузей в эпоху крушения империи. СПб., 1996. С. 23.

2 *Абанкина Т.* Социальный маркетинг в “цивилизации досуга”// Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001. С. 35.

3 Там же.

4 Там же.

Российские музеи, бесспорно, оказались в жестких условиях, перед необходимостью немедленных реформ. Они потеряли и помощь государства, и ту социальную нишу, которую занимали в советском обществе. Изменение на рынке информации за последнее время существенно сказалось на посещении музеев. «Советское общество, как любое общество закрытого типа, характеризовалось относительно невысоким уровнем информационной инфраструктуры и испытывало дефицит предложения информационных услуг. “Пустое” телевидение, “пустые” газеты, острая нехватка хороших книг, крайне ограниченные возможности видеть мир – все это реалии повседневной жизни в советском обществе. В этой ситуации музей как структура, способная предоставить интересную информацию об окружающем мире, был в высокой степени востребован».¹

Л. С. Букаревой был проделан анализ посещаемости краеведческих музеев. Исследователь писала: «Потеря краеведческими музеями своих позиций особенно ощутима с 60-х гг. Развитие демократических начал в общественной жизни после XX съезда КПСС вызвало подъем социальной активности народа. Стали широко создаваться музеи на общественных началах и динамично пополнять собой сеть государственных музеев. В то же время качественное изменение образовательного и культурного уровня населения, усложнение его потребностей создали естественный интерес к специализированным музеям». В 70-80-е годы роль краеведческих музеев еще более снизилась, увеличился отрыв музея как общественного центра от жизни людей. И вряд ли могло быть иначе. В одночасье устарела экспозиция краеведческих музеев. Темы, представленные в залах местных музеев: производственные отношения, герои революционных событий, уже не волновали посетителей. Посетитель постсоветской эпохи устал от пропаганды, да и идти в музей за информацией, хлынувшей бурным потоком с газетных полос и экранов телевидения, уже не имело смысла. Еще недавно музей был в изоляции, оторван от государства и от посетителей молниеносными изменениями в политике и мировоззрении.

Музеи, в том числе и краеведческие, хотя и распрощались с государственной поддержкой, не могли утратить важнейших

¹ Загоскин Д. В. Пономарев А. А. Информационные технологии как способ расширения музейной аудитории // Музейные фонды и экспозиции в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научной конференции. Томск, 18-20 марта 2002.

функций сохранения природно-культурного наследия региона, присущих им как государственному учреждению. Но для выполнения этих задач музеем самому пришлось задуматься о поиске средств. Известный музеевед

В. Ю. Дукельский так подытожил выводы о современном состоянии музея: «Удастся ли музеям подчинить реализацию государственных функций интересам потребителя и внутренним задачам развития еще большой вопрос. Но как бы то ни было, следует твердо сказать себе: Музей уже никогда не будет прежним!»¹

Совершенно очевидно, что современный музей должен уметь преподать себя, ему нужно обратиться к стратегии социального маркетинга, к созданию имиджа, к поиску спонсоров и конкурентной борьбе за посетителя. Последнее мне кажется особенно важным, ведь через посетителей музей во многом оправдывает свое значение. Через диалог на экспозиции раскрывается семиотика предмета, вещи, и возникает особая атмосфера, мир музея. Эта культура помогает человеку не только приблизиться к прошлому, но и для себя в сегодняшнем дне увидеть что-то новое, получить иной взгляд, наполниться творчеством. Поэтому современный музей должен знать своих посетителей, он обязан стать модным, вызывающим любопытство, доступным, уютным, комфортным, красивым, таким, каким его бы хотели видеть люди разного возраста, профессий, устремлений и интересов. А экспозиция музея должна, наконец, заговорить со зрителем на нормальном, современном языке, увлечь его своей тематикой, удивить и навести на размышления и открытия.

Экспозиция - важнейший элемент в структуре музея. Именно она строит связь между экспонатом, как результатом собирательной и охранительной деятельности музея, и посетителем. Совершенно очевидно, чтобы объективно и современными способами отражать историю и жизнь региона, побуждать интерес к исследованию, нести миссию патриотического воспитания, музею нужно реформироваться. Прежде всего, изменения должны затронуть экспозицию. Для многих краеведческих музеев провинции эта смена стратегии развития и обновление экспозиции до сих пор являются сложными и неразрешимыми вопросами.

¹ Дукельский В. Ю. От музейного учреждения к музейной фирме// Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С. 209.

Вопрос о содержании экспозиции краеведческих музеев всегда был дискуссионным, и вряд ли он оказался успешно решен и в наши дни. На это повлияло много причин: изначально широкая база формирования фондов краеведческих музеев, отсутствие четкого деления на географическое и историческое краеведение, идеологические требования к выбору и раскрытию тем, борьба мнений о роли общего и частного в пространстве краеведческого музея. Основанием для возникновения краеведческих музеев в первые годы советской власти послужили разнообразные музеи комплексного профиля конца XIX-начала XX вв.: педагогические музеи, музеи, открытые научными обществами, губернскими статистическими комитетами, земствами, городскими самоуправлениями, музеи частных коллекционеров. «Эти музеи, занимавшиеся изучением края, сбором и показом местного материала состояли из отделов, коллекции которых отражали природу края, его историю и экономику. В этом отношении они являлись прототипами современных краеведческих музеев».¹ Исходя из деятельности и состава экспозиции местных музеев, можно прийти к выводу, что «краеведческий материал в них не был ведущим».² Среди присущих им черт можно выделить перегруженность «случайными вещами, которые придавали им кунсткамерный характер»³, и «печать личных склонностей их собирателей»⁴, присутствие в экспозиции в большом количестве наглядных школьно-учебных пособий. С таким наследием предметного и профильного разнообразия пришлось столкнуться организаторам краеведческих музеев, которые возникали на местах с приходом советской власти

С 1917 г. началось создание стройной музейной системы. Работа музеев стала рассматриваться как один из участков идеологического фронта. «В 1930-е годы в СССР была создана разветвленная сеть краеведческих музеев – они имелись во всех областных и многих районных городах».⁵ Историческая экспозиция теперь была призвана разъяснять и пропагандировать

1 Равикович Д. А. Музеи местного края во второй половине XIX- начале XX века (1861-1917)// Очерки истории музейного дела. М., 1960. Вып. 2. С. 145.

2 Ионова О. В. Создание сети краеведческих музеев РСФСР в первые десять лет советской власти// История музейного дела в СССР. М., 1957. С. 37.

3 Там же.

4 Там же.

5 Дубов И. В. Музееведение. СПб., 2004. С. 95.

новый марксистский взгляд на историю человеческого общества, как на единый и закономерный процесс, зависящий от степени развития материального производства. Таким образом, «перед музеями ставилась особая задача: «Поставить музейную вещь “на службу” пропаганде исторического материализма».¹ Теперь в том числе и местный музей должен был «вооружать массы знаниями, воспитывать активных участников в борьбе за построение коммунизма в нашей стране».² Экспозиция краеведческого музея получила строгую направленность: «раскрыть перед посетителями в местной, конкретной истории края общие исторические закономерности, выражающиеся в неизбежной смене общественно-экономических формаций, приводящей к победе коммунизма».³ Но вряд ли такой взгляд упростил работу музея, скорее наоборот это вызвало новые споры. Возникли вопросы о полноте раскрытия каждой формации на местном материале, о связи тематики экспозиции с накопленными в фондах предметами. В 20-е гг. XX в. нависла угроза замены подлинного памятника копиями, реконструкциями, иллюстрациями. Показ не вещей, а темы убивал индивидуальность краеведческих музеев. А. Б. Закс считал возникавшие трудности в создании исторической экспозиции музеев закономерными и тесно связанными с состоянием исторической науки, преподаванием истории, «с социологизмом в исторической науке, с вульгаризацией марксизма».⁴

Однако спасло местный музей от превращения в политический плакат, или в иллюстрацию учебника широко развернувшееся в то же время краеведческое движение. Деятельность Всероссийских конференций по краеведению помогла выработать принципы строительства экспозиции местных музеев на основе подлинного памятника и местного материала. «Только включение местных музеев в сеть краеведческих учреждений и непосредственное участие их в истории края постепенно вело к перестройке всей экспозиционной, собирательской и исследовательской работы, выявляющей особенности и своеобразие местного края».⁵ К 30-м гг. XX в. за музеем была признана его роль отражения местной истории на фоне и во взаимосвязи с историей всей страны. Важным достижением было и то, что история края должна была рассматриваться не как «копия всей истории страны и не простая арифметическая часть целого, а живая

клетка целого организма, осуществляющая свои функции в неразрывной связи с ним».¹ Таким образом, общий материал был объявлен не вездесущим и обязательным, а необходимым «для отображения в экспозиции действительно существовавших связей края с жизнью страны в целом».² Благодаря тесному сотрудничеству местных музеев с краеведческим движением, подпитывающимся подлинно научной, даже академической поддержкой музей смог сохранить свое право заниматься историей своего региона, и что особенно важно, показывать в своих стенах экспонат-подлинник. В 70-е годы XX в. В. М. Бахта писал о краеведческих музеях: «Каждый музей обязан создавать свои экспозиции на основе хранящихся в его фондах подлинников. При этом предпочтение всегда следует отдавать музейным предметам, т. е. таким, которые есть только в этом музее».³

Однако, краеведческий музей все же не получил свободы в выборе и интерпретации тем, в советское время он оставался не просто «научным хранилищем», но и органом пропаганды, воспитателем народных масс. «Идейная направленность экспозиций должна быть ярко выражена. Их характерная черта - партийный подход к отражаемым в экспозиции историческим явлениям и процессам».⁴ Формирование отделов согласно схеме смены формаций, упор на раскрытие особенностей развития материального производства, ограничения в освещении духовной культуры края до революции, строгая цензура в выборе биографий знаменитых земляков, все это не позволяло краеведческому музею подлинно и полноценно строить свой рассказ о жизни края. У краеведческого музея была заданная схема построения экспозиции, которая должна была вместить поистине широкий материал. «Краеведческие музеи в подавляющем большинстве – музеи комплексного профиля, отражающие в своей экспозиции природу края, его историю и все многообразие его современной жизни. В связи с этим структура экспозиции краеведческого музея складывается обычно из трех основ-

Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917-1936). С. 165.

1 Вопросы методики построения исторической экспозиции районных краеведческих музеев. С.4.

2 *Огризко З.А.* Методика построения экспозиции по истории СССР. М., 1965. С. 6

3 *Бахта В.М.* Краеведение и музейное дело в СССР. М., 1977. С.27.

4 Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1988. С. 199.

ных отделов: 1. отдела природы, 2. отдела истории дореволюционного прошлого, 3. отдела истории советского общества».¹

Изменения в государстве и обществе 90-х годов, отказ от идеологии в исторической науке слабо повлияли на состояние экспозиции краеведческих музеев. Выпав из поля зрения государственной политики, они потеряли роль центров пропаганды и просветительской работы с населением, в большинстве случаев они не смогли переделать направленность своей экспозиции в соответствии с современными тенденциями развития культуры и информационных технологий. Многие из краеведческих музеев районов Центральной России превратились в законсервированные памятники этапов развития краеведения и музееведения XX в., и на их примере скорее можно изучать историю экспозиционной мысли и регионоведения советской эпохи, чем действительную историю края. Нехватка средств поставила под угрозу надежную сохранность экспонатов и фондов музеев. Современное положение культуры не обнадеживает: «Ежегодно Россия теряет 150 памятников культуры из зафиксированного списка охраняемых... Культурное наследие страны полностью зависит от тех, кто распределяет скудные бюджетные средства. Именно культура оказывается в конце списка на остатки бюджетного финансирования. Именно в отношении культуры зазвучали недопустимые высказывания, например, о том, что музеи – это “кладбища культуры”».²

Такое состояние вещей не может не расстраивать и по причине того, что зачастую краеведческие музеи обладают богатыми фондами. После революции возникновение новых местных музеев и пополнение собраний уже существовавших оказалось в прямой зависимости от ломки старого быта и культуры дворянских усадеб, церквей, монастырей, государственных учреждений царской России. С. О. Шмидт писал: «Организация тогда дела спасения памятников истории и культуры, возникновение новых музеев и объединений общественности в значительной мере заслуга именно краеведов... Осознание необходимости сохранения и использования этих памятников спланивало всех, кто понимал их общекультурную, общечеловеческую цен-

1 Бахта В.М. Краеведение и музейное дело в СССР. С. 45.

2 Выступление Председателя Совета Федераций Федерального Собрания Российской Федерации

ность».¹ Огромное количество вещей, предметов искусства, имеющих историческую ценность, оказались обломками кораблекрушения прежнего уклада жизни различных сословий и были спасены во многом благодаря краеведческому движению и созданию музеев.

Количество потенциальных посетителей, своеобразие состава фондов, численность и подготовка сотрудников являются важными факторами в деле реформирования музея, поэтому внести изменения в свою жизнь, конечно, было легче крупным музеям, чем краеведческим, оторванным в провинции от культурных и научных центров страны. Тем не менее, надо каким-то образом выходить из данной ситуации, потому что было бы непростительно разрушить ту сеть краеведческих музеев, которая была создана в годы советской власти, допустить расхищение и разрушение памятников культуры, снижение культурного и образовательного уровня жителей. В бездуховной атмосфере современной российской провинции, в условиях ломки остатков традиционной культуры краеведческие музеи с их вниманием к региональным, местным особенностям, и оценкой местных исторических явлений, произведений искусства очень востребованы. По всему миру возникает интерес к местным музеям как к центрам культуры, общественной деятельности, проведения досуга, хранилищам «личных историй», воспоминаний людей этого региона. «Чем глобальное становится мир, чем больше люди начинают интересоваться своими корнями».²

Привлечение посетителей должно создать новый образ музея города, региона, который впоследствии может способствовать поиску и иных средств к повышению доходности. А ведь с доходностью музея связана также одна из его важнейших функций – создание оптимальных условий для хранения экспонатов. Охрана музея, оборудование экспозиционных залов и фондохранилищ, содержание реставрационных мастерских напрямую зависит от финансового положения музея.

Летом 2003 г. мне удалось осмотреть краеведческие музеи Устюжны (Вологодская область), Калязина, Кашина, Весьегонска (Тверская область). За время своего путешествия по крае-

1 Шмидт С.О. Краеведение и документальные памятники. Тверь, 1992. С. 27.

2 Фокс.С. Музейные коллекции и рынок// Музеи. Маркетинг. Менеджмент. С.52.

ведческим музеям мной было собрано немало увлекательных подробностей из повседневной жизни музеев, в чем-то отрицательных, в чем-то положительных, характеризующих в общих чертах культуру провинции. Знакомство с их повседневной жизнью, сотрудниками, экспонатами выявило несколько общих проблем современного краеведческого музея провинции.

Прежде всего, с чем сталкивается посетитель – это экспозиция, общее впечатление о которой и создает для него образ музея, формирует его отношение к нему. Мне удалось проанализировать экспозиции этих краеведческих музеев и прийти к обобщающим выводам.

К сожалению, большинство музеев нуждались в более благоустроенных, просторных помещениях. Выходит, что музейная экспозиция к началу XXI в. не изжила тех ее недостатков, на которые указывалось в литературе еще в 70-е гг. XX в. Небольшие объемы помещений не дают возможности показать все имеющиеся предметы. А особенности архитектуры здания неприспособленного для выставки диктуют свои условия для размещения экспонатов. Три краеведческих музея из четырех мной осмотренных располагались в церквях, что само по себе на современном этапе выглядит странно. Только Весъегонский музей занимал обычное здание в центре города.

К общим характеристикам экспозиции краеведческих музеев можно отнести и их широту, комплексность, всесторонний охват. Но безнадежно устарела концепция экспозиции направленная на отражение производственных отношения, не говоря уже о плачевном состоянии стендов, витрин и всего того, что, собственно говоря, и преподносит экспонат посетителю, вступает с ним в непосредственное визуальное взаимодействие. По настоящему современной и интересной, уютной выглядит, пожалуй, экспозиция только Кашинского краеведческого музея. А ведь в наше время эстетическое удовлетворение от общения с музеем далеко не маловажно. Кажется, ограниченные возможности помещения должны были бы побуждать к тщательному выбору экспонатов, но и это далеко не так. Краеведческие музеи все еще сохраняют комплексный подход, стремятся в своей экспозиции раскрыть все стороны жизни края, все богатство его исторического прошлого

Первый музей, который я посетила, был краеведческий музей города Устюжны. Устюжна - небольшой районный центр Вологодской области. И в этом городе все вполне соответству-

ет такой характеристике. Каменные строения XIX в. до сих пор являются наиболее привлекательными элементами архитектуры города, обращает на себя внимание и величественное здание универмага, монополиста городской торговли советских времен, поблескивают маковки церквей, так символично передающие особый колорит русской провинции.

Устюжна – древний город. Почти в центре него находится яркий памятник археологии, славянское городище XI-XII вв. Валы городища, поросшие извилистыми соснами, простор реки, надвигающейся на мыс, напоминают те далекие времена, когда река Молога «служила одним из кратчайших и удобных путей из Новгородской земли на Верхнюю Волгу, откуда голубые дороги вели на север, юг и восток».¹ Тогда оплотом освоения земель для славян являлись вот такие мысы с гордо поднятыми высокими валами городищ, как здесь между рекой Мологой и Ижиной. Хранителем памяти об историческом прошлом Устюжны является краеведческий музей города. Он расположен в соборе Рождества Богородицы, возведенном ярославскими мастерами в XVII в. Внушительный вид собора производит впечатление. Но на современном этапе учреждение, находящееся в культовом здании, выглядит несколько старомодно и кощунственно. Попасть в музей сразу мне не удалось, черная кованая дверь входа в музей была заперта. В Устюженском краеведческом музее существует перерыв на обед. Ровно в два часа дня музей был открыт, и я стала его первым и на некоторое время единственным посетителем. Перешагнув его порог, мне пришлось столкнуться с группой скучающей устюженской молодежи, уже принявшей в гардеробе коротать рабочее время за прослушиванием современной музыки. Это были кассир, смотрительница и охранник. Мне продали билет и проспект, посвященный их экспозиции.

Когда я вошла в первый зал музея, то дверь за мной вежливо закрылась. Я осталась одна в окружении экспонатов Устюженского краеведческого музея. Видимо, внимательные сотрудники решили не отвлекать меня звуками своего магнитофона. Устюжна Железнопольская – сразу вспомнилось мне такое древнее название этого города, издавна славившегося добычей железа. Действительно, железоделательное производство, воплощенное в цепях, крюках, затворах, было представ-

1 Рыбаков А. А. Устюжна. Череповец. Вытегра. Л., 1981. С. 12.

лено весьма угрожающе и обширно, внушительно подчеркивая всю разницу нашего современного быта в мире разноцветной пластмассы и тех далеких времен, когда железо несло в себе массу сейчас несвойственных ему функций. Я задержалась у витрин, посвященных Смуте на устюженской земле, у этнографической экспозиции. Однако, мой затянувшийся осмотр вызвал беспокойство и воззвал к долгу смотрительницы, и она покинула фойе на некоторое время.

Второй зал музея был выделен для художественной экспозиции Устюжны, уникальную ценность которой «составляют произведения крепостных живописцев, создавших интересную портретную галерею дворян, имевших усадьбы в Устюженском уезде»¹. В зимней же церкви еще по-советски традиционно были представлены иконы, возвышался золотой деревянный иконостас. Как и во всех подобных «церковных» экспозициях было холодно и по-особому неприятно, но она, по праву, может считаться самой богатой в краеведческом музее города Устюжны и не заслуживающей такого темного и непригодного помещения. В этом зале древнерусской живописи были выставлены произведения иконописи начиная с XV в., а иконостас украшали не много не мало произведения мастеров Московской Оружейной палаты XVII в. Вообще, при посещении музея не оставляла мысль, что вы прежде всего находитесь в здании большого собора.

Покинув краеведческий музей, мы направились в его филиал в музей-усадьбу Батюшковых, в село Даниловское, расположенное недалеко от Устюжны. О существовании усадьбы можно догадаться уже с дороги. На этом отрезке шоссе дорогу с двух сторон обрамляют ряды огромных вековых сосен, создавая эффект парковой аллеи. Почти около шоссе, сразу за поворотом появляется двухэтажное деревянное здание с колоннами, которое, бесспорно, ни с чем не спутаешь и сразу узнаешь в нем барский дом. Род Батюшковых глубокими историческими корнями был связан с этим селом: Даниловское уже в XVII в. принадлежало им как поместье. Дом же, некогда воздвигнутый в том далеком столетии, был перестроен Николаем Львовичем Батюшковым, отцом поэта, в 1812-1813 гг., а имение прославилось тем, что здесь провел свои ранние детские годы известнейший русский поэт XIX в. Константин Николаевич Батюш-

¹ Там же. С. 32-33.

ков. В начале XX в. усадьбу Даниловское почтил своим пребыванием другой не менее знаменитый деятель русской литературы Александр Иванович Куприн, приглашенный в имение его последним владельцем из рода Батюшковых, критиком и литературоведом Федором Дмитриевичем. Здесь Куприным были написаны рассказы «Суламифь», «Изумруд», «Река жизни», начата повесть «Яма» и задуман «Гранатовый браслет». В своих произведениях писатель вспоминал и Устюжну и сосновую аллею Даниловского. Опираясь на выводы о мемориальной значимости здания, в 1960 г. в нем был открыт музей.

Вход в музей-усадьбу оформлен с оригинальностью. Билеты мы купили во флигеле, но пройти прямо из него в залы посетителям не позволялось, потому мы были принуждены возвратиться на улицу и уже самостоятельно искать незапертую дверь входа в дом. Нам отворили дверь с другой стороны и через ряд комнат торжественно провели в первый зал, расположенный недалеко от флигеля, с большой корзиной тапочек. Хотя эта мера была вызвана скорее желанием подчеркнуть высокий статус музея, чем объективной необходимостью. Редких сортов дерева и узорочных паркетов у них не обнаружилось. Ни пояснительных табличек, ни экскурсионного обслуживания нам не предложили. В первом зале девушка сказала нам несколько слов и положила на стол груды заламинированных листов, предложив самим почитать о каждой комнате.

Комнаты первого этажа музея не отличались насыщенностью экспонатов, мебель была современна эпохе, мемориальных вещей было немного, а на втором этаже располагалась фотовыставка, посвященная Куприну. Второй этаж мне пришлось посмотреть почти под психологическим гнетом скучающего взгляда молодой смотрительницы, стоявшей около меня в выжидательной позе со сложенными на груди руками. В последнем выставочном зале я познакомилась с произведениями графики местного художника, в основном посвященными родному городу. Не увидеть изъяна в оформлении выставки было невозможно, ни под одной работой не было названия. Угадав некоторые достопримечательности Устюжны, я так и не узнала, кто был изображен на портретах. Устюжский краеведческий музей и усадьба Даниловское вряд ли готовы на современном уровне встретить одиночного посетителя. К этому недостаточно приспособлена экспозиция и, к сожалению, сотрудники музея не ставили своей целью это компенсировать личным вниманием.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

Ветхие витрины краеведческого музея, непригодность помещения и немое пространство дома-усадьбы подталкивали к размышлениям о какой-то ненужности музея в провинциальном городе.

Кашин и Калязин расположены на юго-восточной границе Тверской области. Их разделяет не более 50 километров. Это типичные районные центры с присутственными местами XIX в. и пятиэтажками, тонущими в массе заборов и дровяных сараев преобладающего частного сектора. Оба эти города столетиями сохраняют традиции русской православной культуры. Их символами выступают известные святые: Макарий Калязинский и Анна Кашинская. На первый взгляд в чертах городского быта Кашина и Калязина можно найти много общего.

Но вот краеведческие музеи того и другого сравнивать совершенно нельзя, отличаются они куда сильнее, чем можно было бы этого ожидать. В Кашине - это современный просторный и красивый музей с экспозицией, созданной в 90-ые гг. XX в. По стилю оформления он не уступает уровню крупного петербургского, или московского музея. Зато в Калязине все безнадежно устарело и выглядит типично плохо для данного учреждения. Хотя в буклете написано, что вновь открывшаяся экспозиция относится к 1991 г., но поверить в это почему-то сложно.

Краеведческий музей Калязина находится на Свистухе, в той части города, которая была отрезана от центра в ходе его затопления при создании Угличского водохранилища. Такое отдаленное и неудобное расположение, бесспорно, вредит посещаемости музея.

Вначале в музей был превращен Троицкий Калязинский монастырь, главная святыня Калязина. В течении ряда веков это был центр культуры города, город был обязан ему своим возникновением. Обитель постигла судьба многих святынь, и предметы церковной утвари, иконы и святые реликвии превратились под влиянием новой атеистической идеологии в музейные экспонаты. В 1940 г. в связи с затоплением этой части Калязина монастырь был взорван и разобран, а музей переехал в другое пустующее культовое здание, в церковь Богоявления, где он расположен и по сей день.

Путеводитель по Калязинскому краеведческому музею называет его современную экспозицию «обширной и разнообразной»¹, я бы сочла ее даже слишком разнообразной. В одном сравнительно небольшом зале, разделенном перегородками, представлены стенды, витрины, посвященные разнообразным темам из истории и географии, далеким по тематике и хронологии. За витриной с экзотичными останками шерстистого носорога и гипсовой диорамой палеоланшафта «Юрское море» уже через десяток шагов следует стенд, посвященный XVII в. и рассказывающий о битве войск Скопина-Шуйского на реке Жабне с польскими интервентами. По-плохому смешное чувство несурзости и нелепости охватывает посетителя Калязинского краеведческого музея. Он зажат в атмосфере предметной суетливости, в окружении устаревшего инвентаря. Глядя на все это, трудно удержаться от критики. Хотя такие характеристики могут быть вызваны лишь неудобным восприятием, обусловленным недостаточной площадью помещения. Кстати, по выходе из музея, на мое замечание о том, что я надеялась увидеть у них больше экспонатов из Макарьевого монастыря, сотрудница пожаловалась мне на нехватку выставочного пространства. Она признавалась: «В запасниках у нас хранится много икон, но вот показать их совершенно негде».

Калязинский музей до сих пор является обладателем священных церковных реликвий. Наверное, если бы деятельность монастыря рассчитывали возобновить, то из краеведческого музея со временем могли бы забрать личные вещи преподобного Макария. Но музеем это не грозит. Троицкий собор XV в. уже никогда не будет восстановлен, он был взорван и затоплен. В краеведческом музее хранятся вещи реликвии одного из известнейших игуменов Руси: власяница, схи́ма, колпак Макария Калязинского. Для многих современных верующих россиян, наверное, это уже не обычные экспонаты, но в музее по-прежнему в чести тем, раскрываемых экспозицией, это проходной этап. Когда я стояла там, глядя на старые деревянные рамы витрин, призванные сохранять грубые одежды XV в., мне вспомнилось, что я уже испытывала похожее в другом музее, в Церковно-археологическом кабинете Московской Духовной Академии, где были представлены обувь и одежда, некогда принадлежав-

¹ Калязинский музей. Тверской государственный объединенный музей, 2001. С. 2.

шие Сергию Радонежскому. Конечно, в эту взаимосвязь исторической личности святого и представленных вещей можно просто не верить, но в ином случае находясь рядом с такими витринами, испытываешь чувство приближенности к святости.

Познакомившись со справочной литературой, я думала увидеть в Калязинском музее в большем объеме архитектурные, скульптурные и керамические фрагменты и росписи Калязинского Никольского монастыря, но напрасно. После разбора монастыря они были переданы в Музей архитектуры им. Щусева в Москве, и лишь фреска «Страшный суд» в какое-то поистине ужасающее наизидание была оставлена на этой земле, в качестве примера прославленной фресковой живописи Макарьева монастыря. Также мне представлялось, что творчество известных калязинских кружевниц, непременно упоминаемых в очерках о городе, будет выглядеть внушительнее одного единственного стенда. По крайней мере жаль, что упоминание об этом местном ремесле, снискавшим в XIX в. славу не только в обеих российских столицах, но и за границей, в экспозиции Калязинского краеведческого музея ассоциируется лишь с картиной Е. А. Кацмана

1928 г. На ней в коричнево-серовой гамме художник изобразил тяжелый труд пожилых и молодых кружевниц. В конце экспозиции Калязинского краеведческого музея были представлены материалы о жизни и деятельности И. Ф. Никольского, исследователя местного края и основателя данного музея. На протяжении 56 лет он был бессменным директором краеведческого музея и сохранил те предметы и коллекции, которые сейчас составляют его богатые фонды.

Несмотря на очевидную нехватку средств и не совсем подходящее по объемам помещение, в завершении осмотра экспозиции нельзя не прийти к выводу о том, что Калязинский краеведческий музей все же можно назвать живым и интересным. На неугасимую никакими финансовыми затруднениями культурную жизнь музея указывала выставка, размещенная в конце экспозиции с запомнившимся мне приблизительно названием «1812 г. и дворянство Калязинского уезда». Нельзя было не обрадоваться такому открытию, ведь если в стенах музея устраиваются выставки - он не умер от равнодушия, он жив значением своей культурной миссии и не отказался от посильной роли просветительства.

Калязинский музей стоит посетить, и за путешествие по объездной дороге вы будете вознаграждены привольным видом самого места, на котором располагается церковь Богоявления. Это небольшой мыс, вклинивающийся в синие волжские воды. Трудно не поверить в искренность восхищения калязинского краеведа В. В. Котова, московского бизнесмена, написавшего и за свой счет издавшего великолепно иллюстрированную книгу о городе: «Путешествуя по территории бывшего Советского Союза (от Владивостока до Карпат) и странам дальнего зарубежья (от Японии до США, от Германии до Египта), мне довелось видеть много по-своему интересных и красивых мест. Сравнивая увиденное и услышанное за многие тысячи километров отсюда, я с полной ответственностью хочу сказать, что Калязин является не менее интересным местом, чем, например, Альмерия в Испании или Хургада в Египте. Калязин - это почти город легенда. В этой легенде есть седая история рождения города, трагические эпизоды с возможным его исчезновением и светлые тона сегодняшнего возрождения».¹

По сравнению с Калязинским музеем, краеведению в соседнем Кашине живется куда более роскошно. На первый взгляд эта разница в интерьерах краеведческих музеев просто ставит в тупик. Кашинский краеведческий музей посетить не только интересно, но и приятно настолько, насколько это бывает приятно не просто прийти в гости, но и оказаться в ухоженной квартире, заполненной дорогой красивой мебелью, где нет запаха пыли, сырости. Так вот, попадая в Кашинский музей, забываешь о том, что находишься в провинции, настолько оформление экспозиции является превосходящим ожидаемый уровень, отличается почти столичным тоном. В Кашинском краеведческом музее не чувствуешь себя, как это часто бывает в краеведческих музеях подобных небольших районных центров, таким порядочным оригиналом. Но в музее города Кашина вы приличный посетитель весьма достойного места, которого, судя хотя бы по внешнему виду, не должен чуждаться любой нормальный человек. Экспонаты находятся в современных рамах и витринах, правильно освещенных и расположенных на подходящем расстоянии друг от друга. Углы и стены залов образуют единые части экспозиции, по-особому оформленные. Например, это может быть фрагмент купеческого дома, или интерьер город-

1 Котов В.В. Калязин. Прошлое. Настоящее. Будущее. М., 2000. С. 4.

ской усадьбы начала XX в. Так костюмы крестьян, мебель из дворянской гостиной и церковная утварь не вытесняют друг друга. Стенды не стоят плечом к плечу в борьбе за помещение, а всему уделено свое место и внимание, и культурное равновесие соблюдено.

Кашинский краеведческий музей - это музей города, его особого быта и характерных черт. Тут нет ни только головоногих моллюсков юрского периода, но и актуальной тематики прошедшего столетия. История города Кашина представлена с XVIII по начало XX вв., и такой выбор очень удачен, потому что он служит раскрытию цельного образа города, существовавшего на протяжении данного времени, и это в свою очередь способствует созданию удивительного композиционного единства экспозиции. Кашин советского времени сильно отличается от купеческого, дворянского Кашина XVIII-XIX вв., и введение тематики XX в., безусловно, разбило бы так хорошо выстраиваемое экспонатами впечатление от небольшого православно-провинциального города, «уголка Царь-града».

Хотя город Кашин очень древний: «Предположительно, Кашин возник не позднее начала XIII в., он упомянут в Никоновской летописи среди других северо-восточных городов, переживших монголо-татарское нашествие 1238 г. Расположение Кашина на торговых волжских путях делало его прямым участников военных событий в конце XIII- XVI вв., городом междоусобных претензий сначала Владимирских, а затем Тверских и Московских князей».¹ Но «дух города» Кашина, если так можно выразиться, тесно связан все же с XIX в., с его художественными образами и культурой. До сих пор архитектурными доминантами городского пейзажа являются Воскресенский собор и многочисленные церкви, а православие играет немаловажную роль в духовной стороне жизни Кашина. Прекрасно воссоздают образ дореволюционного города большие черно-белые фотопанорамы старого Кашина, некогда запечатленного известным фотографом Василием Колотильщиковым. Они не дополняют экспозицию музея, а сопутствуют ей, создают настроение. Словно кадры документальной киноленты, появляются на стенах эти туманные образы минувшего, как бы приглашая вас в историческое путешествие и перенося то в имение Лихачевых,

¹ Города Тверской области: Историко-архитектурные очерки (XI- начало XX века). СПб., 2000. Вып 1.

Устиново, то на главную площадь Кашина во время торжественного богослужения.

Много замечательных предметов запоминается из коллекции Кашинского краеведческого музея: деревянные венчальные венцы XVIII в., расшитый жемчугом кокошник, праздничный костюм жительницы уникальной Теблешской волости Бежецкого уезда, инкрустированная столешница. Конечно, особое впечатление оставила галерея купеческих портретов, созданная местными живописцами в начале XIX в. Известный искусствовед Б. М. Кириков, один из создателей современной экспозиции музея писал: «Это особый жанр, занявший ведущие позиции в периферийном изобразительном искусстве первой половины XIX столетия, адекватно воплощал систему ценностей “третьего сословия” и близко соприкасался с культурой городского демоса, с фольклорными традициями».¹ Строгие, почти иконописные изображения некогда известнейших людей города заставляют вспомнить героев А. Н. Островского, их образы окружены ощущением непоколебимого спокойствия и уверенности. Эта галерея купеческих портретов находится в одном из первых залов, она сразу настраивает посетителя на восприятие города. «К 1880-м годам населения Кашина достигло почти семи с половиной тысяч человек и практически осталось на этом уровне до начала XX в. В его составе преобладали мещане и цеховые, следом шло купечество и духовенство. Во многом определявшие жизнь города богатые купцы Ждановы, Терликовы... выступали жертвователями на постройку новых храмов и ревностными покровителями церковной станины».² Лица изображенные на этих портретах сразу запоминаются. Это были хозяева города, определявшие его жизненные устои, мировоззрение, архитектурный облик. Да ведь и сам Кашинский краеведческий музей возник благодаря стараниям купца I гильдии И. Я. Кункина, любителя древности и знатока старины города.

После посещения музея в памяти остается образ города. Музей в Кашине это не музей в городе, а музей о городе. И все предметы в нем не просто защищают свою значимость, но они дополняют друг друга, в них заложены краски, контуры и штрихи, создающие большой портрет города. Но нет ничего

¹ Кириков Б. М. Кашин. Л., 1988. С. 154.

² Там же. С.10

необъяснимого в богатом материальном обеспечении Кашинского краеведческого музея, хотя вначале такое положение вещей сильно удивляет. Достаточно перевернуть последнюю страницу музейного буклета, и вы увидите там логотип кампании «Вереск», производителя алкогольных, слабоалкогольных и безалкогольных напитков в Тверской области. Именно в Кашине и находится завод, выпускающий популярную продукцию этого предприятия. Также Кашин - город-курорт, в нем располагаются целебные источники, санаторий. А минеральная вода «Кашинская», или «Анна Кашинская» благополучно продается по всей Тверской области. Так что причины отличия краеведческих музеев Кашина и Калязина надо искать, конечно, не в культурном превосходстве одного города над другим, а в разнице их благосостояния и успешности городской экономики.

В традиционном представлении краевед и энтузиаст, это почти одно и то же. Но вот при действительном знакомстве с современной жизнью краеведческих музеев в таком постулате можно запросто разочароваться. Краевед-энтузиаст – это явление особое, исключительное, достойное большего уважения. Вряд ли кто-то станет оспаривать то, что быть интеллигентом в провинции намного сложнее, чем в крупном культурном центре, тем более остаться человеком открытым, доступным для общения.

Поэтому-то, наверное, меня так сильно удивил музей в Весьегонске, удивил, как человека опытного в посещении краеведческих музеев, удивил не диковинкой-экспонатом и не богатством затраченных на обстановку средств, а живым человеческим вниманием и стремлением показать и рассказать об истории края. «Музей наш маленький, поэтому прошу посмотреть его внимательно», - сразу и весьма строго предупредила встретившая нас женщина. Было крайне необычно то, что нас попросили оставить вещи в гардеробе, то, что нас проводили к началу экспозиции. Но поразило не это - нам случайным посетителям краеведческого музея собирались провести экскурсию. Все это указывало на заинтересованность по отношению к посетителям.

Весьегонский краеведческий музей действительно невелик. С виду это одноэтажный дом, с крылечком и мезонином, обшитый немного подвыцвевшим тесом. Внутри он занимает четы-

ре зала экспозиции на первом этаже и небольшую комнатку в мезонине. Располагается он на центральной улице этого древнего города, почти полностью утратившего свой старый облик XVIII-XIX вв. и планировку по причине затопления большей его части Мологой. В Весьегонске не сохранилось ни соборов, ни каменных зданий дореволюционного периода. Осталось лишь название города, возвращающее ко временам, когда основные волжские берега населяло «водное» племя весь. После затопления центра сам город был фактически отстроен заново. Здание краеведческого музея одно из деревянных строений старого города, избежавших разрушения. И как нам сказала экскурсовод, Светлана Викторовна Зелова: «Весьегонск, к сожалению, можно поставить на второе место после Калязина по ущербу, нанесенному созданием водохранилища».

Судьба небольших русских городов - несамостоятельна в своих решениях, подчас злым роком нависает над ней воля государства. Всегда по-особому трагично и необратимо отзывается на облике малых русских городов печаль нашей родины. Весьегонску, конечно, не хватает церкви Богоявления, купеческих особняков, двухэтажной гимназии, как впрочем, и музейных ценностей, изъятых в пользу музеев Москвы. Так тема взаимоотношения центральных властей и жизни небольшого города очень актуальна для Весьегонска, и она раскрывается во всю ширь не только во внешнем облике этого запутанного, если говорить об улицах города, но и в истории формирования музейной коллекции. В самом начале экспозиции Весьегонского краеведческого музея красуется великолепное чучело снежного барса. Это единственный экспонат, который теперь напоминает о роскошном быте дворянских усадеб Весьегонского уезда. В послереволюционные годы формирующаяся коллекция музея значительно обогатилась именно за счет такого рода экспонатов. Произведения искусства, мебель, все, что украшало жизнь высшего сословия России, получило свой инвентарный номер и стало служить примером мастерства и тонкого изящества в стенах краеведческого музея, но ненадолго. Эти вещи посчитали слишком ценными для культурного масштаба районного центра, и они были вывезены. Такую весьма обычную историю из жизни краеведческого музея поведала нам наша экскурсовод. Но мне всегда очень трудно соглашаться с финалами подобных историй, а вопрос о размещении и экспонировании

вещей, связанных с местной культурой и являющихся ее частью, очень сложен.

Конечно, краеведческий музей не всегда доступен для серьезного исследователя ввиду своего расположения, и система охраны обычно оставляет желать лучшего по сравнению с музеями крупных городов, но иногда трудно не пожалеть коллекцию, насильственно вырванную из своей культурно-исторической среды. Например, я вспоминаю выставку в музее М. Е. Салтыкова-Щедрина в Твери, составленную из вещей, привезенных из усадьбы Слепнево, с которой была связана жизнь известных поэтов А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева. Мне было печально видеть эти вещи не в самом подходящем музее областного центра, представляя то, что они могли служить важными смысловыми, и единственно подлинными экспонатами замечательного музея-усадьбы в деревне Градницы Бежецкого района.

Большой зал Весьегонского краеведческого музея представляет ярмарочное разнообразие крестьянской утвари и предметов быта. В следующем зале Весьегонск уже купеческий, дворянский, земский. Экспозиция делится на части и пытается раскрыть отдельные черты жизни города XIX- начала XX вв. Особенно запоминается уникальный музыкальный инструмент, принесенный в дар музею. Музей действительно небольшой по размеру, но ухоженный. Светлана Викторовна, наш экскурсовод, поделилась своими переживаниями по поводу проведения ремонта.

Находясь в стенах этого музея, у посетителя не возникает чувства, что он утомляет какого-то своей медлительностью, или осмотром отрывает у зрителей время. Его здесь ждут, с ним готовы заговорить. Редкое чувство заинтересованности в своей деятельности передается и посетителю, можно сказать, возвеличивает его в пространстве Весьегонского краеведческого музея.

Исходя из того, что мы петербуржцы, экскурсовод сделал нам предложение посетить выставку, рассказывающую об основателе американского Санкт-Петербурга. Еще на двери в музей она привлекла нас своим оригинальным названием - «Из Весьегонска во Флориду». Она располагалась в здании администрации и была посвящена этапам биографии П. А. Дементьева. Посмотрев выставку можно согласиться с мнением Б. Ф. Купцова: «Жизнь и деятельность Петра Алексеевича Дементьева была очень насыщенной, яркой и представляет большой ин-

терес у краеведов, историков». ¹ Он сумел сыграть в своей жизни две столь разноплановые роли - русского помещика и американского предпринимателя. Некогда глава Весьегонского земства Дементьев покинул родину еще до революции и прославился строительством железных дорог в Америке, а попутно стал отцом-основателем города Санкт-Петербурга во Флориде. Вот такой удивительный земляк есть в истории Весьегонска. Мы долго ходили и слушали Светлану Викторовну, останавливались и разглядывали современные стенды, выполненные на американские деньги тверской исследовательницей. Выставка побывала в Твери и Петербурге, а теперь отдана на вечное хранение родному городу. Познакомиться с этой выставкой было не просто приятно, она символизировала для меня важное открытие. Оказалось, что в жизни краеведческих музеев бывают не только изъятия экспонатов, но и такие прекрасные подарки. Весьегонский краеведческий музей хочется вспоминать. Это был единственный музей, где мне удалось послушать экскурсию.

«Музейный силуэт современной культуры необычайно многолик и чутко фиксирует в себе все особенности социокультурной ситуации современного общества». ² Знакомство с краеведческими рода музеями задает историку много вопросов. Часто стремлению создать развернутое, полноценное представление об истории региона препятствует несоразмерный состав экспозиций по разным историческим периодам.

Безусловно, ограниченные возможности помещения должны побуждать к тщательному выбору экспонатов, даже ценой отказа от выставки некоторых предметов нужно стремиться к преодолению перегруженности и бессистемности экспозиции. Кроме того, доступность информации в наше время может позволить краеведческому музею, находящемуся в жестких рамках ограниченного финансирования, освободиться от широких требований обучающего и просветительского характера, обратиться к созданию более однородной экспозиции, выбрать наиболее яркую тему или хронологический промежуток из исто-

1 *Купцов Б.Ф.* Весьегонск. Вехи истории. Тверь, 1997. С. 143.

2 *Сотникова С.И.* Музеология как междисциплинарное знание// Музейные фонды и экспозиции в образовательном процессе: Материалы Всероссийской научной конференции. Томск, 18-20 марта 2002.

рии края. Такое решение конечно должны подсказать экспонаты. Например, удачно был показан образ провинциального города жизнь и быт его горожан в Кашинском краеведческом музее. Предметы быта купцов, обстановка гостиных, коллекции картин, посуды, мебели прекрасно отразили социально-экономическое и культурное развитие Кашина в XVIII- начала XX вв. В Весьегонском музее большой зал выделен для этнографического материала. Благодаря этому у посетителя формируется верное представление о живом ярмарочном городе, не потерявшем связь с деревней.

Краеведческому музею остро необходимо стать не просто доступным, но специально обращенным ко всем желающим познакомиться с городом, регионом, настроить свою экспозицию на их знания, подготовку, интересы. Этот музей, адресованный не знатоку, а обывателю, частым посетителем которого является ребенок, школьник. Местный музей, получая в наше время широкую свободу в выборе тем, прежде всего не должен терять тех важных функций, которые были возложены на него в годы советской власти.

Т.Е. Сиволап

**Роль церковно-археологических музеев
в культурной жизни России
(вторая половина XIX – начало XX века)**

В настоящее время остро стоят вопросы о статусе памятников церковной архитектуры и искусства, о праве собственности на них государства и церковных организаций, о возврате этих памятников из музеев для функционального использования, о доступности их для обозрения и научного изучения, о мерах их охраны, поддержания благоприятных условий хранения, их реставрации. В сложном положении оказалась в последние годы и государственная система охраны памятников, столкнувшаяся с новой правовой ситуацией в отношении переданных патриархии предметов и сооружений церковной старины.

Представляется целесообразным обратить внимание на накопленный исторический опыт в России, приобретенный русским обществом, русской церковью в предшествующие столетия в развитии дела охраны отечественных древностей, в области изучения и сохранения историко-культурного наследия.

Опыт этот был неразрывно связан с развитием общественного самосознания, демократических институтов, совершенствованием законодательства и ростом правосознания в обществе. Столь же прочно он связан с попытками освобождения церкви от государственной опеки, превращения ее в независимую организацию с собственными учреждениями, занимающимися проблемами охраны и изучения памятников, и в то же время осознающую свою ответственность перед обществом и государством за судьбу тех сокровищ, которые находились в ее владении, а потому признающую безусловную силу закона.

Особая специфика истории охраны культурного наследия в России второй половины XIX – начале XX века заключалась в том, что большая часть памятников принадлежала церкви, являлась православными святынями, предметами богослужебного обихода. В монастырях и храмовых ризницах хранилось множество древних икон, шитья, рукописей, церковной утвари. Церковные постройки относились к лучшим памятникам русского зодчества. На протяжении долгого времени все это ис-

пользовалось только функционально; храмы перестраивались, обветшавшие вещи либо хранились в ризницах, либо просто уничтожались. В сознании общества церковные древности оставались предметами литургического содержания, реликвиями веры. Понимание значения обществом церковных древностей как памятников истории и культуры формировалось постепенно и достаточно сложно. Такое отношение к церковным древностям осложняло процесс становления законодательной системы их охраны. Усугубляла этот процесс запутанность имущественных отношений. Св. Синод превратился в одно из государственных ведомств и стал административным органом для управления духовным сословием и всем имуществом, в том числе и древними памятниками.

Идеи сохранения памятников старины, в частности церковных древностей во второй половине XIX века захватывают не только часть гражданского общества, но и просвещенные слои духовенства. Все яснее осознается мысль, что дело это не только не чуждо церкви, но отвечает ее глубинным целям. Она находит практическое воплощение и в учреждении епархиальных церковно-археологических музеев и древлехранилищ, и в том, что в духовных академиях обязательным становится курс церковной археологии.

В XIX веке круг исследователей отечественной истории расширился за счет представителей духовного сословия: таких, как киевский митрополит Евгений /Евфимий Болховитинов/, автор многочисленных трудов по церковной и отечественной истории; археолог, член многих исторических и археологических обществ, член-корреспондент Академии наук Амфилохий /Павел Иванович Сергиевский-Казанский/; ученый-богослов, профессор С.-Петербургской духовной академии, ректор Киевской духовной академии, архиепископ Иннокентий /Иван Алексеевич Борисов/, который занимался научным описанием монастырских собраний церковных древностей, рукописей и библиотек, участвовал в описании и реставрации древних памятников Крыма и Кавказа. Внесли свой вклад в изучение отечественной истории и члены церковно-археологических обществ и комитетов. Так что в конце столетия, в 1899 год управляющий синодальным архивом Аполлинарий Николаевич Львов, составивший описание храма Христа Спасителя в Москве, в обстоятельной записке мог отметить заметный интерес в среде духовенства к разработкам местной старины. Но тот же

Львов при этом указывал на пассивность, незнание и непонимание большинством священнослужителей значения письменных памятников как источника познания своего прошлого и сокрушался по поводу небрежного отношения к хранению церковных древностей, архивов и библиотек. «...Из очерка возникновения наших церковно-археологических учреждений, их задач, направления, развития и состояния очевидно, что все дело – как собирание памятников родной старины, сохранившихся в разных учреждениях духовного ведомства, так и разработка их – находится в положении крайне случайном, неопределенном и далеко ненадежном. Так, прежде всего, самое возникновение обществ и древлехранилищ обусловливается всегда не местными историческими обстоятельствами, как, например, количеством памятников, их историческим значением, а исключительно инициативой и энергией отдельных лиц»¹.

Современники свидетельствовали о многочисленных случаях распродажи, хищения и гибели церковных предметов старины. По сообщениям заведующих имуществом приходских церквей и монастырей, «неправильно применяют к предметам древности и замечательным образцам старинного искусства общее правило, по которому церковная утварь, прослужившая известное число лет, обращается за непригодностью в лом и выписывается в расход; под этим предлогом продавались целые корзины древней утвари»². На Нижегородской ярмарке целые ряды были отведены для продажи древних икон, крестов, шитых пелен. Перекупщики старых церковных предметов продавали их по выгодным ценам коллекционерам³. Михаил Петрович Погодин в статье «Судьба археологии в России» отмечал беспощадное отношение со стороны священнослужителей к памятникам древности⁴.

Вплоть до конца XIX века многие церковнослужители не выполняли синодальные распоряжения о запрете продажи и самовольного распоряжения находящимися в церквях предметами старины, часто просто по недоразумению.

1 Церковные ведомости. СПб., 1900, № 30, С. 1188-1203.

2 Законоположение о сохранении памятников старины. Б.м. и г. С. 9.

3 Ярославские епархиальные ведомости. 1898, № 3, С. 33-36; № 6, С. 97-98.

4 Погодин М.П. Судьба археологии в России. // Журнал Министерства народного просвещения. 1869, сентябрь, С. 31.

Предметы искусства и старины порой уничтожались из-за халатного, небрежного отношения к ним со стороны тех ведомственных лиц, которые должны были их тщательно сохранять.

В Императорском археологическом обществе в декабре 1910 года было заслушано сообщение А.И.Анисимова на тему о способах сохранения церковной старины в России. В виду предстоящего в 1911 году в Новгороде ХУ Археологического съезда и открываемой при нем выставки предметов старины, докладчик, по поручению Археологического общества и Новгородского предварительного комитета, объездил три уезда Новгородской губернии, изучая старинные церкви, часовни и, главным образом, оставшиеся в них памятники церковной старины. В церковных амбарах, сараях, на колокольнях он нашел целые склады древних икон и утвари, между которыми было немало редких вещей. Все это, сваленное, как ненужное, в кучи, гнило под дождем, разрушалось от плесени, погибая. Старинными иконами закрывались отдушины у церквей. В церковных кладовых Череповецкого уезда Анисимов видел покрытые плесенью, от которой сходил левкас, великолепные иконы ХУП века, засыпанные мусором и источенные мышами дивные вышивки на престольных одеждах и священнического одеяния, брошенные в кучи обломки крестов и панагии. «Гибнет старина. А как спасти ее? К сожалению, причт и приход не отдадут, держат то, что им уже и не надо. И на просьбы отдать – почти всегда ответ: «Хранить неуклонно как неотъемлемую собственность прихода»¹. Докладчик сожалел о том, что в России не было закона, по которому можно было бы отчуждать те предметы церковной старины, которые, перестав служить и исполнять свое прямое назначение, лежали и гнили по кладовым.

Осенью 1910 года на собрании Общества архитекторов-художников с докладом «О сохранении русской церковной художественно-исторической старины и о древлехранилище Невской Лавры» выступил А.А.Карелин, который обратил внимание собравшихся на отношение духовенства к предметам церковной старины и указал на те препятствия, которые оно чинит при устройстве церковных музеев. Собрание постановило ходатайствовать перед начальством о запрещении вывоза церковной утвари за границу, что было очень своевременным и акту-

¹ Старые годы. СПб., 1911, №1, С.61.

альным¹.

На заседаниях археологических, исторических и художественных обществ неоднократно указывалось на небрежное отношение, какое проявляло духовенство в отношении памятников старины, постоянно отстаивая свое право собственности в отношении церковных древностей. Требовалось незамедлительное повышение уровня художественного образования духовенства, а в целях этого одной из главных мер предлагалось введение преподавания истории русского церковного искусства и церковной археологии во всех духовных семинариях и академиях, а также создание местных епархиальных музеев церковных древностей.

В середине XIX века внимание к памятникам прошлого, особенно церковным, в немалой степени было обусловлено государственной охранительной политикой, девизом которой стало «православие, монархия, народность». Именно в это время художники и архитекторы обращаются к традициям Древней Руси и Византии. Высочайшими указами рекомендовалось соблюдать «достоинство и приличие в архитектурном отношении, с сохранением предпочтительного древнего византийского стиля». Эти советы дали толчок для ряда законодательных актов /ст. 209 Устава строительного, ред. 1857 года/. Под эгидой св. Синода в качестве руководства и помощи духовенству и строителям были разработаны, изданы и разосланы по епархиям проекты церквей и иконостасов в «византийском стиле».

Несмотря на идеологический подтекст охранительных действий периода царствования Николая I, именно при нем в области формирования законодательной политики в отношении памятников старины наметился определенный положительный сдвиг. Так, св. Синод предпринимал попытки создать самостоятельную службу по охране церковных памятников в рамках духовного ведомства. В 1853 году при нем был образован Комитет с целью «приведения в известность монастырского и церковного достояния и охранения от растраты и порчи замечательных или по священности, или по особенному значению в церковно-историческом или археологическом отношении памятников русского благочестия»². Комитет начал свою дея-

1 Старые годы. СПб., 1910, № 1, С.44.

2 Покровский Н.В. Желательная постановка церковной археологии в духовных академиях. // Христианское чтение. 1906, Т.221, № 3, С.333-349.

тельность с изучения описей, присылаемых из епархий, и ревизии наиболее значительных древлехранилищ. Но уже к концу 60-х годов XIX века сведения о нем исчезают. Св. Синод предложил принять функции по охране памятников старины созданной в 1865 году Комиссии для разборки и описания дел архива св. Синода, но и эта попытка окончилась неудачей. Чтобы как-то предотвратить действия, способствующие разрушению памятников со стороны духовенства, начиная с 60-х годов XIX века в официальных церковных изданиях в популярной форме стали печататься материалы по истории монастырей, церквей, чудотворных икон. Появляются серьезные историко-археологические исследования, способствовавшие зарождению нового направления в исторической науке – церковной археологии.

На первом этапе церковная археология рассматривалась лишь как учебная дисциплина, которая была введена в 1869 году в духовных академиях в качестве самостоятельного предмета. Благодаря трудам таких ученых, как Иван Данилович Мансветов (археолог, профессор Московской духовной академии, председатель Совета общества любителей духовного просвещения), Александр Петрович Голубцов (историк, археолог, профессор Московской духовной академии), Алексей Афанасьевич Дмитриевский (историк, профессор Киевской духовной академии), Николай Васильевич Покровский (историк искусства, профессор Санкт-Петербургской духовной академии, директор Археологического института), она превратилась в самостоятельную научную дисциплину. В обзор исследований входил широкий круг вопросов истории православия, искусства и традиций, постоянно привлекались письменные и вещественные памятники.

Во второй половине XIX века в России возникло немало музеев и просто собраний древностей при учреждениях, где они служили научным или учебным целям. Эти коллекции существовали при губернских ученых архивных комиссиях и статистических комитетах, при местных исторических и археологических обществах, при духовных академиях и семинариях, при епархиальных учреждениях, при церквях и монастырях.

С середины 90-х годов XIX века Синод стал широко насаждать церковно-археологические органы /комитеты, комиссии, общества/ в епархиях. Соответствующие общества появились в епархиях: Волынской /1893/, Ставропольской /1894/, Тульской /1898/, Калужской /1900/, Подольской /1903/, Бессарабской

/1904/, Орловской /1905/, Казанской /1906/, Новгородской /1913/, Саратовской /1913/, Симбирской /1914/.

Уже, фактически, с 70-х годов XIX века стали организовываться церковно-археологические музеи и древлехранилища, коллекции которых служили предметными пособиями для учащихся академий. Со временем многие музейные собрания пополнились древними рукописями, редкими по иконографическим изводам и художественным достоинствам иконами, образцами церковного шитья, резьбы, о чем свидетельствуют их издания и каталоги.

Задачи практически всех церковных музеев состояли в изучении истории своего края, «приведении в известность», «охранении для науки памятников православной древности» путем их обследования, «в обращении их по возможности в состав музея, в принятии мер и предупреждении утраты древних памятников», «в издании памятников древней письменности и вещественных памятников церковной древности»¹.

Музеи, которые находились при церковных и церковно-археологических учреждениях количественно преобладали над городскими музеями и музеями правительственных комиссий и комитетов. Церковь, владея сокровищами искусства и старины, имела неисчерпаемый источник для формирования своих собраний. Если в каком-либо епархиальном центре епископ или близкие к нему лица обнаруживали интерес к прошлому, им было достаточно не сложно организовать церковный музей с большими перспективами на будущее. Проблема заключалась, однако, в том, что высшая церковная власть не всегда охотно шла на изъятие данных памятников из действующих храмов. Большинство епархиальных древлехранилищ возникло в 80-90-х годах XIX и даже в начале XX века², когда лихорадка собирательства захватила все круги образованного общества и

1 Мансветов И. Об устройстве церковно-археологических музеев. // Православное обозрение, 1872 (1 полугодие), С.259-282.

2 Здравомыслов К.Я. Сведения о консисторских архивах и церковно-археологических учреждениях в епархиях с проектом «Правил высочайше утвержденной архивно-археологической комиссии при Святейшем Синоде» и «Положения о церковно-археологических комитетах». СПб., 1908; Его же. Сведения о существующих в епархиях церковно-археологических учреждениях и консисторских архивах. // Сборник материалов, относящихся до архивной части в России. Т.П. Пг., 1917, С.322-359.

потребовалось оградить церковные древности от их расхищения частными коллекционерами.

Предыстория церковных музеев восходит к середине ХУП столетия, когда во дворце Московского Кремля была учреждена так называемая Образная палата – специально оборудованное хранилище икон, лицевого шитья и других предметов церковного назначения. Другим церковным музеем была синодальная ризница с первоклассными собраниями греческих, русских и южнославянских рукописей и церковных предметов. Она находилась на колокольне Ивана Великого в Московском Кремле. Начало синодальной ризницы и библиотеки восходит к еще более ранним временам, чем возникновение Образной палаты, но инициатива оформления ризницы в виде благоустроенного музея, доступного для обозрения и занятий ученых, была проявлена только в середине XIX века митрополитом Филаретом, который подыскал для этого иеромонаха из Троицкой лавры Савву (1819-1896) /Тихомиров Иван Михайлович, окончивший Духовную академию, получивший позднее сан архиепископа Тверского и Кашинского, в 1850-1859 годах синодальный ризничий/¹. Богатейшая сокровищница церковных предметов и рукописей досталась ему в беспорядочном и почти неопisanном виде, но уже через пять лет Савва добился образцового состояния московской патриаршей ризницы. Это тем более удивительно, что он не имел археологической подготовки и как ученый рос вместе с порученным ему делом. Итогом его плодотворной работы явился фундаментальный по замыслу, содержательный «Указатель для обозрения ризницы и библиотеки», который выдержал пять изданий и был даже переведен на французский язык. И постановка самого музея, где лучшие предметы были выставлены для обозрения в специально заказанных шкафах-витринах, и печатный указатель, и благожелательное отношение Саввы к посетителям были до такой степени новыми, что это вызвало сочувственный отклик в газетах и журналах. Открытие ризницы, прежде всего для ученых, и появление указателя составили целую эпоху в музейном деле России. И не случайно Савва был избран членом всех ведущих исторических и археологических обществ, а под конец жизни

¹ *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, С.178-179.

Московская духовная академия присудила ему почетный титул доктора церковной истории.

Приведение синодальной ризницы и библиотеки в образцовый порядок – не только плод личных усилий Саввы, но в значительной мере и следствие общей заботы митрополита Филарета о сохранности древних предметов и рукописей, находившихся в церквях и монастырях Российской империи. 18 марта 1853 года он приготовил записку на эту тему, представленную в св. Синод, который незамедлительно разослал по епархиям соответствующий указ. Этими документами епархиальным властям предписывалось составить охранные описи наиболее ценных памятников. Речь шла прежде всего о рукописях.

Ризница и библиотека московских патриархов, описанные архимандритом Саввой, были хранилищами церковно-государственного значения. Совсем иной характер имели церковно-археологические коллекции при учебных заведениях, таких, например, как духовные академии и семинарии, и при церковно-археологических комитетах и обществах, которые активно начали учреждаться, начиная с 70-х годов XIX века почти во всех главных епархиях. В свое время мысль о церковно-археологических музеях развивал М.П.Погодин; она занимала существенное место в его речи, произнесенной на первом археологическом съезде в Москве. Но если научная общественность рассматривала такие музеи как верное средство сохранения исторических и художественных ценностей, то в системе церковного управления они требовались для учебных и отчасти миссионерских целей.

По новому уставу о духовных академиях, который был утвержден в 1869 году, церковная археология трактовалась уже как самостоятельная учебная дисциплина. Если ранее сведения о ней давались в общем курсе литургики, то отныне она стала предметом отдельного преподавания. А раз так, понадобились и наглядные пособия в виде предметов церковной старины. Создание учебных церковно-археологических музеев было признано необходимостью, и лучшие представители церковного образования воспользовались этим для общего развития музейного дела в России.

Первый церковно-археологический музей создала Киевская духовная академия. Летом 1872 года профессор академии

Ф.А.Терновский ознакомился с учебным музеем при Берлинском университете¹, а по возвращении в Киев он и еще два преподавателя - П.А.Лашкарев и А.Д.Воронов – подали в Совет академии доклад об учреждении при Киевской духовной академии Церковно-археологического общества и музея. Составленный П.А.Лашкаревым проект был отослан на утверждение в Синод, и по указу последнего от 18 октября 1872 года началась официальная жизнь музея и Общества в Киеве².

На первых порах оба учреждения развивались слабо. Киевский митрополит Арсений, занимавший кафедру до 1876 года, рассматривал факт основания Общества и музея как модное увлечение. В его глазах это была напрасная трата времени и сил тех людей, которые должны были служить исключительно церкви и церковному образованию. Поэтому он не только не оказывал никакой поддержки Обществу, но и затруднял рост музея. По замыслу основателей, академический музей должен был стать хранилищем церковных древностей юга России, прежде всего киевских. Но как раз из киевских церквей музею не удалось получить даже давно вышедшие из употребления предметы. Бывали случаи, когда по настоянию Арсения возвращались уже принятые вещи. Волей-неволей пришлось комплектовать музей иными предметами древности, делая при этом расчет на личные дары собирателей, а также на отдельные поступления от членов общества и других сочувствующих музею лиц.

В этих неблагоприятных условиях нужен был человек, который поставил бы дальнейшую судьбу киевского музея целью своей жизни. И такой человек нашелся. Им стал первый секретарь Церковно-археологического общества и первый хранитель музея Николай Иванович Петров (1840-1921). Родом из Костромской губернии, он с 1861 года учился в Киевской академии, где занял впоследствии кафедру истории и теории русской и зарубежной литературы. Свои литературоведческие труды и чтение лекций Н.И.Петров сочетал с полюбившейся ему работой по созданию и благоустройству музея. Через тридцать лет, когда подводились итоги научной и музейной работы Церковно-археологического общества при Киевской академии, музей

1 Терновский Ф. Собрания церковных древностей на Афоне, в Дрездене и в Берлине. // Труды Киевской духовной академии, 1872, декабрь, С.417-418.

2 Петров Н. Тридцатилетие Церковно-исторического и археологического общества при Киевской духовной академии. // Труды Киевской духовной академии, 1903, январь, С.134-151.

занимал восемь помещений, где хранились и экспонировались около тридцати тысяч различных произведений искусства и старины. Н.И.Петров был единственным работником этого уникального музея: он разыскивал нужные вещи, уговаривал церковное начальство и собирателей, принимал, регистрировал и описывал новые экспонаты, подготавливал ежемесячные и ежегодные отчеты, публиковал указатели и статьи о наиболее примечательных произведениях, водил экскурсии, принимал ученых и знатных посетителей, заботился о витринах и, наконец, о ремонте самого здания, где размещался музей. Можно сказать, что Н.И.Петров был подлинным создателем киевского музея¹. Первым значительным поступлением в музей Киевской духовной академии была специально подобранная коллекция из 222 икон, купленная в 1875 году у московского купца и бывшего старообрядца Андрея Ефимовича Сорокина.

В 1879 году открылся другой известный церковный музей – при Петербургской духовной академии². Один из его учредителей, доцент, а затем и профессор академии Н.В.Покровский, побывав в Западной Европе для ознакомления с археологическими музеями Берлина, Страсбурга и Рима. Ему было ясно, что европейские учебно-археологические музеи не могут являться эталоном для российских по причине их крайне слабой оснащенности подлинными памятниками древности, в основном состоявшим из копий, слепков, чертежей, рисунков и макетов, а не подлинных произведений церковного искусства. Добившись официального признания музея при Петербургской духовной академии, Н.В.Покровский энергично приступил к его комплектованию церковными древностями из Новгорода и Москвы. Как раз в это время новгородское земство решило закрыть единственный городской музей, доставшийся ему от губернского статистического комитета: по причине, как было заявлено официально, недостатка средств на его содержание и полного равнодушия к музею местного населения. Музей, правда, был сохранен, но Н.В.Покровский получил разрешение отобрать для Петербургской духовной академии лучшие вещи, которые он без промедления доставил в Петербург. На этом, соб-

1 Бродович И. Тридцатилетие Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. // Труды Киевской духовной академии, 1903, февраль, С.231-253.

2 Покровский Н.В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. 1879-1909.. СПб, 1909.

ственно, и завершается история музея Петербургской духовной академии, рост которого прекратился сразу после первых значительных поступлений. В 1909 году Николай Васильевич Покровский, профессор Петербургской духовной академии, опубликовал обзор созданного им музея, но это были те же три тысячи вещей, как и три десятилетия назад. В своей рецензии на книгу Н.В.Покровского хранитель киевского музея Н.И.Петров не умолчал, что завидная роскошь издания совсем не соответствует скудным коллекциям петербургского музея, который к тому же не имел уникальных произведений, как музей в Киеве¹.

В 1880 году последовало официальное открытие Церковно-археологического музея при Московской духовной академии², находившейся в Троицкой лавре под Москвой. Впервые мысль об учреждении музея при Московской духовной академии была подана в 1870 году известным историком русской церкви Е.Е.Голубинским. Основу церковной коллекции этого музея образовали семьдесят икон, полученных осенью 1871 года с петербургского склада икон и старопечатных книг, отобранных у старообрядцев.

В 1900 году возникает Церковно-археологический музей Общества любителей духовного просвещения³. Создание музея совпало с общим оживлением интереса к церковному искусству на рубеже XIX и XX веков.

Во второй половине XIX века в России возникало достаточно много церковных музеев. Правда, около половины их не имело общественного значения: они образовывались, а затем как-то незаметно исчезали или вливались в другие собрания, оставляя по себе память в виде упоминания или краткого обозрения в специальной печати.

Хотя высшая церковная власть разрешала и поощряла образование древлехранилищ, их судьба во многом зависела от местных архиереев, игуменов или священников. Частые перемещения священнослужителей, часть из которых рассматривала музеи как не очень нужные и обременительные учреждения, ставили под удар даже значительные собрания древностей. Ни

1 Труды Киевской духовной академии, 1910, январь, С.127-145.

2 Голубцов А. Церковно-археологический музей при Московской духовной академии. Сергиев Посад, 1895 (оттиск из журнала «Богословский вестник», 1895, апрель и май), С.30.

3 Успенский А. Иконы Церковно-археологического музея Общества любителей духовного просвещения. //Церковный вестник, 1900, № 37, С.447.

одно из древлехранилищ не было застраховано от временного закрытия, распыления или даже уничтожения. Бывало, порой, и так, что перемена церковного начальства сводила на нет результаты многолетних усилий: помещения отбирались для надобностей епархиального управления, с трудом собранные экспонаты переносились из одного малопригодного здания в еще более худшее и в конечном счете оставшиеся вещи сваливались на колокольню или возвращались на места их первоначального нахождения. Многое держалось на волоске, и, к сожалению, лицам, бравшимся за устройство древлехранилища в провинции, требовалась немалая выдержка, чтобы преодолеть сопротивление властей. В истории даже наиболее известных провинциальных древлехранилищ, фактически настоящих музеев церковной старины, таких как Тульское, Владимирское, Архангельское епархиальные древлехранилища, немало фактов, которые свидетельствуют о трудности их выживания¹. Самым значительным из церковных древлехранилищ конца XIX века было древлехранилище в Архангельске. В отличие от других древлехранилищ его созданию предшествовало возникновение организационного учреждения – Комитета по собиранию и хранению памятников церковной древности.

Во второй половине, а особенно к концу XIX века в России отмечается значительный расцвет научных обществ, возникающих в столице, университетских центрах, провинциальных губернских городах. Одной из основных форм деятельности научных обществ являлось собирание научных коллекций и связанное с этим создание музеев, библиотек, архивов и сохранение памятников древности. Своеобразную разновидность археологических обществ составляли церковно-археологические общества. Первым из них, как уже упоминалось, стало Церковно-археологическое общество при Киевской духовной академии.

Церковно-археологическое общество в Новгороде было создано 3 января 1913 года. Согласно Устава цели Общества состояли в изучении церковно-религиозной жизни Новгородского края, охране церковных древностей, образовании церковно-археологического древлехранилища из письменных и вещественных памятников местной церковной старины. Для осуществления этих целей Общество должно было наблюдать

1 Вздорнов Г.И. Указ. соч., С.191.

за сохранностью старинных храмов, икон, церковной утвари, принимать меры против их порчи и разрушения, собирать и хранить в созданном при Обществе музее письменные и вещественные памятники местной старины, а также наиболее оригинальные произведения местного иконописания, заботиться о распространении в местном обществе и особенно среди духовенства историко-археологических сведений, пробуждать интерес к памятникам местной старины, путем устройства публичных чтений и организации выставок¹.

До создания Новгородского церковно-археологического общества /НЦАО/ делом охраны памятников церковной старины в Новгородском крае занимались члены Новгородского общества любителей древности, созданного в 1894 году. Охранение и изучение старины стало для членов НЦАО первостепенной задачей. Общество стремилось сделать известными, описать памятники церковной старины, находящиеся в соборах, церквях, монастырях края. Наряду с изучением историко-археологических памятников новгородской старины Общество заботилось об охране церковных древностей и препятствовало их разрушению, как путем помещения их в древлехранилище, так и путем реставрации, обмера, фотографирования, зарисовок, подробного описания и других научных способов. Так, в 1914 году российским правительством по ходатайству НЦАО была выделена необходимая сумма для проведения реставрационных работ разрушающихся строений Кирилло-Белозерского монастыря. Тогда же в 1914 году Советом Общества было возбуждено ходатайство перед св. Синодом о разрешении на ремонт церкви Федора Стратилата на Торговой стороне. Благодаря достаточно активной деятельности Общества удалось спасти от гибели не один десяток памятников старины, главным образом памятников архитектуры. При реставрации древних храмов Совет Общества строго наблюдал, чтобы обязательно было испрашиваемо разрешение на их ремонт у Императорской Археологической Комиссии.

Одной из главных задач членов Общества являлось отыскание предметов иконографического искусства новгородской школы, помещение их в музей Общества, открытие от позднейших наслоений, спасение от гибели, уничтожения и продажи за

¹ Устав Новгородского церковно-археологического общества. Новгород, 1913, С.9-10.

границу¹. Общество не жалело средств на расчистку икон. Совет Общества неоднократно обращался к духовенству епархии с просьбой об усилении внимания за наблюдением и сохранением памятников старины и просил ни в коем случае не допускать продажи их в частные руки. Местное духовенство епархии, в большинстве своем являясь членами НЦАО, оказывало Обществу материальную поддержку, а также было главным пожертвователем разного рода грамот, рукописей, старопечатных книг, предметов церковной утвари, иконописных работ XIV-XVII веков, которые составили собрание музея. Новгородское церковно-археологическое общество функционировало и в годы первой мировой войны, хотя довольно сложно было получить необходимые средства на проведение работ по изучению и реставрации памятников старины. В 1916 году деятельность Общества постепенно затухает. Но даже в течение небольшого периода существования Общества его члены сумели собрать интересные коллекции предметов церковной старины, составившие основу церковно-археологического древлехранилища. Своевременные выступления членов Общества позволили сохранить от гибели и разрушения десятки памятников старины, главным образом памятников церковной архитектуры и иконописи.

Учреждение подобного характера существовало в эти годы и в Пскове. Несмотря на то, что Псковское археологическое общество, созданное в 1880 году, уделяло внимание изучению местной церковной старины, среди местного духовенства и интеллигенции возникла идея о создании специального церковного археологического учреждения, а также церковного музея, где могли бы храниться предметы церковных древностей из храмов Псковской епархии. Необходимость создания Псковского церковного историко-археологического комитета /ПЦИАК/ была вызвана как общими культурными потребностями, так и историческими судьбами Псковской области и самого Пскова. Исследователь местной старины И.В.Васильев указывал на тот факт, что ни один из русских городов, кроме Москвы, не содержал такого количества памятников древности, как Псков. Но они были мало изучены и требовалось принятие срочных мер к их сохранению.

¹ Отчет Новгородского церковно-археологического общества за 1913 г. Т.1, Новгород, 1914, С.3.

Открытие Псковского церковного историко-археологического комитета состоялось 24 августа 1908 года. Целями деятельности Комитета являлись: изучение церковно- религиозной жизни псковского края, охранение церковных древностей и образование церковно-археологического музея, состоящего из письменных и вещественных памятников местной церковной старины. Для осуществления своих целей Комитет с первых дней его создания предпринял конкретные мероприятия. Начал приводить в известность архивы церквей, монастырей, духовных учебных заведений и епархиальных учреждений, описывал их и выделял из них наиболее важные в историческом и культурном отношении для сосредоточения и хранения в архиве Комитета. Наблюдал за сохранностью старинных храмов, икон, церковной утвари, принимал меры против их порчи и уничтожения. Собирал и хранил в своем музее письменные и вещественные памятники местной старины, а также наиболее оригинальные произведения местного иконописания, заботился о приобретении фотографических снимков с древних памятников, которые не могли быть приобретены в музей, снимков с храмов псковской епархии, а также планов церквей. Комитет способствовал распространению в местном обществе и особенно среди духовенства историко-археологических сведений, пробуждал интерес к памятникам псковской церковной старины, устраивал публичные чтения, археологические выставки, составлял программы и описания историко-статистического изучения прошлого приходов, религиозного быта местных старообрядцев и сектантов¹. По поводу реставрации храмов и других памятников церковной старины Комитет входил в сношения с Императорской Археологической Комиссией /ИАК/ и действовал согласно ее распоряжений. Комитет способствовал в проведении реставрационных работ в основном памятников архитектуры и иконописи. Так в 1909 году Комитет поддержал ходатайство настоятеля Псково-Печерского монастыря архимандрита Никодима о необходимости проведения срочной реставрации чудотворной иконы Успения Божией матери. Также Комитет обратился в ИАК за содействием в направлении специалистов и оказании финансовой поддержки для проведения реставрационных работ по сохранению разрушающейся фре-

¹ Труды Псковского церковного историко-археологического комитета. Псковская старина. Т.1, Псков, 1910, С.7-12.

сковой живописи Спасо-Мирожского монастыря. В обоих случаях ИАК оказала необходимую помощь.

Для нормальной жизнедеятельности ПЦИАК требовались необходимые финансовые средства и привлечение к участию в работе квалифицированных специалистов. Комитет возлагал большие надежды на понимание и содействие со стороны местного духовенства. Высшее духовное начальство привлекло духовенство к изучению памятников старины, издав распоряжение о составлении приходскими священниками церковных летописей.

Главная функция Комитета и созданного Музея церковно-археологических древностей состояла в том, чтобы собирать и охранять от гибели и разрушения памятники псковской церковной старины. Комитет, к сожалению, просуществовал недолго. Главная трудность его функционирования заключалась в отсутствии необходимых финансов.

Во второй половине XIX – начале XX века в России наблюдался расцвет исторических и археологических научных обществ, в частности церковно-археологических, которые занимались изучением, сохранением и сбережением памятников старины. Церковь имела собственные учреждения, занимающиеся проблемами охраны и изучения памятников древности. Церковная власть осознавала свою ответственность перед обществом и государством за судьбу тех сокровищ церковной старины, которые находились в ее владении. Все яснее и сильнее осознается мысль, что дело это не только не чуждо церкви, но отвечает ее глубинным целям. Она находит свое практическое воплощение и в учреждении епархиальных церковно-археологических музеев и древлехранилищ.

Тема государственного и ведомственного учета памятников истории и культуры, находящихся во владении приходских, соборных, монастырских храмов, как свидетельствуют многочисленные документы, решалась вплоть до начала XX века. Правомерность нахождения древних предметов литургического обихода в государственных, церковных и общественных музеях; вопросы собирания памятников, некогда находившихся в храмах; основания для выведения их из прямого функционального использования и передачи их из церквей и монастырей в музейные собрания – эти и сходные проблемы в прошлом столетии вызывали столь же страстную полемику, как и сегодня.

Серьезное внимание в середине XIX века – начале XX века уделялось разработке охранных и консервационных мер для предотвращения хищений, повреждений и обветшания памятников, создания условий для их существования. К числу подобных относятся различные указы и инструкции о предупреждении пожаров, предотвращении чада от плохих свечей и лампадного масла, поддержании нормальных климатических условий и др. Большой интерес представляют имеющиеся документы о взаимоотношениях церковных и государственных властей, например, по вопросам государственного финансирования реставрационных работ, о правилах и ограничении восстановительных работ, о системе обязательного рецензирования экспертами государственных органов охраны памятников всех проектов ремонтно-реставрационных работ; о судебной и административной ответственности за порчу, разрушение и хищение памятников. Один из наиболее сложных и животрепещущих вопросов касается форм собственности на памятники, в частности, памятники церковной старины, ограничения прав владельцев в распоряжении ими.

Отмечая пробуждение подлинного интереса к национальной старине в широких общественных кругах и понимание необходимости сохранения памятников древности, Н.К.Рерих в начале XX века писал: «Пробуждается сознание, что прекрасные памятники нужны не только как музейная редкость, но как самые прочные ступени будущей культуры страны. Не знающий прошлого, не может думать о будущем. Народ должен знать свою историю, запечатленную в памятниках старины. Мы должны с великим попечением изыскивать еще не тронутые варварской рукой древности и дать им значение, давно заслуженное. Но никакое установление не может выполнить задачу регистрации, охранения и исследования старины, пока народные массы добровольно не отзовутся своими заботами»¹.

Сегодня приходится заново проходить трудный путь, уже однажды пройденный русским обществом, русской церковью, понесшими в нем немалые потери. Необходимо учитывать накопленный исторический опыт, чтобы он не оставался только как интересный фактический материал, в целях избежания новых необратимых потерь.

¹ Старые годы. СПб., 1910, № 1, С.69.

Л.Б. Михайлова

Лицей как образовательная структура в контексте современности

С конца 80х годов прошлого XX века проблема воспитания и образования молодого поколения стала одной из самых актуальных. Перемены, происходящие в обществе, затронули буквально все сферы жизни человека. В этот период процесс образования утратил единство целей и конкретных задач, четкую, определенную направленность.

В современном процессе реформирования системы воспитания и образования в настоящий момент можно проследить две тенденции. Первая – удивительная поспешность, с которой произошел отказ от достижений советского периода и попытка перенести на русскую почву ценности западных стран, что чаще всего происходит без надлежащего анализа и приводит к утрате подлинных ценностных ориентиров. Вторая – активный процесс обращения к отечественной истории дореволюционного периода. Цель такого обращения – стремление выявить лучшие достижения русского образовательного опыта предшествующих поколений.

Остановимся подробнее на второй тенденции. Сейчас мы наблюдаем активный процесс возрождения морских, кадетских корпусов, гимназий, воскресных, казачьих школ, лицеев. Среди этих учебных заведений особый интерес вызывают, конечно, лицеи. Все знают, что Лицей – это школа любимая, удачная, воспитавшая не одно поколение государственных деятелей, давшая мировой литературе поэта Александра Пушкина. Многочисленные пушкинские строки, посвященные лицейской годе и друзьям поэта, превратили это учебное заведение в символ безмятежной и счастливой юности.

Это внешняя, хорошо всем известная сторона, но на Лицей можно взглянуть и с иной точки зрения. Императорский Царскосельский Лицей, открытый 19 октября 1811 года, прежде всего – своеобразный государственный эксперимент, изначально предполагавший как положительные, так и отрицательные результаты.

Возникновение такого типа учебных заведений, ранее неизвестных в России, связано с реформаторской деятельностью императора Александра I (1801 – 1825 гг.). Начало царствования 24-летнего императора было ознаменовано целым рядом либеральных реформ. Одна из них – реформирование всей системы народного образования, приведшее к учреждению Министерства народного просвещения (1802), созданию шести учебных округов, центром которых стали уже действующие и вновь учреждаемые университеты. Новый университетский Устав наделил последние широкими правами.

Перед правительством как никогда остро встал вопрос подготовки образованного, просвещенного гражданского чиновника. И здесь обозначилась одна из проблем, которую нельзя было решить мгновенно, императорским указом.

Русское дворянство предпочитало гражданской службе военную. Прославиться на полях сражений и погибнуть на бранном поле – вот лучший удел для дворянина. Записанный от рождения в тот или иной полк, юный дворянин к моменту вступления в жизнь уже имел воинское звание, позволявшее ему сравнительно быстро продвигаться по служебной лестнице.

Прозорливые родители не стремились отдавать своих детей в университеты, считая столь длительный период обучения (гимназия – университет) лишней тратой времени, да и в университетах не соблюдался сословный принцип: студентом мог быть и сын сельского дьячка, и бедный семинарист.

Учебное заведение нового типа – Лицей,¹ предложенное государственным секретарем М. М. Сперанским, – одна из попыток правительства найти выход из сложившейся ситуации. Лицей, по замыслу М. М. Сперанского, должен был стать чем-то средним между гимназией и университетом, но ближе к последнему. Иначе, Лицей – это гимназия высших наук, соединяющая гимназические и университетские курсы.² При этом не происходит деления на конкретные университетские курсы. Воспитанники изучали основные предметы трех факультетов

1 Лицей – или «Ликей» – святилище в Афинах, посвященное богу солнца и поэзии Аполлону. Такое же название получила древнегреческая философская школа, основанная Аристотелем на окраине Афин (у храма Аполлона Ликейского) и просуществовавшая около восьми веков.

2 *Рождественский С.* Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. 1801 – 1902. СПб., 1902. С. 74-75.

университета: физико-математического, словесного, нравственно-политического (философского).

Цель Лицея, закреплённая в Уставе учебного заведения: «некоторое число отличнейших по талантам и нравственным качествам юношей мы желаем предназначить особенно к важным частям службе государственной».¹ В Уставе не говорится о конкретной, определенной службе. Предполагалось, что воспитанники будут служить в различных министерствах — финансов, юстиции, иностранных дел, просвещения, а также в армии.

Под «важными частями службы государственной» автор проекта М. М. Сперанский понимал воспитание именно гражданских чиновников, престиж которых необходимо было поднять. Планам Сперанского созвучно высказывание И. П. Пнина: «Гражданская служба по предмету своему едва ли не важнее всякой другой; ибо она, имея целию внутреннее устройство государства, основывающее покой и благоденствие народное, по сему самому требует честнейших, добродетельнейших, просвещеннейших и рачительнейших людей».²

По замыслу автора, в Лицее должны были получить образование «10 - 15 молодых людей разных состояний» т.е. сословий. Возраст первых воспитанников - от 10 до 12 лет.³ Весь курс обучения был рассчитан на шесть лет. Основная идея М. М. Сперанского о совместном обучении детей разных сословий не была поддержана. В ходе утверждения проекта победил сословный принцип: Лицей - привилегированное учебное заведение для детей дворян, но, вместе с тем, многие правила и порядки вновь созданного учебного заведения вызывали удивление: «во всех правах и преимуществах своих Лицей совершенно равнялся с российскими университетами»; император оказывал новому учебному заведению «особенное покровительство». За шесть лет, определенных для учебы, нужно было «овладеть предметами учения, важным частям государственной службы

1 Грамота, пожалованная Императорскому Лицею императором Александром I 22 сентября 1811 года. Пг., 1916.

2 Пнин И.П. «Опыт о просвещении относительно России». // Пнин И. П. Сочинения. М., 1934. С. 157.

3 Он определялся возрастом великих князей Николая и Михаила, т.к. общеизвестно- об этом вспоминали в своих записках И. И. Пущин, М. А. Корф, великий князь Михаил Павлович, будущий император Николай I- что император Александр не оставлял желания «воспитать своих братьев общественно».

приличными и для благовоспитанного юноши необходимо нужными».¹ За столь короткий для учебы срок Лицей должен был дать воспитанникам общее образование, служащее основой всякому другому, специальному.

Главную свою задачу педагоги Лицея видели в формировании «государственного» типа личности. В их понимании это была личность, которая обогатившись общеевропейскими культурными достижениями, способствовала бы просвещению и укреплению Российской державы. Лицейские наставники сравнительно успешно справились с этой задачей.² Среди выпускников пушкинского курса высшие государственные должности занимали А. М. Горчаков - министр иностранных дел, канцлер; С. Г. Ломоносов - посланник в Бразилии, Португалии, Нидерландах; М. А. Корф - статс-секретарь, доверенное лицо Николая I; Ф. Х. Стевен - губернатор Выборга, тайный советник; А. П. Бакунин - тверской губернатор, тайный советник. Из последующих лицейских выпусков (1817-1843гг.) вышли два министра финансов, выдающиеся дипломаты, министр иностранных дел, три министра народного просвещения; целый ряд выпускников занимал высшие должности на государственной службе.

Выросшие и воспитанные в Царскосельском Лицее, выпускники выделялись на общем фоне.³ В этом, впрочем, заключался и трагизм положения первых лицеистов: воспитанные в духе принципов, заявленных в начале царствования Александра I, они оказались непонятыми и встретили враждебное отношение в период начавшейся реакции, едва попытавшись применить не деле свои способности к государственной службе.

Подозрительно относился к выпускникам Лицея император Николай I (1825-1855). Он навсегда сохранил в памяти со-

1 Грамота, пожалованная Императорскому Лицею...С. 2.

2 По мнению Ю. М. Лотмана именно в «александровское время статский чиновник начинает, в определенной мере, претендовать на общественное уважение рядом с офицером». // *Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века – начала XIX века.* М., С. 172.

3 Красноречивые воспоминания приводит И. И. Пущин: « В 1817 году после выпуска мы были в лицейских мундирах на параде гвардейского корпуса. Подъезжает к нам граф Милорадович с вопросом: что мы за люди и какой это мундир? Услышав наш ответ, он несколько задумался и потом важно сказал окружавшим его: « Да, это не то, что университет, не то, что кадетский корпус, не гимназия, не семинария – это ... Лицей!» // *Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма.* М., 1956. С. 42.

бытия 14 декабря 1825 года. Тогда в числе активных бунтовщиков были лучшие выпускники первого пушкинского курса: серебряный медалист Вильгельм Кюхельбекер и удостоенный похвального листа Иван Пущин. Среди сочувствующих декабристам был первый золотой медалист Владимир Вольховский, член «Союза Благоденствия». По делу декабристов следственной комиссией будут привлечены выпускники последующих курсов Б. Данзас, Н. Молчанов, А. Малиновский, С. Жеребцов.

Выпускники Царскосельского Лицея разных лет окажутся востребованными во время царствования «царя-реформатора» Александра II (1855 – 1881). Вступивший на русский престол в 1855 году, Александр II планомерно и без лишней поспешности искал подходящих людей на ключевые должности в правительстве. По мнению государя, это должны были быть чиновники, с которыми он мог бы проводить намеченные преобразования и реформы, разделяющие его либеральные воззрения. Именно в этот период на дипломатическом небосклоне ярко восходит звезда А. М. Горчакова (выпускника Лицея 1817 года). В период реформ Горчаков оказался востребованным и стал первым членом «новой команды» министров, проложивших принципиально новый политический курс. Пост министра финансов занимает М. Х. Рейтерн (выпускник Лицея 1839 года), блестяще образованный, честный, работоспособный, сумевший грамотно и четко организовать работу своего министерства.¹ Министром народного просвещения стал соученик Рейтерна, выпускник 1839 года А. В. Головнин, осуществлявший реформу всей системы образования и цензуры. Еще одну ключевую должность в правительстве занял выпускник Лицея 1823 года Д. Н. Замятнин. Он возглавил министерство юстиции и планомерно проводил реформу земского самоуправления и суда. Это при Замятнине подсудимых стали защищать адвокаты, а решение об их виновности выносил суд присяжных. Выпускники Лицея, которые помнили обращенные к ним слова напутствия лицейского профессора А. П. Куницына: «Вы будете иметь непосредственное влияние на благо целого общества».² Люди, в период реакции вызывавшие раздражение и не-

1 Именно министр финансов М. Х. Рейтерн стал инициатором того, что государственный бюджет впервые был опубликован и стал достоянием гласности.

2 Куницын А. П. Наставление воспитанникам Императорского Лицея. // Речи, произнесенные при открытии Императорского Царскосельского Ли-

понимание своими смелыми взглядами, а порой и поведением, оказались востребованными в период политического обновления общества и проведения реформ.

Вопрос о формировании личности, остро стоявший в начале XIX века, остается актуальным и в настоящее время. Сейчас не прекращается спор о том, каким должно быть современное образование. В дискуссиях принимают участия педагоги, политики, психологи, врачи. Естественно, каждый должен получить достаточный объем знаний, чтобы не оказаться в интеллектуальной зависимости от более грамотного и образованного, то есть получить то образование, которое позволило бы сформироваться как профессионалу.

Напрашивается вопрос: пушкинский Лицей – это учебное заведение, дававшее гуманитарное образование, или многопрофильная, энциклопедическая высшая школа? Лицей прошлого формировал, прежде всего, личность воспитанника и закладывал основы знаний, побуждавшие затем к самообразованию. Что мы наблюдаем сейчас? Буквально как грибы после дождя появляются учебные заведения, гордо именующие себя «Лицеями». Только в Петербурге, по данным массового справочника «Желтые страницы» за 2004 год, в «лицей» превратились более 35 бывших общеобразовательных школ различных районов, более 40 бывших техникумов и профессиональных училищ. Особенно режет слух лицей «Локон» (училище по обучению парикмахерскому мастерству), профессиональный лицей кондитерского мастерства и хлебопечения, лицей ресторанного и гостиничного сервиса, лицей метрополитена... Неужели все эти учебные заведения пытаются претендовать на роль правопреемников пушкинского Лицея? Корректно ли все это? Что изменилось в бывших профессиональных училищах после того, как они гордо стали именоваться «Лицеями»? Используются только внешние символы, само название, иногда придумывается собственный герб, педагогический коллектив своими силами сочиняет гимн. На этом создатели останавливаются, считая, что уже само название и внешние атрибуты объединяют их учебное заведение с Лицеем XIX века.

Известен и иной, творческий подход, стремление создать учебное заведение, созвучное традициям пушкинского Лицея, но с иными задачами и целями. Уже более 16 лет существует

Волгоградский Лицей, созданный на базе общеобразовательной школы-интерната. 1 сентября 1988 года в Волгограде была открыта экспериментальная областная специализированная мужская школа-интернат педагогического профиля. Спустя год, в 1989 году, эта школа была названа Лицеем, а с 1990 года мужской педагогический Лицей становится экспериментальной педагогической площадкой Министерства образования Российской Федерации. Руководит этим учебным заведением с момента создания и по настоящее время народный учитель СССР Ф. Ф. Слипченко. Под его руководством коллектив разработал концепцию развития учебного заведения и его основные задачи.

Своей главной целью создатели видели образование, воспитание и формирование личности лицеиста – будущего интеллигента, учителя сельской школы, личности с активной жизненной позицией. Начатый волгоградскими педагогами эксперимент заключался в необходимости разработки оптимальной модели школы-интерната, в которой юноши из сельской местности сумели бы овладеть профессией учителя. Организаторы мужского педагогического Лицея поставили перед собой довольно сложную задачу: разработать и апробировать требования и методы по отбору юношей для обучения в учебном заведении данного типа, попытаться на раннем этапе определить педагогические склонности и способности юношей. В это учебное заведение принимают молодых людей, окончивших семь классов общеобразовательной школы. Обучение продолжается 5 лет (т. е. 8 – 12 классы), в два этапа. Педагогический Лицей Волгограда существует самостоятельно, имея все необходимое для осуществления полноценного воспитательного и образовательного процесса: учебный корпус, два жилых корпуса, столовую, библиотеку, читальный зал, народный музей, спортивный комплекс, приусадебный учебно-опытный участок, тепличный комплекс, автохозяйство, художественные студии. По окончании учебного заведения выпускники приобретают профессию педагога сельской школы, и чаще всего возвращаются в свою *alma mater* уже в ином, новом качестве. Они также могут продолжить обучение в Волгоградском государственном педагогическом университете.

В мужском педагогическом Лицее прослеживается много сходных моментов с Лицеем пушкинским: ограниченное число воспитанников, обучение происходит в два этапа, все учащиеся

проживают в интернате (т.е. замкнутое сообщество равновозрастных молодых людей), одинаковый уровень подготовки при поступлении (учащимся Лицея может стать любой молодой человек, имеющий склонность к педагогической деятельности). Напоминает лицейскую и форма воспитанников Волгоградского Лицея: синий однобортный китель, синие брюки, фуражка. Коллектив утвердил лицейский знак в виде ромба, в центре которого – раскрытая книга с факелом и герб города Волгограда. Существует герб, знамя педагогического Лицея, торжественная клятва, которую произносят вновь принятые учащиеся на Мамаевом Кургане.

Главное во взаимоотношении воспитателя и учащегося это личностный, индивидуальный подход к каждому воспитаннику. Взаимопонимание, доверительные отношения играют огромную роль при формировании личности каждого будущего педагога. Продуманный учебный процесс включает элементы общеобразовательного, среднего специального и высшего образования. Основная задача, стоящая перед педагогическим коллективом – пополнение кадров сельских учителей, поэтому 95% лицеистов – жители сельской местности, родившиеся и входившие в жизнь в условиях села. Они адаптированы к этим условиям, и работа в русле данной задачи направлена на то, чтобы лицеисты вернулись в свои родные дома после учебы. Те, кто успешно выполняет программу средней школы (10-12 классы), могут продолжать образование в Волгоградском педагогическом университете.

Во время учебы в педагогическом Лицее учащиеся могут специализироваться по трем направлениям: филологическом, естественно-географическом, физико-математическом. Это зависит от индивидуальных особенностей. Кроме общеобразовательных дисциплин обязательными для всех являются культурологические предметы, расширяющие кругозор лицеистов: философия, история мировой культуры, история педагогической мысли, риторика, эстетика, художественная культура.

Несмотря на довольно продолжительный срок существования, когда, кажется, уже многое устоялось, когда учебное заведение превратилось в хорошо отлаженный механизм, педагогический коллектив вместе с бессменным директором Ф. Ф. Слипченко находится в постоянном поиске, обращаясь за помощью не только к профессиональным педагогам, но и к музейным работникам, специалистам по истории Царскосельского

Лицея. Этот тесный контакт позволяет обозначить основные направления, способствующие становлению и совершенствованию талантливой, нравственной, гуманистически мыслящей личности.

Интересен еще один пример: в городе Павловске под Санкт-Петербургом уже пятый год работает учебное заведение, созданное по типу Царскосельского Лицея. Оно разместилось в сохранившемся историческом здании дачи семьи Брюлловых. Создатели назвали учебное заведение «гимназией имени Александра Горчакова», тем самым обозначив основную задачу: воспитание и образование будущих государственных служащих. Но в этом закрытом учебном заведении учатся не дети высокопоставленных чиновников, а мальчики из малообеспеченных семей интеллигенции г. Пушкина и Павловска, а также сельской интеллигенции Ленинградской области (Лодейнопольского и Подпорожского районов).

Идея создания этого учебного заведения, а также основная спонсорская помощь принадлежит предпринимателю С. Э. Гутцайту. В гимназию принимаются мальчики, окончившие пять классов общеобразовательной школы. Программа, которую они будут изучать в гимназии, отличается от школьной. Помимо основных дисциплин, предусмотренных Министерством образования в качестве обязательных, здесь большое внимание уделяется нравственному и физическому воспитанию. Например, в период каникул, которые продолжаются только полтора месяца, младшие классы совершают продолжительный летний поход, а старшие, девятиклассники, путешествуют на байдарках по Ладоге и Карелии. Эти продолжительные походы позволяют проявить себя, свои волевые качества, почувствовать себя взрослыми и самостоятельными. Администрация школы поддерживает отношения с сотрудниками Государственного музея-заповедника в Павловске, старшие гимназисты работают на восстановлении музейных и парковых объектов. Таким образом решается проблема карманных денег. По окончании гимназии выпускники имеют возможность поступать в высшие учебные заведения, в том числе в Академию государственной службы.

Опыт Царскосельского Лицея в настоящее время едва ли повторим. Один из последних выпускников Лицея Ю. К. Мейер, эмигрировавший в США после Октябрьской революции, в своем интервью «Царскосельской газете» заметил: «Такие учреждения как «Лицей» и «Пажеский корпус» – это пережиток

дворянской России. Совершенно излишне, я считаю, восстанавливать названия «Лицей» и «Пажеский корпус», потому что тогда надо восстанавливать их суть и самое главное – самодержавие...»¹ Но дело, видимо, не в общественном строе. То, что лицейская система воспитания и образования сложилась в эпоху самодержавия, скорее исключение из правил.

Уважение к личности учащегося, гармония в отношениях между наставником и учеником, эти принципы не торжествуют сами собою, если учебное заведение просто назвать «Лицеем». Только уважение к педагогическим традициям прошлого, переосмысленным современными преподавателями и учеными и внедрение в практику «конечного продукта» этого переосмысления сможет приблизить современное педагогическое учреждение, будь то средняя школа или профессиональное училище или ВУЗ, к понятию «Лицей».

¹ А. Барановский. Последний лицеист. // Царскосельская газета. 19 октября 1993 года.

В.Л. Мельников

Частные усадебные музеи конца XIX – начала XIX века на примере музея князя П.А. Путятина в Бологом: к постановке проблемы

Частные (негосударственные) музеи в России – явление малоизученное, но весьма актуальное. Кто их ныне открывает? Зачем? Почему? Точное количество частных музеев России неизвестно. В Москве же их насчитывается уже 170. Крупнейший – Русский национальный музей, созданный в 1993 г. и собирающий произведения отечественного искусства и изделия фирмы Фаберже. Есть известный Музей Ломакова с коллекцией старинных автомобилей и мотоциклов. Самый почтенный возраст у частного Картографического музея в Санкт-Петербурге, ведущего свою историю ещё с далёкого 1859 г. (“картографическое заведение А. Ильина”). Там же сравнительно молоды Музей граммофонов и фонографов Владимира Дерябкина и единственный в стране Музей военного костюма Б.В. Невеля-Небелевича. Наиболее известен Музей-квартира Владимира Набокова на Большой Морской улице. Частные музеи разбросаны по всей стране. В Екатеринбурге их два – “Невьянская икона” Евгения Ройзмана (старообрядческие иконы XVII–XIX вв.) и Музей камня В. Пелепенко. Немало частных музеев на Волге: в Угличе – Музей-библиотека русской водки Артура Соломонова, в городе Мышкине – соответственно Музей мыши, а в областном центре в Ярославле – тоже первый в России Музей старинных часов, колокольчиков и музыкальных инструментов Джона Мостославского. В Нижнем Новгороде славится Музей русских самоваров XVIII–XIX вв., созданный бывшим спецназовцем Игорем Латашевым. Даже в маленьком Переславле-Залеском уже целых три частных музея¹. Это перечисление можно продолжать ещё долго.

Развитию частного музейного дела ныне, как ни странно, способствует государство. Нет, конечно, не прямыми субвенциями и субсидиями (впрочем, такое тоже случается), и не

¹ Бутузова Л. Паровоз в частной собственности // Московские новости. №28. 2004, 30 июля

внятыми правилами и позицией чиновников “на местах”. Политика сокращения расходов в сфере культуры и образованного досуга привела к тому, что инициативные музейщики сами уходят в частный сектор. Инициативу творческих, одарённых организаторов культуры не может остановить никакое равнодушие властей, никакое обездушивание общества под влиянием СМИ. Это – ответ “души народа” (выражение Н.К. Рериха) современным вызовам, и поэтому частное музейное дело будет только развиваться, несмотря на все трудности пресловутого “переходного периода”. В этот период становления очень важно не забывать об истоках, о том опыте частного музейного строительства, который насчитывает в нашей стране более трёх столетий. Нам представляется, что изучение опыта небывалого расцвета частных музеев России в конце XIX – начале XX века сможет не только обогатить содержание и миссии новых музеев, но и восполнит разрыв в преемственности, вызванный трагическим лихолетьем кровавого XX века. В этом разрыве мы видим основную проблему всего музейного дела России вообще, а не только частных музеев.

* * *

Для Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, вот уже пятый год существующего в статусе частного (негосударственного) учреждения культуры, первейшей и основной задачей является “обеспечение преемственности в выявлении, сохранении, изучении наследия семьи Рерихов, их культурного окружения, современников”. Следует отметить, что эта линия преемственности обозначена музейной деятельностью самого Н.К. Рериха и его семьи. Но и Н.К. Рерих, основавший не один частный музей в России, США, Европе и Индии, учился музейному делу на опыте многих своих выдающихся предшественников. В многотомных “Листах дневника” художник не раз называет имена владельцев частных музеев и картинных галерей России, с кем он общался, чей опыт он отмечал как несомненно значимый для развития музейного дела. Им названы имена Строганова, Юсупова, Нарышкина, Кочубея, Шуваловой, Лейхтенбергского, Семёнова-Тян-Шанского, Голенищева-Кутузова, Шидловского, Боткина, Деларова, Врангеля, Мякинина, Щавинского, Селиванова, Путятин, Тенишевой, Рейтерна, Митусова, Тевяшова, Ильина, Толстого, Бенуа, Яремича, Браз, Крачковского, Слепцова, Степанова и многих других.

В этом перечислении имя археолога, антрополога и коллекционера **князя Павла Арсеньевича Путятина** (1837—1919) стоит несколько особняком, поскольку здесь речь идёт также и о наследственной преемственности семейных традиций нескольких поколений, нескольких выдающихся российских родов, соединившихся с Рерихами через брак Н.К. Рериха с Е.И. Шапошниковой, приходившейся супруге князя П.А. Путятина, княгине Е.В. Путятиной, рождённой Голенищевой-Кутузовой, родной племянницей.

Внучка княгини Е.В. Путятиной, **Людмила Степановна Митусова** (1910–2004), родившаяся в Бологовском имении князя П.А. Путятина, запомнившая облик князя в раннем детстве, в новейшее время стала фактическим основателем Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге. Она же и передала новому частному музею реликвии Путятиных, Голенищевых-Кутузовых, Шаховских, Потоцких, Марковых, Шапошниковых и, конечно, Рерихов. Таким образом, изучение наследия князя П.А. Путятина и его семьи для нашего Музея-института – одна из первоочередных задач в сохранении исторической и фамильной преемственности. Поэтому особенно актуально и значимо в настоящий период становления Музея-института как учреждения культуры и науки нового типа¹ изучить опыт создания в Бологовском имении Путятиных частного усадебного музея, в пополнении коллекций которого Н.К. Рерих принимал самое непосредственное участие.

Когда в 1904 г. князь П.А. Путятин с сыновьями решил соорудить в Бологом свой “специальный **художественно-археологический музей**, который давал бы полную картину этой богатой историческими воспоминаниями местности”², Н.К. Рерих одним из первых поддержал это начинание. Многие пункты раскопок и разведок Рериха в 1899–1916 гг. находились на землях, принадлежавших либо князьям Путятиным, либо их родственникам (например, барону А.А. фон-Гейкинг)³. Поэтому в музее

1 Бондаренко А.А., Мельников В.Л. Идея Синтеза в учреждении науки и культуры нового типа // Международная научно-духовная просветительская конференция «Эволюция Космоса и сознания человека (аспекты синтеза)» (Воронеж, 18-19 декабря 2004). Воронеж, 2005.

2 Санкт-Петербургские ведомости. 12 ноября 1904. № 311.

3 См.: Из неопубликованной переписки Н.К. Рериха с петербургскими учёными (1896—1917). Публ. В.Л. Мельникова; Мельников В. Л. Н. К. Рерих

Путятиных были археологические предметы из раскопок Рериха. Несомненно и другое: Рерих участвовал в формировании художественной коллекции Путятиных. Уже в начале 1903 года на выставке в Петербурге появились два его произведения (“Портрет князя П.А. Путятина” и “Вечер”), отмеченные как собственность князя Павла Арсеньевича¹. Известно, что в собрание князя Михаила Сергеевича Путятина (1861—1938)² также поступала его живопись. В 1908 году, в Кёльне, Рерих намеревался купить князю Павлу Арсеньевичу “марок за пять настоящего Рембрандта”³ и, судя по всему, осуществил своё намерение.

В очерке “Собиратели” Николай Константинович кратко охарактеризовал тех владельцев произведений искусства, с которыми ему пришлось столкнуться в жизни. Всех владельцев он разделил на две неравные части: наследственные собственники коллекций, в формировании которых они не принимали участия, и “три группы живых собирателей, горевших каждый по-своему и любивших избранную ими область”. Эти три группы, по выражению Николая Рериха, дали России много культурных страниц. И вот князя П.А. Путятина Рерих поместил в первую из этих трёх групп – группу питерских собирателей,

и Санкт-Петербургская палеоэтнологическая школа. // Петербургский Рериховский сборник. № 1. СПб., 1998. С. 112-116, 154-158.

1 Каталог выставки картин, этюдов и рисунков Н.К. Рериха. СПб.: Современное искусство, 1 марта 1903. № 73 и 90. Оттиск в РНБ. Андрей Карелин в критической статье о выставке отмечал, что на ней много работ, «превосходно проштудированных с натуры». Далее названы некоторые из них, в том числе портрет князя П.А. Путятина. По мнению А. Карелина, они «указывают на внимательное, серьёзное изучение человеческой натуры, необходимое для картин художника» (Карелин А. Выставка произведений Н.К. Рериха. // Знамя. 4 марта 1904. № 59).

2 Дальний родственник князя Павла Арсеньевича (Гребельский Х.П. Князя Путятины. ... С. 229. № 142), его друг; владелец имения Блавское. Член Комиссии Музея Допетровского искусства и быта (с 1909). Редактор “Летописного и лицевого изборника дома Романовых” (с 1913), в котором сотрудничал Рерих.Е.И. Рерих в родословной записи писала: «Младшая линия Путятиных состояла из Михаила Сергеевича и Нила Сергеевича, женатых на сёстрах, на дочерях адмирала Платова. Михаил Сергеевич начал карьеру морским офицером, продолжил чиновником по особым поручениям при Государе и императорской семье, и затем был назначен начальником Царского Села, резиденции Государя. Сергей Михайлович имел двух сыновей. Старший был женат на великой княгине Марии Павловне [младшей] после её развода со шведским принцем». Сохранилось 2 письма кн. М.С. Путятина к кн. П.А. Путятину 1892 и 1907 гг.: РА ИИМК, ф. 15, № 74.

3 Письмо Е.И. Рерих. Германия. 29 июля 1908 // ОР ГТГ, ф. 44, № 223.

охарактеризованную им в целом так: “Не все из них были богатыми. Многие отдавали в собирательство все свои средства и заработки. Как часто бывает, семейное окружение нередко препятствовало собирательству, считая его не дельною забавою... Также нередко увлечение собирательством объяснялось чем-то своекорыстным для удовлетворения самолюбия... Всегда люди судят по себе”¹.

* * *

О конкретных вещах из художественной коллекции Павла Арсеньевича в материалах Рерихов сохранились весьма интересные, хотя и отрывочные сведения. Для нас именно эти высказывания Рерихов, подкреплённые личными воспоминаниями современницы Путятиных и Рерихов Л.С. Митусовой, послужили толчком к изучению частного музея князя Путятина.

Елена Ивановна Рерих записала целую историю в связи с одним портретом из Бологовского собрания. “Поликастрицкие, новгородские помещики, – вспоминала Е.И. Рерих в 1950-х гг., – тоже в близком родстве [с нами]. Так, Поликастрицкая была необыкновенно красивой, имела много поклонников, и после самоубийства второго поклонника она дала обет не показываться среди людей без маски. В имении тётки Путятиной висел прекрасный большой её портрет, в белом платье времён Ампира, она сидит в большом красном кресле и в руках у неё маленькая белая атласная маска. Головка, действительно, очаровательная. Тёмно-бронзовые волосы, курчавые и обрезаны, как у мальчика. Потомства она не имела. Умирая, она отпустила на волю своих крестьян и завещала им одно из своих поместий в Новгородской губернии. Народ чтит её могилу, ибо она велела похоронить себя в освобожденной земле, под открытым небом”².

Одним из первых дел Николая Константиновича Рериха в должности секретаря Императорского Общества поощрения художеств (ИОПХ) стала выставка картин старых мастеров, организованная им осенью 1901 г. совместно с коллекционером и

1 *Рерих Н.К.* Собиратели. Б. д. // Листы дневника. Т. III. М.: МЦР, 1996. С. 591.

2 *Рерих Е.И.* [Фрагменты родословной]. Род Шапошниковых. Герб рода Голенищевых-Кутузовых. Род бабушки Азарьевой. Род Путятиных. [Первая половина 1950-х гг.] Машинопись в архиве Музея-института семьи Рерихов в СПб., фонд МСССМ.

знатоком средневекового искусства Тринейзеном в помещении этого общества в Санкт-Петербурге на Большой Морской, дом 38. Среди приглашенных Рерихом владельцев картин присутствовал и князь П.А. Путятин, многие годы действительный член ИОПХ, внёсший значительные труды на пользу этого учреждения культуры¹. В письме Е.И. Шапошниковой художник упоминает о редком полотне из Путятинского собрания: “Дорогая моя Ладушка, сейчас был я у Тринейзена. <...> Картину князя – ждём у него; она в порядке. Передал ему поклон и ожидание князя его приезда. Картина князя по его словам интересна и быть может кое-где на ней подлинная рука да Винчи”². Судя по “Каталогу состоящей под Высочайшим Е. И. В. Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов” (СПб., 1905; инициатива С.П. Дягилева), князь П.А. Путятин и Н.К. Рерих совместно участвовали в этой выставке как владельцы произведений. И подобных примеров сотрудничества можно привести ещё много.

Живое знакомство с деятельностью князя Павла Арсеньевича, начавшееся весной 1897 г. на заседаниях Императорского Русского Археологического общества (ИРАО), позволило Рериху перенять тот огромный научный опыт, которым князь охотно делился с коллегами. Именно это общение с Путятиным и его наследием имел в виду Рерих, когда 26 августа 1900 г. писал будущей жене: “Вспоминаю вечера у князя в кабинете...”.

Ключевое слово – **кабинет**! Тот самый кабинет, в котором трудился и отдыхал ещё император Александр II. Здесь Рерих спал в свою первую ночь в Путятинском доме в августе 1899 г. Здесь он общался с князем П.А. Путятиным и его коллекциями многие годы спустя. Ещё в 1878 г. А.Н. Виноградов назвал Путятинский бологовский кабинет **музеем**³. В нём, действительно, хранилось много замечательного, что могло привлечь внимание как отечественных, так и западных исследователей: ценное собрание картин, эстампов, эскизов, акварелей, архитектурных чертежей; собрание фотографических, олеографических, лито-

1 Рерих Н.К. Цветы художества. Пекин. 17 декабря 1934. // Листы дневника. Т. I. М.: МЦР, 1995.

2 Рерих Н.К. Письмо Е.И. Шапошниковой. СПб. 17 июля 1901. // ОР ГТГ, ф. 44, № 249.

3 Виноградов А.Н. Палеографическая коллекция князя П.А. Путятина. // Памятники древней письменности. СПб., 1878-1879. С. 215.

графических и других снимков; огромная археологическая коллекция, включавшая в себя находки от палеолита до средневековья, “добытых на Севере и на Юге России”; нумизматическая коллекция; коллекция медальонов и жетонов; собрание редких бюстов; наконец, уникальное палеографическое собрание разных рукописей; также автографы и факсимиле известных лиц (от царей Алексея Михайловича и Петра Великого до А.С. Пушкина и Камилла Фламариона)¹. Все эти культурные сокровища всегда были открыты для научного обозрения.

В Бологом, у князя П.А. Путятина, Рерих обрёл надежных помощников на поприще археологии. Известно, что племянник княгини Е.В. Путятиной, Борис Николаевич Рыжов, участвовал в раскопках и разведках Рериха по Боровичскому уезду в 1902 г.² Сын князя Путятина, Михаил Павлович, активно помогал Рериху во время его исследований на озере Пирос в 1904 г., в последующие годы участвовал в пополнении Рериховской коллекции каменного века, совместно с Рерихом осуществлял передачу археологических находок в музеи и т. д.³ Да и сам Павел Арсеньевич всегда лично содействовал Рериху, когда тот исследовал то или иное окрестное урочище⁴.

1 *Виноградов А.Н.* Палеографическая коллекция князя ... С. 215-229.

2 *Рерих Н.К.* Письма Е.И. Рерих. СПб.; д. Меглецы и с. Потерпилец Боровичского уезда. 10 июля 1901, 10 мая 1902, 24 июня 1902. // ОР ГТГ, ф. 44, № 394, 236, 260.

3 *Рерих Н.К.* Каменный век на озере Пирос. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1905; Письма Е.И. Рерих. Германия. 1908. // ОР ГТГ, ф. 44, № 222, 240; Археология. Книга первая: Материалы Императорской археологической комиссии. 1892—1918 // Петербургский Рериховский сборник № 2-3. СПб., 1999. С. 456, 473; *Chervin, A. de Mortillet.* [Французский Доисторический конгресс, первое заседание. Перигё.] // *L'Anthropologie*. Т. XVI. Париж, 1905, июль-октябрь. С. 515.

4 Вот только некоторые примеры. В 1899 г., «при любезном посредстве князя П.А. Путятина», Рериху удалось сделать небольшую раскопку вблизи Бологого, в местности Глубочица при деревне Подлипые (*Рерих Н.К.* Некоторые древности Шелонской пятины и Бежецкого конца. (Раскопки, произведённые в 1899 г. по поручению ИРАО). СПб., 1899. С. 7, 26-29). В 1904 г. князь П.А. Путятин помогал атрибутировать найденные Рерихом на озере Пирос предметы (*Рерих Н.К.* Каменный век на озере Пирос. ... С. 7). В 1905 г. при содействии князя П.А. Путятина Рерих раскапывал Кафтинский городок, материалы раскопок были продемонстрированы князем на Доисторическом конгрессе во Франции в том же году. Это была первая демонстрация российских предметов каменного века перед всем миром. Накануне её Рерих писал князю: «Характеристику предметов я полагаю на Ваше внимание и огромный опыт» (Из неопубликованной переписки Н. К. Рериха с пе-

Судя по всему, между князем Путятиным и Рерихом велась весьма содержательная переписка, но, к сожалению, большая её часть утрачена¹. Почти все известные письма опубликованы. Сохранившиеся протоколы заседаний ИРАО, ИОПХ, других художественных и научных обществ, ссылки в статьях Рериха на князя П.А. Путятину², эпистолярные упоминания – всё это свидетельствует о том, что в начале XX века между двумя деятелями науки и искусства вёлся доброжелательный, взаимно полезный диалог, приобретающий порой различные формы дружеского сотрудничества.

* * *

Судьба коллекций князя П.А. Путятин до сих пор остаётся невыясненной. В будущем необходимо прояснить и этот вопрос. Археологические находки князя поступали в Государственный Эрмитаж, в Кунсткамеру, в Императорский Санкт-Петербургский университет, музей ИРАО, в Исторический музей в Москве, в Новгородский музей, в Венский придворный музей натуральной истории и даже в Смитсоновский институт в Ва-

тербургскими учёными ... С. 158). Есть указание на их совместное исследование городища недалеко от села Млёво Вышневолоцкого уезда около 1906 г. (*Рерих Н.К.* Археология. Книга первая... С. 466; *Мельников В.Л.* Н.К. Рерих и Вышневолоцкий край. // Дельфис. М., 1998. № 3. С. 44). 30-31 июля 1908 г. Рерих писал в Бологое жене из Германии: «Нельзя ли, чтобы князь до моего приезда достал мне разрешение покопать Рай Городок [южная оконечность озера Глубокого. — В. М.]. Или у него уже есть разрешение? Думаю, что в Берлине не остановлюсь — скорей проеду к Ладушке. Очень хочется. Хочется с Тобою погулять, поездить! Это так хорошо. Перед такой хлопотливой зимой и высиживая месяц на месте ведь нужно пошевелиться. Правда? Поищем камушки?» (ОР ГТГ, ф. 44, № 224). И таких примеров ещё целый ряд.

1 Известно о письмах Павла Арсеньевича Рериху в 1901 и 1906 годах (см.: ОР ГТГ, ф. 44, № 229, 413). Известно, что Рерих писал в 1899, 1905 и 1909 годах (см.: РА ИИМК, ф. 15, № 76, 220; ОР ГТГ, ф. 44, № 121). Конечно, переписка велась и в другие годы. См.: *Мельников В.Л.* О наследии Н.К. Рериха в ИИМК РАН. // Левша. Н. Новгород, 1998. № 2 (10). С. 3; Из неопубликованной переписки Н. К. Рериха с петербургскими учёными ... С. 154-158, 161.

2 Особенно это касается ссылок на огромную Бологовскую стоянку каменного века и на атрибуции князя Путятин, основанные на материалах этого памятника: *Рерих Н.К.* Некоторые древности пятин Деревской и Бежецкой. (Раскопки, произведенные в 1902 г. по поручению ИРАО). // Записки Отделения русской и славянской археологии (далее – ОРСА) ИРАО. Т. V. Вып. 1. СПб., 1903. С. 14, 22, 23; *Рерих Н.К.* Каменный век на озере Пирос. ... С. 1, 9.

шингтоне¹. В 1915-1916 гг. князь Путятин поддержал созданный Рерихом Музей русского искусства при школе ИОПХ, передав в дар этому Музею шесть произведений из своей коллекции². Но где находятся теперь эти произведения, попали ли они в Русский музей, в другие музеи страны, были ли проданы за границу, неизвестно.

Лишь несколько картин и вещей, имеющих прямое отношение к имени князя П.А. Путятина в Бологом, ныне хранятся в Музее-институте семьи Рерихов в Санкт-Петербурге, в фонде Мемориального Собрании С.С. Митусова. Например, две работы художника Фёдора Ивановича Братского, бывшего крепостного, дававшего когда-то уроки живописи молодому Павлу Арсеньевичу. На первой его картине (масло, холст, 100×80) изображён сидящий мальчик Стёпа Митусов в одном из уголков Бологовского сада. В нижней части полотна надпись: “Бологое,

1 Например, о вкладе в музей ИРАО известно по его “Краткому каталогу”, составленному А.А. Спицыным (СПб., 1908): № 8. «Семь таблиц с поделками из кремня и сланца и огромное собрание черепков из раскопок князя П.А. Путятина в Бологом. Коллекция издана в “Записках Русского Отделения ИРАО”, т. V, вып. 1, с. 239-277. Принесена в дар Обществу князем в 1907 г.»; № 63. «Горшок с сожжёнными костями, найденный на Бологовском мысу, на глубине 1 арш., и доставленный в 1907 г. князем П.А. Путятиным. Первая находка этого рода на Валдайской возвышенности»; № 110. «Вещи из курганов XI-XII в., раскопанных в прежнее время на берегу Бологовского озера, у мельницы Глубочицы, доставленные князем П.А. Путятиным в 1903 г.: бусы, височные кольца проволочные среднего размера (в обломках), бубенчики, сломанная медная шейная гривна, витой медный браслет, железные поделки. Данные в “Записках ИРАО”, т. XI, вып. 1, с. 372». № 215. «Шиферная плитка с изображениями из Эдессы, полученная в 1900 г. от князя П.А. Путятина. Данные в “Записках ИРАО”, т. XII, вып. 1, с. 199». № 271. «Мраморный бюст фавна, вывезенный из Италии в давнее время и переданный в Общество князем П.А. Путятиным. Работа XVIII в.». В “Указателе Исторического музея”, в “Описании Новгородского музея” и в каталогах ещё нескольких других музеев того времени можно прочесть подобные записи.

2 По каталогу: № 23. **Братский, Фёдор Иванович.** Благовещение (5 набросков на одном листе). Кар. 17³/₄×21; № 110. **Молдавский, Константин Антонович.** 1813—1855. Ангел. Кар. 29¹/₂×46¹/₃; № 113. **Неизвестный русский художник 70 гг. XIX в.** Набросок пейзажа. Перо. 16×7; № 115. **Нефф, Тимофей Андреевич.** 1805—1876. Этюд образа. Кар. 15³/₄×24; № 167. **Шамшин, Пётр Михайлович.** 1811—1894. Четыре Евангелиста. Кар. 21¹/₂×36¹/₂; № 170. **Шебуев, Василий Кузьмич.** 1777—1855. Исцеление слепого. Кар. 39¹/₂×29. См.: Музей Русского искусства при Школе ИОПХ. Каталог. Пг., 1916.

1883 г. Ф. Братский”. Вторая картина (картон, пастель, 48435) – это овальный портрет молодой княгини Е.В. Путятиной.

17 июля 1917 г. Рерих с горечью писал о гибели Путятинского имения: “В Бологое у старика Путятина сгорел старый дом. Часть мебели вынесли, но наслоения времени погибли...”¹.

С 13 по 23 марта 1943 г. на Бологое было сброшено 1811 немецких авиабомб, в другие месяцы войны ещё тысячи снарядов. “Это был настоящий ад!” – говорят выжившие очевидцы². Почти весь город был стёрт с лица земли. Таким образом, в течение XX века облик его изменился неузнаваемо и невосстановимо. Можно ли говорить в связи с этим о чём-то подлинном, что ещё осталось от Путятинской усадьбы, от старых хозяев?.. Ответить на данный вопрос тоже должны новые исследования.

В последнее десятилетие мы не раз посещали места, связанные с именем князей Путятиных в Бологом. От усадьбы Павла Арсеньевича сохранилась лишь одна аллея, ведущая к Бологовскому озеру, да огромная лиственница, с отсечённой то ли молнией, то ли снарядом вершиной. Во время недавних земляных работ на значительной площади бывшей усадьбы снят и куда-то вывезен культурный слой (толщина снятого грунта 1-1,5 м). Были ли при этих работах специалисты-археологи, нам неизвестно. Символично, что на месте главного усадебного дома ныне высится внушительное кирпичное здание местного дома культуры и спорта. В нём находятся мастерские художников, народные промыслы, танцевальные кружки, библиотека и т. п. Так продолжается многовековая история Путятинской усадьбы, замечательного памятника русской культуры и подвижничества, запечатлённого в творчестве выдающихся учёных, художников, писателей и композиторов.

На будущее мы ставим своей задачей изучить все этапы формирования частного усадебного музея князя П.А. Путятина в Бологом. И большим подспорьем здесь станут как опубликованные труды князя, так и его неизданные сочинения и письма, сохранившиеся в архивах. Многие из его сочинений необходимо ещё выявить, а те, что в настоящий момент обнаружены, необходимо расшифровать, а зачастую ещё и перевести на русский язык.

1 Рерих Н.К. Письма к А.Н. Бенуа. СПб.: Сердце, 1993. С. 11.

2 Багажова И. Бологое 500 лет. Ржев, 1995. С. 6

Неотъемлемой частью Бологовского частного музея являлась и уникальная библиотека князя, об отдельных раритетах из которой мы ещё упомянем ниже. По архиву князя и воспоминаниям современников следует попытаться воссоздать эту библиотеку хотя бы в списке.

* * *

К сожалению, имя известного в своё время учёного князя Павла Арсеньевича Путятина мало что говорит современным историкам науки. Между тем, самый беглый взгляд на библиографию его работ¹ позволяет судить о широте его научных и художественных интересов. В его архиве хранятся материалы (переписка, статьи и тезисы), посвящённые широкому кругу вопросов археологии, этнографии, генеалогии, искусствоведению, музееведению, антропологии и географии. А его связи с европейскими и американскими учёными, занимавшимися археологическими и этнографическими исследованиями в XIX – начале XX века поистине впечатляют. В круг его интересов и общения входили Вазинский, Вильсон, Вирхов, Бремер, Картальяк, Лёббок, Лёве, Летурне, Мортилье, Пич, Ранке и многие другие. Посетителями частного музея князя Путятина в его Бологовском имении бывали видные деятели нашего государства и иностранные дипломаты: император Александр II, герцог П.Г. Ольденбургский, граф П.М. Строганов, новгородский губернатор В.Я. Скарятин, курский губернатор П.П. Косаговский, посланник французского правительства, антрополог и коллекционер барон И. де-Бай, ставший его другом, прусский посланник князь Рейс, епископ Лонгс. Последний был командирован в Россию правительством Великобритании и впоследствии о результатах поездки издал отчёт в Лондоне. Русский научный мир также хорошо знал дорогу в заповедный Бологовский музей. Большинство учёных в кругу князя Путятина не были узкими специалистами, как и он сам. Для них было характерно полное освоение и применение так называемой “анучинской триады” – “концепции комплексного метода исследования историко-культурных и историко-социальных проблем одновременно тремя науками – антропологией, археологией и этно-

1 Краткий список работ князя П.А. Путятина // *Мельников В.Л.* Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба. СПб. – Вышний Волочёк, 2000. С. 51–59.

графией”¹. К слову, Дмитрий Николаевич Анучин в 1885 г. посетил князя Путятина в Бологом, что демонстрирует большой интерес этих учёных друг к другу.

О возможной значимости для науки многих ныне почти забытых работ князя Путятина свидетельствуют повестки и протоколы заседаний тех научных обществ, в деятельности которых он участвовал. 22 марта 1880 г. он впервые выступил на “Чтениях и беседах” в Петербургском Археологическом институте с программным докладом “О занятиях археологией с научной целью и об её отношении к некоторым соприкасающимся к ней знаниям”. Именно после этого доклада князь “становится признанным археологом”². О том, как князь Путятин использовал данные смежных наук в собственных исследованиях и, как следствие, в собирательстве, пишет он сам в “Воспоминаниях”, датированных 1 февраля 1888 г. Большая часть его трудов посвящены палеоэтнологии, которую он определял как “науку изучения первобытного быта народа”³. В конце концов, все разнообразие, подчас разбросанные увлечения князя соединились в одно стремление – “исследовать условие умственных зачатков первобытной жизни обитателей нашей местности” (т. е. Валдайской возвышенности)⁴. И здесь он нашёл себя в полной мере. Он искренне полюбил древнего человека и его культуру на всю жизнь, о чем писал с большим воодушевлением:

“...В исследованиях нашей доисторической жизни есть своеобразная суровая поэзия. Эти дикари с их борьбой за существование, с их работой ума для усовершенствования пищи, одежды, техники орудий и оружия вполне достойны не одной безучастной научной оценки, но и более сердечной, более задушевной. На наших первобытников нельзя смотреть как на каких-то идиотов, напротив, это были разумные, энергичные бой-

1 Томилов Н.А. Археолого-этнографическое течение в российской науке // Интеграция археологических и этнографических исследований: Сборник научных трудов / Под ред. А.Г. Селезнева, С.С. Тихонова, Н.А. Томилова. – Нальчик; Омск: Издательство ОмГПУ, 2001. С. 20–23.

2 Спицын А.А. [Памяти князя П.А. Путятина]. // *Российский Исторический Журнал РАН*. Кн. 7. Пг.: Государственное издательство, 1921. С. 247–249.

3 *Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина*. 1854–1881. Оттиски из исторического журнала “Русская Старина”, издания 1887 и 1888 гг. Село Бологое, Валдайского уезда, Новгородской губернии, [1888]. С. 4.

4 Там же. С. 26.

цы, разработавшие начала теперешнего жизненного строя. Эмбрионы верований, развитий языка и письменности, архитектуры и орнаментики, музыки и поэзии, живописи и скульптуры, хлебопашества, огородничества и плодоводства, гончарства и производства тканей, металлургии, приручений животных и пчёл, а также охот, рыболовства и военных усовершенствований, развитий гражданского и семейного бытов, медицины и многого, многого другого, совершенствовалось ими. Хвала и честь этим борцам культуры, этим стихийным героям, этим первобытникам нашей планеты, которым мы стольким обязаны. К величайшему сожалению, палеоэтнология ещё не смогла определённо установить отношения первичных рас, ископаемый остеологический материал имеется в очень ограниченном числе; но туман по времени проясняется, и следует верить, что усилия людей науки подходят близко к положительным выводам”¹.

Естественно, эти взгляды учёного накладывали свой отпечаток на весь облик созданного им усадебного музея в Бологом. По счастливому стечению обстоятельств соседом князя Путятин в Бологом оказался известный историк-этнограф, географ, писатель-славянофил Александр Фёдорович Гильфердинг. Князь восхищался его историческими и филологическими исследованиями, и многое почерпнул от него. Благодаря Гильфердингу он понял, что лишь обладание древними и новыми языками в комплексе даёт ключ к расширению сферы познания. Это понимание в полной мере проявилось в фундаментальном труде князя Путятина “Из области астрономической археологии. Изображения созвездия Большой Медведицы на каменной точилке каменного периода России” (закончено 19 марта 1886)², где им использованы слова и выражения более десяти наречий, в том числе древних, приведены данные из фольклора чеченцев, таджиков, индийцев, народов Севера Евразии и Америки и т. д.

Князь Путятин горько оплакивал раннюю смерть Гильфердинга, с которым он успел близко сойтись. Как он писал, учёный “пал жертвою своего стремления – продолжать изучение памятников народного эпоса: летом 1872 г., на пути в глубь Олонецкой губернии, для собирания народных былин, – обширный сборник которых был уже им собран в 1871 г., – Гильфердинг за-

1 Там же. С. 83–84.

2 Автограф в РА ИИМК, ф. 3, № 557.

разился тифом и умер на 41-м году, к великому горю русской науки и всего славянства”¹. В имении Гильфердинга, расположенном в бологовском сельце Арефино по соседству, князь имел возможность знакомиться и общаться с писателями И.С. Аксаковым, И.С. Тургеневым и М.И. Семевским, директором Петербургского Археологического института Н.В. Калачовым, историком К.Н. Бестужевым-Рюминым. В последствии общение с Михаилом Ивановичем Семевским подтолкнуло князя к приобретению старинных и редких изданий, а главное – к собиранию рукописей и автографов замечательных лиц. Первые же находки памятников древнерусской письменности сделали князя Путятиным известным среди историков и археографов.

В 1878 г. в имение князя Путятина приезжал А.Н. Виноградов, член-сотрудник Императорских Русских Археологического и Географического обществ, впоследствии известный под именем отца Алексия в Православной миссии в Пекине. Осмотрев палеографическую коллекцию князя Путятина, библиотеку, автографы выдающихся лиц, картины и прочее, он поместил описание всего собрания в “Памятниках древней письменности”². Именно в этой публикации Путятинское собрание впервые названо *музеем*. Как отмечал А.Н. Виноградов, “в данном случае, несомненно, важна высокая идея, преследуемая в созидании этого рода коллекции”³. Самой ранней старопечатной книгой в собрании являлся “Синописис Гизеля” 1674 г., а самой ранней рукописной – “Гранограф, сиречь летописец”, оконченный в 1665 г. Особый интерес для этнографа и историка мог представлять ещё один рукописный недатированный фолиант в четверть листа – “Книга, глаголемая прохладный вертоград или лечебник”. А.Н. Виноградов поместил весьма подробное оглавление этого по сути фольклорного памятника на 6 страницах. Наконец, самой древней датированной рукописью была “Память Государя Царя и Великого Князя Алексея Михайловича Боярину и Воеводе Петру Васильевичу Шереметеву” 1646 г. Князь Путятин не только предоставлял коллегам для публика-

1 *Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина...* С. 8.

2 *Виноградов А. Н.* Палеографическая коллекция князя П. А. Путятина... С. 215–229.

3 *Там же.* С. 216.

ции материалы из собственной библиотеки, но и сам их издавал или использовал в докладах¹.

Действительно, “у него была прекрасная библиотека”². Эти слова Людмилы Степановны Митусовой, дороги нам тем, что сказаны человеком, помнящим как самого князя, так и его неолитическую коллекцию, а также собрание редких книг в Петербургском и Бологовском кабинетах. Вскоре после кончины князя корифей российской археологии А.А. Спицын напишет: “Мы не достаточно оценивали князя Путятина, потому что не доросли до него. После него остался ряд хороших, взвешенных статей, отличное собрание бологовских и заграничных вещей, специальная библиотека, конечно, лучшая в России, фотографические снимки, переписка”³.

О творческих контактах учёного с историком Аристом Аристовичем Куником можно судить по тем оттискам статей князя Путятина, которые сохранились в библиотеке известного академика. Как известно, А.А. Куник широко пользовался данными лингвистики и исторической этнографии. Именно он посоветовал князю отправиться для исследования берега Брегалницы в Македонию, где когда-то подвизались первоучители славян, святые Кирилл и Мефодий. По его расчёту в македонских церквях и монастырях могли найтись рукописи, может быть, самих первоучителей. Для этих поисков князю необходима была основательная подготовка, и он обратился к директору

1 Таковы его издание – «Список с росписи приданного Анны Кондратьевны Загряжской, вышедшей замуж в 1687 году за князя Петра Ивановича Хованского, двоюродного племянника начальника стрельцов, князя Ивана Андреевича Хованского, обезглавленного 17 сентября 1682 года» (Раритетный оттиск в РГБ. Шифр Т¹⁶/₃₁₂. «Доставлен членом-сотрудником [ИРАО] князем П.А. Путятиным. Напечатано по распоряжению ИРАО в типографии Имп. Академии Наук. СПб., [1879]») и рефераты «О некоторых указах царей Иоанна и Петра Алексеевичей касательно переписи 1684 года» на заседании ОРСА ИРАО 11 января 1892 г. См.: Записки ИРАО. Т. VII. Новая серия. СПб., 1895. С. XXVII, XXXIX) и «Исторические документы времени царей Иоанна и Петра Алексеевичей (1685–1687)» (на заседании ОРСА ИРАО 7 февраля 1914 г.) См.: Известия Императорской Археологической комиссии. Прибавление к вып. 56. Пг., 1914. С. 8; РА ИИМК, ф. 3: № 302, л. 82; № 416, л. 23).

2 Митусова Л.С. О прожитом и судьбах близких. СПб.–Вышн. Волочёк, 2004.

3 Спицын А.А. Указ. соч.

Публичной библиотеки и тогдашнему председателю ИРАО, археографу, академику Афанасию Фёдоровичу Бычкову.

Так стезя исследователя привела его в “Отделение русской и славянской археологии” ИРАО. В 1875 г. совместно с художником Ф.А. Братским князь составляет записку “Взгляд на новгородские древности”, в которой впервые сообщается об открытии фресок Благовещенской церкви на Рюриковом Городище, по мнению авторов, восходящих к 1099 г., т. е. более древних, чем росписи соседней Спасо-Нередицкой церкви. Авторы подробно описали уникальный памятник древнерусской живописи и высказали соображения о необходимости и реальности его очистки от поздней штукатурки. Кроме того, они привели предание, записанное на месте во время исследования церкви. Согласно сохранившейся устной традиции, “под церковью, у входа, должен находиться княжеский погреб, называемый Рюрикова Сокровищница”, и “в построение церкви вошла одна стена бывшего Рюрикова дворца”¹. Это исследование являет классический пример соединения трёх подходов при изучении памятника – археологического, палеографического и этнографического. Оно было направлено в ИРАО, где было принято с большим интересом. Официальную реакцию тогда выражали в письменных “отношениях”, и такое “отношение” за подписью секретаря ИРАО И.В. Помяловского было отправлено князю 20 апреля 1876 г.² И хотя, не все выводы авторов были поддержаны, записка была издана в типографии Академии наук, и 28 декабря 1878 г. князь П.А. Путятин был избран в члены-сотрудники ИРАО, а 20 октября 1881 г. – в действительные члены³.

По документам ИРАО можно сложить представление обо всём наборе тем, вопросов, проблем, которые волновали князя Путятина и были предметом его исследований как учёного-археолога и собирателя. Также можно сказать, что он был весьма пунктуальным членом общества, старался присутствовать на многих заседаниях и активно участвовал в обсуждении рефератов. Он входил во многие временные комиссии ИРАО, например, в комиссию по “химическим исследованиям бронзовых и

1 Братский Ф.И., Путятин П.А. Взгляд на новгородские древности. Напечатано по распоряжению ИРАО. СПб.: типография Имп. АН, [1876]. Уникальный оттиск в БАН, коллекция А.А. Куника. Шифр G⁸⁶/₈₃. С. 5.

2 Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина... С. 30.

3 Состав Императорского Русского Археологического общества по 1-е января 1897 года. Оттиск из «Записок ИРАО», т. IX, Вып. 1–2. СПб., 1897. С. 6.

других металлических предметов, находимых в курганах”. Главной задачей этой комиссии было “найти ответ на многие вопросы истории и этнологии”¹. В рамках работы комиссии Д.А. Сабанеев произвёл анализ шлаков из древних горнов, собранных князем во время раскопок в Бологом². Князь Путятин неоднократно избирался депутатом ИРАО на Всероссийские Археологические съезды и, конечно, “без денежной со стороны общества субсидии”. В трудах Археологических съездов изда- ны такие его ставшие классическими сочинения, как “Чашеч- ные камни Новгородской губернии” (1881)³, “Орнаментации древнего гончарства” (1884)⁴, “О сходстве Бологовских пред- метов с индустрией кьёккенмоддингов” (1887)⁵, “К делению предметов каменного века в России” (1893)⁶, “Каменный нож и его изменения” (1893)⁷ и др.

Своей научной деятельностью князь способствовал сотруд- ничеству разных научных направлений и групп в Археологиче- ском обществе. Об этом можно судить, например, по уникаль- ному в истории ИРАО соединённому заседанию двух его Отде- лений – русского и западно-классического (1885 г.), на котором первым пунктом в повестке значился реферат князя П.А. Пу- тятин “о древностях каменного века”, а вторым и третьим пунк- тами – рефераты Н.В. Покровского “о базилике Константина Великого в Иерусалиме” и “о печатях Херсонской Фемы”⁸. В дальнейшем такой опыт не повторился. Князь продолжил при- сутствовать и выступать в своём “Отделении русской и славян- ской археологии”, хотя вскоре получил приглашение участво- вать в деятельности “Отделения археологии классической и за-

1 Записки ИРАО. Т. I. Новая серия. СПб., 1886. С. XI.

2 Там же. С. LXXVI. См. также: Воспоминания и заметки князя Павла Ар- сеньевича Путятин... С. 45.

3 Труды V Археологического съезда [далее — АС] в Тифлисе, 1881. Т. I. М., 1887. С. LXV, 19–30.

4 Труды VI АС в Одессе, 1884. Т. I. Одесса, 1886. С. 72–85.

5 Основной заголовок такой: «Нельзя ли сделать антропологические выводы о расе, оставившей у нас костяные изделия и кухонные отбросы (kjökken möddinger), и предметы из кости и кухонные отбросы первобытных обитате- лей России принадлежат ли по форме к переходной эпохе между обивными и полированными орудиями, или они входят в район смежных эпох?». Труды VII АС в Ярославле, 1887. Т. III. М., 1892. С. 59–60.

6 Труды IX АС в Вильне, 1893. Т. II. М., 1897. С. 55.

7 Там же. С. 69–70.

8 Записки ИРАО. Т. II. Новая серия. Вып. 1–3. СПб., 1886–1887. С. CXI.

падноевропейской”. Там он и выступил с докладом “о принадлежащем ему мраморном бюсте Пана”¹.

Вскоре князь Путятин написал сочинение “Из области астрономической археологии...” и предложил его к публикации в “Записках” своего Отделения. Возникла проблема, суть которой изложил председатель Императорской Археологической комиссии (ИАК) граф А.А. Бобринской графу И.И. Толстому в отдельном письме от 11 января 1887 г.: “...Означенная статья, при всех её научных достоинствах, не может быть напечатана в Записках Русского Отделения, во-первых, потому, что типография, печатающая наши Записки, не имеет восточных шрифтов и знаков, встречающихся в статье, во-вторых, потому, что и самое содержание статьи относится более к археологии Востока, нежели России. Осмеливаюсь думать, что её надлежащее место в Записках Восточного Отделения, где она без затруднений будет напечатана и оценена по достоинству читателями, интересующимися Востоком”². Таким образом, сфера интересов князя распространилась и до культуры Востока, о чём свидетельствует целая серия его сообщений по археологии, этнографии, географии и искусству Востока, в том числе на Восточном Отделении ИРАО³.

В 1879 г. князя Путятина навестил знаток христианских и русских древностей Василий Александрович Прохоров, автор многих “почтенных трудов, посвящённых святой старине”. Вместе с ним князь произвёл раскопки курганов в Валдайском уезде (деревня Любава и село Бологое). Спустя годы четыре фрагмента из переписки с ним князь издал в своих “Воспоминаниях”⁴. “Дай Бог побольше встречать таких людей, как Вы; тогда не оскудеет наша русская земля”, – это слова В.А. Прохорова князю. Как известно, В.А. Прохоров устроил в Академии ху-

1 Записки ИРАО. Т. IX. Новая серия. Вып. 1–2. СПб., 1897. С. IV.

2 Автограф. РА ИИМК, ф. 3, № 557, л. 1.

3 “О происхождении свастики” (на заседании ОРСА ИРАО 25 апреля 1897 г. См.: Записки ИРАО. Т. X. Новая серия. Т. X. Вып. 1–2. СПб., 1898. С. 377–378), “О клеймах или штемпелях на каменной плитке из Урфы (Эдессы)” (на заседании ОРСА ИРАО 29 апреля 1900 г. См.: Записки ИРАО. Т. XII. Новая серия. Вып. 1–2. СПб., 1901. С. 399), “Указание, касающееся вопроса о впадении Аму-Дарьи в Каспийское море и подтверждающее самый факт впадения” (на заседании Восточного отделения ИРАО 22 ноября 1901 г. // Известия ИАК. Прибавление к вып. 2. СПб., 1902. С. 2) и др.

4 *Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина...* С. 29, 33–35.

дожеств два музея – “древнехристианский” (и был много лет его хранителем) и первый в России “русский бытовой”. При Императорском Русском Географическом обществе (ИРГО) он же основал Этнографический музей. Не исключено, что в деятельности ИРГО князь П.А. Путятин стал участвовать именно с подачи В.А. Прохорова. Во всяком случае, 7 апреля 1882 г. князь становится членом ИРГО именно по Отделению этнографии¹, в котором работал и В.А. Прохоров. Сообщение, сделанное князем в заседании этого Отделения 6 марта 1884 г., до сих пор не утратило своего научного значения – “О гончарном искусстве в каменном веке”².

Не раз в Бологовской усадьбе останавливались экспедиции Петербургского Археологического института во главе с директором Н.В. Калачовым. В исследованиях института всегда активно участвовал хозяин дома, о чём можно судить по многочисленным отчётам и публикациям³. В этом человеке князя Путятин прежде всего привлекали готовность к сотрудничеству, синтетический поиск и жажда познания, ведь и он был олицетворением этих качеств.

Прямую параллель между этнографией и археологией проводит князь Путятин, описывая свои раскопки летом 1880 г. в имении Воронцово Тверской губернии при помощи упомянутого выше Н.В. Калачова, “благотворная и могучая личность” которого так ему нравилась⁴. Помимо точного и характерного описания курганов, князь фиксирует и фольклорное сопровождение: “При раскопках выразился тот же факт народных фантазий о кладках. Пробные ямы, делаемые крестьянами, заставили их предполагать, что мы разыскиваем золото. – А где же? – Не хочу сказать, хотя даже и знаю: он мне снился. – Как же он тебе снился? – Да вот, знаете, сплю я это и вижу место знакомое, а под ним, сквозь землю-то, видать как бы деревянный погреб; в погребке на цепях бочонок висит, а в бочонке-то всё золото! Золотые! – Какие золотые? – Как какие? Разумеется, нашенские, -

1 Состав Императорского Русского Географического общества. СПб., 1913. С. 76.

2 Известия ИРГО. Т. XX. Вып.3. СПб.: тип. А.С.Суворина, 1884. С. 280–309. Ср.: *Путятин П.А., кн.* По поводу напечатанного сообщения “О гончарном искусстве в каменном веке”. Автограф в РА ИИМК, ф.15, № 1.4 л.

3 *Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина...* С. 36.

4 *Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина...* С. 42..

что жар горят. Только место я вам не укажу: перво-наперво потому, что клад следует брать неспроста: нужно чистым быть, – а потом какая мне от этого польза! <...>

Искание кладов очень распространено в среде крестьянства, даже составились легенды о неудачных поисках кладоискателей. Обыкновенно монеты, по их мнению, спрятаны в глиняных горшках, а вследствие незачурания, или прочих несоблюдений ищущими обрядностей, находки обращаются в угли”¹.

Такие представления князь попробовал объяснить двумя причинами. Во-первых, он подметил, что крестьяне действительно “в былое время” иногда зарывали свои сбережения в глиняных кубышках “в опечьях или близ дорог”, отсюда ассоциация в крестьянской среде глиняного сосуда как хранилища денег. Во-вторых, крестьяне, как и князь, иногда находили при языческих погребениях урны с кальцинированными костями животных, смешанных с чистым углем, а иногда и “большие урны особого типа... с обугленными остовами самих покойников”. При их обнаружении кладоискателями, считал князь Путятин, у них возникало впечатление, что найденные сокровища из-за какой-то “нечистоты процесса” превратились в угли.

Сколько известно, такие “этнографо-археологические сопоставления”² были большой редкостью в то время. Ценность информации, заложенной в фольклоре и во всех сопровождающих археологические памятники устных традициях, понимал ещё один учёный, младший современник князя, художник Н.К. Рерих³. Он собрал целый набор аналогичных преданий о кладах, дополнив этнографические наблюдения князя П.А. Путьятина⁴. После своего первого визита в августе 1899 г. в Бологое Рерих многие годы, вплоть до своего отъезда из России в 1917 г., регулярно бывал у князя с семьёй, о чём напоминают его научные труды, эпистолярное и художественное наследие.

1 Там же. С. 43–44.

2 Тихонов С.С. Некоторые проблемы интеграции научных дисциплин // Интеграция археологических и этнографических исследований: Сборник научных трудов / Под ред. А.Г. Селезнева, С.С. Тихонова, Н.А. Томилова. – Нальчик; Омск: Издательство ОмГПУ, 2001. С. 40–42.

3 Мельников В.Л. Предания Северо-Запада в научном архиве Н.К. Рериха // Рериховское наследие. Труды I Международной научно-практической конференции. Т. I. СПб., 2002. С. 426–433.

4 Шамин С.М. Клад захоронённый // Петербургский Рериховский сборник. Вып. II–III. Самара, 1999. С. 723–728.

Для Рерихов, как, впрочем, и для многих других гостей Бологовской усадьбы, Павел Арсеньевич всегда был живым звеном, связующим с выдающимися людьми и событиями прошлого: пушкинским кругом, эпохой императорских охот, миром потомственных петербургских собирателей-подвижников.

Как уже отмечалось выше, Павел Арсеньевич не раз лично содействовал Н.К. Рериху, когда тот исследовал то или иное урочище в Валдайском, Вышневолоцком и других уездах Тверской и Новгородской областей. Рерих с большой энергией подключился к той задаче, которую когда-то поставил для себя князь Путятин: изучить условия первобытной жизни обитателей данной местности. Результаты этого сотрудничества уже были предметом отдельного рассмотрения¹. Здесь мы лишь отметим, что совместные исследования князя Путятина и Рериха по своей комплексности, целенаправленности и изначальной интегративности позволили довольно объективно реконструировать образ жизни и производственную деятельность древних насельников Валдайской возвышенности, при обязательной увязке с природно-географическими параметрами и использованием данных и наблюдений в области первобытного искусства, геологии, палеоэтнологии, этнографии и антропологии. Выражаясь современным языком, в своих исследованиях они на практике применили «этноархеологический подход»², открывший новые возможности в изучении доисторической культуры. И хотя данные своих исследований они публиковали или докладывали самостоятельно, у них мы часто находим ссылки друг на друга, а порой и прямые переклички или даже диалоги³, как

1 Мельников В.Л. Н.К. Рерих и князь П.А. Путятин // Н.К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры. Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. Одесса, 2001. С. 6–32.

2 Щетенко А.Я. Этноархеологический подход в изучении древнейшей истории Индостана // Интеграция археологических и этнографических исследований: Сборник научных трудов / Под ред. А.Г. Селезнева, С.С. Тихонова, Н.А. Томилова. – Нальчик; Омск: Издательство ОмГПУ, 2001. С. 45–47.

3 См. например, работу князя Путятина этого периода: «Presentation de nombreux objets prehistoriques, provenant de fouilles excecutees en Russie» 1905 г. (Le Mans. Imprimerie de Monnoyer. Paris, 1906. In-8°, 6 p., fig. Premier Congrès prehistorique de France, session de Perigueux, 1905. С. 145–150. Копрекура с пометками автора в РА ИИМК, ф. 15, № 28. 4 л.). Кроме этого, известны следующие выступления князя на заседаниях ИРАО: «Несколько дополнений к реферату Н.К. Рериха о раскопках, произведённых им летом 1897 года в Царскосельском уезде (мыза Извара)» (19 сентября 1897);

было с публикацией доклада Рериха “Из прошлой и настоящей жизни русского искусства” и прений при его обсуждении 2 ноября 1904 г. в Санкт-Петербургском обществе архитекторов. Выступая в поддержку доклада, князь Путятин в который раз проводил “объединительную” линию. В этом собрании он призвал объединиться учёных, архитекторов и художников “для отпора невежеству” в области защиты памятников от варварского уничтожения и искажения¹.

Познакомиться, что называется воочию, с результатами таких подходов и реконструкций и позволял частный усадебный музей в Бологом, являясь, таким образом, одним из первых подобных музеев в России, реализовавшим к тому же в своей практике все поставленные своим создателем задачи.

* * *

Судя по архиву учёного, последнее научное заседание, на котором он присутствовал, состоялось 14 апреля 1918 г. в ИРГО, т. е. за девять месяцев до его кончины². Последний известный его автограф относится ко второй половине 1917 г. — это письмо Н.К. Рериху, ставшему к тому времени ему самым близким человеком. Так писал учёный, беззаветно преданный науке даже в годину тяжелейших испытаний, потерявший в пожаре труд всей своей жизни, своё любимое детище — Бологовский Путятинский музей: “Относительно науки могу одно сказать — теперь она принижена и только иногда бывают учёные

«Предложение исследовать в 1900 году курганы по реке Мсте (По поводу реферата Н.К. Рериха о раскопках, произведённых им летом 1899 года в пределах Новгородской и Псковской областей)» (6 ноября 1899); «Несколько соображений об условиях находки Н.К. Рерихом янтарных вещей в кургане на берегу озера Шерегдро в Новгородской губернии» (30 ноября 1902) (См.: Краткий список работ князя П.А. Путятина // *Мельников В.Л.* Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба. СПб. — Вышний Волочёк, 2000. С. 51–59). В ряде публикаций Н.К. Рериха встречаются ссылки на труды князя Путятина или даже излагаются какие-либо его выводы, например: «К древностям Валдайским и Водским. (Раскопки 1900 г.)», «Некоторые древности пятин Деревской и Бежецкой. (Раскопки, произведенные в 1902 г. по поручению ИРАО)», «Каменный век на озере Пирос» (1904) и т. д.. (См. подробнее: *Рерих Н.К.* Археология: Кн. 1: Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918. // Петербургский Рериховский сборник. Вып. II–III. Самара, 1999. № 2–3. / Главный ред. А.А. Бондаренко, сост. В.Л. Мельников).

1 См.: Искусство. СПб., 1905. № 4–8. С. 48–54, 143–151.

2 РА ИИМК, ф. 15, № 203, л. 215.

доклады в обществах, но на них по случаю трудностей в трамваях и прочего часто невозможно попадать. <...> Жаль мне очень Бологовского дома и моего кабинета, моей лаборатории раскопок и продуктов драги с *озёрных жилищ на плотях*. Образцы почв тоже я не успел подвергнуть промывке до пожара. Что из моей библиотеки и собраний предметов науки пропало, не могу ещё сообразить. Ещё в 1878-м году в “Памятниках древней письменности” у Ф.И. Булгакова была статья под заглавием “Палеографическая коллекция князя П.А. Путятина”¹. Картины и мебель спасли. По-видимому, тут был недосмотр трубочиста, чистившего трубы к нашему приезду летом. Но что наше горе с ужасами погромов дворцов, уничтожением памятников истории и искусств, старинных зданий усадеб и прочего, прочего. Наши с Вами художественные волнения ничто перед этим. Там уничтожалось воюющими народами – а тут свой своего и своих разоряет и уничтожает, доводя до голода народ”².

Как писал А.А. Спицын в очерке на смерть учёного, “если он достиг такой завидной старости, то, конечно, благодаря своему ясному душевному настроению, не знавшему колебаний ни в политических, ни в религиозных взглядах”³.

Всю свою жизнь князь Путятин посвятил интеграции смежных наук. Эта простая, казалось бы, задача всё-таки не сходит с повестки дня, ведь и в наши дни, как справедливо отметил С.С. Тихонов, интеграцию знаний по-прежнему используют минимальное количество коллективов и отдельных исследователей. Изучая наследие князя Путятина, можно учиться широте и разнообразию возможных подходов, а его немногие сохранившиеся до наших дней коллекции осуществляют на практике соединение разных областей изучения человеческого общества, культуры древнего человека, истории искусства.

К счастью, сохранилась значительная часть его творческого архива в виде отдельного фонда в Институте истории материальной культуры РАН. Особый интерес представляют рукописи неизданных сочинений, а также письма и документы Ф.К. Волкова, Н.П. Клишевича, С.Ф. Платонова, Н.В. Покров-

1 Имеется в виду публикация: *Виноградов А. Н.* Палеографическая коллекция князя П. А. Путятина...

2 Автограф в архиве Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Полный текст см.: *Мельников В.Л.* Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба... С. 49–51.

3 *Спицын А.А.* Указ. соч.

ского, князя А.С. Путятина, князя М.С. Путятина, Н.К. Рериха, А.А. Спицына, графа А.С. Уварова и многочисленных иностранных корреспондентов, в том числе и сотрудников музеев. Непреходящую ценность для истории отечественной и европейской науки имеют подборки документов тех обществ и организаций, членом которых князь Путятин состоял. Кроме вышеназванных, это Петербургское общество естествоиспытателей, Петербургская учёная архивная комиссия, Антропологическое общество при Военно-Медицинской академии, Общество ревнителей истории, Общество поощрения художеств, Московское Археологическое общество, Московский Археологический институт и ряд других.

В настоящее время на базе Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге и Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета готовится в свет издание избранных сочинений князя П.А. Путятина. В него войдут как опубликованные, так и неизданные сочинения этого самобытного учёного. Из тематики музейного дела, атрибуции экспонатов, коллекционирования и собирательства будет представлено не менее 10 работ. Значительный блок в издании наследия князя П.А. Путятина составит также его литературное наследие – переписка, эссеистские воспоминания и поэзия.

Воистину, “на пользу всего человечества” (выражение Н.К. Рериха) жил, занимался наукой, собирал коллекции, помогал людям словом и делом князь Павел Арсеньевич Путятин.

АВТОРСКАЯ СПРАВКА

Алексеева С.В. - аспирантка кафедры исторического регионоведения исторического факультета СПбГУ.

Безгрешнова А.М. - кандидат культурологии, ст. преподаватель кафедры теории и истории культуры РГПУ.

Беззубова О.В. - кандидат философских наук, ассистент кафедры философской антропологии философского факультета СПбГУ.

Богачева И.А. - кандидат философских наук, научный сотрудник сектора социальных исследований Государственного Эрмитажа.

Бондаренко А.А. - кандидат физико-математических наук, директор Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге.

Будникова Ю.Ю. - научный сотрудник Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге.

Гимельштейн Я.Г. - студент философского факультета СПбГУ.

Демшина А.Ю. - кандидат культурологии, ст. преподаватель каф. методики культурологического и философского знания РГПУ им. Герцена.

Дмитриева О.С. - студентка философского факультета СПбГУ.

Каневский И.Л. - студент философского факультета СПбГУ.

Крылова И.В. - ученый секретарь Центрального музея связи им. Попова.

Лучкин А.В. - студент кафедры музееведения МГУ.

Ляшко А.В. - кандидат культурологии, ст. преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ.

Маковецкий Е.А. - кандидат философских наук, ст. преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ.

Мастеница Е.Н. - кандидат исторических наук, доцент кафедры музееведения и экскурсоведения СПбГУКиИ.

Махлина С.Т. - доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГУКиИ

Мельников В.Л. - старший научный сотрудник Музея-Института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге.

Михайлова И.Г. - кандидат педагогических наук, докторант философского факультета СПбГУ.

Михайлова Л.Б. - кандидат культурологии, ст. научный сотрудник Всероссийского музея А.С. Пушкина.

Никитина Н.А. - заведующая отделом музеефикации музея-усадьбы Л.Н. Толстого "Ясная Поляна".

Никонова А.А. - кандидат философских наук, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ.

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

Окладникова Е.А. - доктор исторических наук, профессор, сотрудник музея этнографии им. Петра Великого.

Потапова М.В. - кандидат философских наук, старший научный сотрудник отдела социально-психологических исследований Государственного Русского Музея.

Пчелянская Т. М. - зав. отделом общественных связей Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Сапанжа О.С. - кандидат культурологии, ст. преподаватель РГПУ.

Селиванов В.В. - доктор философских наук, профессор, заведующий сектором социальных исследований Государственного Эрмитажа.

Сиволап Т.Е. - кандидат исторических наук, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ.

Соболева Е.С. - кандидат исторических наук, старший научный сотрудник музея этнографии им. Петра Великого.

Соколов А.С. - кандидат исторических наук, доцент кафедры истории СПбГАТИ.

Соколов Б.Г. - доктор философских наук, доцент кафедры истории философии философского факультета СПбГУ.

Соколов Е.Г. - доктор философских наук, профессор кафедры философии культуры и культурологии философского факультета СПбГУ.

Степанова Т.В. - сотрудник Государственного Эрмитажа.

Сундиева А.А. - кандидат исторических наук, зав. сектором музейной энциклопедии Российского института культурологии.

Чиркова Н.В. - кандидат исторических наук, преподаватель кафедры музееведения МГУКИИИ

Чумакова Т.В. - доктор философских наук, профессор кафедры философии религии и религиоведения философского факультета СПбГУ.

Шахнович М.М. - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии религии и религиоведения философского факультета СПбГУ.

Щепеткова И.А. - старший научный сотрудник Всероссийского музея А.С. Пушкина.

Эпштейн М.З. - научный сотрудник музея этнографии им. Петра Великого.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЕКТ

<i>О.В. Беззубова</i>	
Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры.....	6
<i>Б.Г. Соколов</i>	
Компенсационный проект музея.....	28
<i>А.А. Никонова</i>	
Фрактальность музея и магазина (современное состояние проблемы).....	36
<i>А. Ю. Демишина</i>	
Современный музей: «заповедник» или «форма жизни культуры».....	47
<i>Я. Гимельштейн</i>	
Музейное дело в рамках феномена Новой культурной политики и теории корпоративизма.....	61
<i>Е.А. Окладникова, С.Т. Махлина</i>	
Музейный предмет и его семиотический дискурс.....	84
<i>А.А. Сундиева</i>	
Культурная форма как категория истории музейного дела.....	104
<i>Е.Г. Соколов</i>	
Пространство чистых знаков, или кепка Ильича.....	112
<i>Е.А. Маковецкий</i>	
Не только музей: к герменевтике искусства.....	124

МЕТОД

<i>Е.Н.Мастеница</i>	
Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности.....	138
<i>Т.М. Пчелянская</i>	
Музеи и музейные экспозиции в новом спектре сетевых коммуникаций.....	146

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

О. С. Сапанжа

Стратегии коммуникационных процессов
в контексте модернизации музейной деятельности.....160

И.В. Крылова

Создание музейных экспозиций как
способ передачи исторического знания.....172

Н. А. Никитина

Музеефикационная эмпирика:
рецепции и переработки.....176

Н. В. Чиркова

Сценарий и сценическая постановка в музее
как способ реконструкции объектов нематериального наследия.....184

О.С. Дмитриева

Музеи и аттракционы: альтернатива
в режиссуре музейного пространства.....191

И. Л. Каневский

Художник как философ: о реализации некоторых проектов в рамках
фестиваля «Современное искусство в традиционном музее».....195

ОБРАЗ

И.А.Богачева, В.В.Селиванов

Современное искусство и современный зритель: проблемы диалога.....206

М. В.Потапова

Публика художественного музея
в ракурсе социальных перемен.....218

А.В. Ляшко

Выставочная культура Петербурга:
тенденции современной художественной жизни.....226

И.А.Щепеткова

Феномен "театрализации музея".....244

И. Г. Михайлова

Роль искусства фантастического реализма
в создании глобального музея воображения.....258

А.С. Соколов

Санкт-Петербург на Всемирных
выставках в Париже 1867 - 1900 гг.....278

А.В. Лучкин

Взгляды С. П. Дягилева
на музейное проектирование.....306

ПРАКТИКА

<i>Е.С.Соболева, М.З.Эпштейн</i> Маркетинговая политика музеев Швейцарии накануне нового тысячелетия.....	314
<i>А.М.Безгрешнова</i> Купечество и музейное дело в России.....	332
<i>Т.В. Чумакова</i> Музеи в системе Академии Наук (XVIII - первая треть XX вв.).....	338
<i>М.М.Шахнович</i> Музеи истории религии Академии Наук СССР: страницы прошлого (1932–1961).....	346
<i>А.А. Бондаренко</i> Музей-институт семьи Рерихов в практике современного музейного строительства.....	354
<i>Ю.Ю. Будникова</i> От артефактов эпохи до мемориального собрания (История создания Мемориального собрания С.С.Митусова как основы Музея-института семьи Рерихов).....	366
<i>Т. В. Степанова</i> Место и роль биографических экспозиций в разнопрофильных музеях.....	371
<i>С.В. Алексеева</i> Краеведческие музеи как форма культуры российской провинции.....	380
<i>Т.Е. Сиволап</i> Роль церковно-археологических музеев в культурной жизни России вторая половина XIX – начало XX века).....	404
<i>Л.Б. Михайлова</i> Лицей как образовательная структура в контексте современности.....	422
<i>В.Л. Мельников</i> Частные усадебные музеи конца XIX – начала XX века на примере музея князя П.А. Путятина в Бологом: к постановке проблемы.....	432

ТРИУМФ МУЗЕЯ?

Триумф музея? - СПб.: "Осипов", 2005. - 458 с.

ISBN 5-98883-003-

Настоящее издание представляет собой попытку осуществления серьёзного гуманитарного - философского, исторического, культурологического - подхода к осмыслению такого значительного явления мировой культуры как музей.

Содержание сборника составляют статьи, написанные участниками Всероссийской научной конференции "Музей как феномен современной культуры", организованной в апреле 2005 года кафедрой музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ совместно с Государственным Эрмитажем. Тематическое, дисциплинарное и стилистическое разнообразие материалов отражает широту подходов к осмыслению феномена музея.

Издание адресовано широкому кругу гуманитариев, в первую очередь, практикам и теоретикам музейного дела.

ТРИ МФ М ЗЕЯ

*Утверждено к печати Редакционной коллегией кафедры музейного дела
и охраны памятников философского факультета СПбГУ*

Художник А.В. Ляшко
Компьютерная вёрстка Е.А. Маковецкий

Формат . Гарнитура таймс.
Усл. печ. л.