



Ежеквартальный журнал "Museum" издается в Париже ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. В журнале публикуются теоретические и информационные статьи о музеях всех профилей.



№ 141 (1984)

На обложке: Поминальная трапеза. Рисунок на коре (41×48 см). Маланги, группа Манарргу, Арнемленд, Австралия. (Воспроизведен на банкноте достоинством в один австралийский доллар.) Хранится в Музее искусства народов Африки и Океании в Париже. Экспонировался в 1983 г. на выставке, специально подготовленной по случаю посвященного Австралии осеннего фестиваля, когда в Париж приехали аборигены — музыканты и танцоры, — ранее ни разу не покидавшие землю своих предков. Музей стремился показать технические и социальные аспекты искусства коренных жителей Австралии. В одном из следующих номеров будет опубликована статья, рассказывающая о деятельности музея.  
[Photo: Réunion des Musées Nationaux, Paris.]

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Председатель: Саид А. Накви  
Редактор: Юдхитхир Радж Изар  
Заместитель редактора: Мари-Жозе Тиль  
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон  
Художественный редактор: Рольф Ибах  
Технический редактор: Моника Йост

#### КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ КОМИТЕТ

Ом Пракаш Агравал, Индия  
Фернанда де Камарго-и-Алмейда Морю,  
Бразилия  
Чира Чонгкол, Таиланд  
Жозеф-Мари Эссомба, президент  
ОММСА  
Гаэль де Гишен, ИККРОМ  
Ян Елинек, Чехословакия  
Грейс Л. Макканн Морли, консультант,  
Региональное агентство ИКОМ в Азии  
Луис Монреаль, генеральный секретарь  
ИКОМ, ex-officio  
Поль Перро, США  
Жорж Анри Ривьер, постоянный  
консультант, ИКОМ  
В. А. Сулов, СССР

Адрес главной редакции: ЮНЕСКО,  
Франция, Париж 75700,  
Плас Фонтенуа, 7.

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Заголовки, вступительные тексты и подписи к иллюстрациям могут быть подготовлены редактором.

*Перепечатка и перевод опубликованных текстов разрешены (за исключением иллюстраций и тех случаев, когда указаны владельцы права на воспроизведение и перевод) при условии ссылки на автора и источник. Допускается цитирование с обязательным приведением соответствующих выходных данных.*

Издание на русском языке осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО и Госкомиздата СССР.

Статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точками зрения советских ученых, а также редакции русского издания.

Комиссия СССР по делам  
ЮНЕСКО/ Госкомиздат СССР/  
ЮНЕСКО

Редактор русского издания:  
И. А. Пантыкина

© ЮНЕСКО 1984  
© Перевод на русский язык  
«Прогресс» 1984

Напечатано в СССР

Адрес русской редакции: 119847, ГСП,  
Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 17.

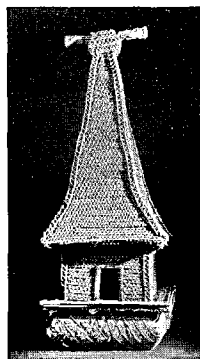
Набор сделан на Можайском полиграфкомбинате  
Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете СССР по делам издательства, полиграфии  
и книжной торговли. Зак. 642.

Отпечатано в Московской типографии № 5  
Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете СССР по делам издательства, полиграфии  
и книжной торговли. Зак. 1995.

# Вопросы музейной практики

Макаминан  
Макагиансар

*Воспитательная и просветительная роль музеев сегодня и завтра 3*



## МЕТОДОЛОГИЯ

Фрэнсис Качиа

*Коммуникация и музей. Интервью с д-ром Хансгердом Хелленкемпером 8*

Мари Джин Адамс  
Хаку Шах

*Роль музея в распространении знаний 14*

Грейс Макканн

*Формы и виды глиняных изделий 19*

Морли

*Новый взгляд на традиционное ремесло 23*

Доминик Жаммо

*Эффективность малых музеев 25*

Берил Моррис

*Регистрация консультаций и экспертиз в Южноавстралийском музее 30*

Лиссан Болтон

*Трудности и задачи учета памятников культуры Океании в Австралии 32*

## МНЕНИЯ

Питер Гетеркоул

*О необходимости учета этнографических коллекций 37*

Роберт Браунинг

*К вопросу о возвращении скульптур Парфенона 39*

## МУЗЕИ РАЗНЫХ СТРАН

Назан Тапан Ёлчер

*Музей турецкого и исламского искусства 44*

Бурхан Чираку

*Албанский музей истории 51*

## ВОЗВРАЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ: КОЛУМБИЯ, ЭКВАДОР, ПЕРУ

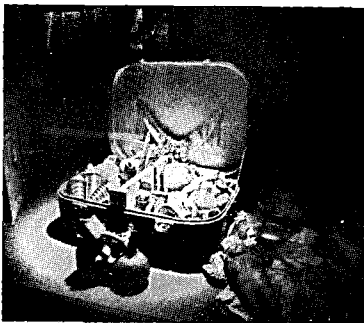
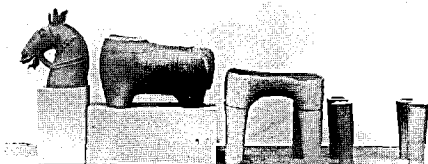
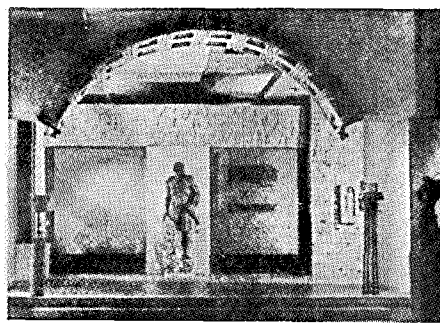
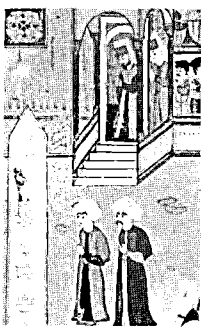
Линда Кетчум

*Хранитель отказывается приобрести реликварий, тайно вывезенный из Колумбии 57*

*Эквадор обретает важную часть национального культурного достояния 59*

Ли Кимчи Макгрэт

*Похищенные сокровища — утраченные звенья культуры. Призыв к борьбе с разграблением культурного наследия 60*





Сосуд, на котором изображены горы, божества и человеческие фигуры. Культура Мочика IV, 400 г. н. э. (статья на с. 60).  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]

## Воспитательная и просветительная роль музеев сегодня и завтра

Макаминан Макагиансар  
(Makaminan Makagiansar)

Занимал ответственные посты в учреждениях Индонезии, ведающих развитием науки и образования. С 1976 г. по настоящее время заместитель Генерального директора ЮНЕСКО по вопросам культуры.

1980-е гг.— время расцвета музеев. Еще никогда они не были доступны столь большому числу людей. Многие из них становятся местом, где дети не только получают знания, но и играют. Повсюду их рассматривают как хранилища культуры, посещение которых интересно и познавательно для всех.

Так было не всегда. Еще в 1960-е гг. музеи не могли заинтересовать многих (а возможно, и большинство), поскольку они, как правило, не отвечали потребностям и устремлениям развивающихся стран.

Подобное положение объясняется главным образом тем, что в этих государствах музеи зачастую представляли собой учреждения, которые лишь частично отражали национальную самобытность и не удовлетворяли запросы народа в целом. С одной стороны, они являлись неразвитыми чуждыми образованиями, перенесенными из Старого Света в XIX в., когда считалось само собой разумеющимся, что «высокая культура» доступна лишь избранным. С другой стороны, даже сотрудники музеев из числа местных жителей — так же как их вчерашние наставники-европейцы, образовывавшие профессиональную касту, — полагали, что музей существует исключительно ради того, чтобы заниматься в его стенах научными изысканиями. Такие взгляды были особенно пагубны для развивающихся стран, где господствовали традиционные уклады, слабо сказывалось влияние промышленной цивилизации, а население сохраняло созидательную энергию, национальные формы творчества и способность видеть прекрасное.

Высшее образование отнюдь не дает монопольного права на пользование художественными ценностями<sup>1</sup>. И тем не менее еще совсем недавно многие музеи производили такое впечатление, будто они созданы исключительно для элиты.

Однако сегодня музеи повсеместно преобразуются. Некоторые музеи Западной Европы и Северной Америки приходят к пониманию того, что они

должны служить современному обществу в целом. При этом они сталкиваются с жесткой конкуренцией со стороны средств массовой информации, призванных удовлетворять интеллектуальные и рекреационные потребности населения промышленно развитых стран. Появляются новые музеи, отражающие те или иные области человеческого знания и деятельности. Они финансируются из различных источников и все чаще используются людьми с самыми разными запросами, особенно молодежью, в образовательных целях.

В развивающихся странах, где сохранению культурной самобытности и переосмыслению этого понятия придается огромное, едва ли не первостепенное значение (если оставить в стороне продовольственную и жилищную проблемы), на музеи ложится еще большая ответственность. Их деятельность не столь разнообразна, но ведь в то время, как в развитых государствах работа по сохранению культурного наследия ведется уже более века, в большинстве стран «третьего мира» его стали систематически изучать и документировать относительно недавно. Соответствующим организациям в развивающихся странах еще предстоит определить, что заслуживает сохранения и что можно спасти, учитывая имеющиеся в их распоряжении средства. Разумеется, финансовые и людские ресурсы, которые могут быть выделены для этого, ограничены. Это обстоятельство вызывает особое беспо-

1. Западный наблюдатель так сказал о народе одной из стран Юго-Восточной Азии: «Больше всего меня поразила их способность создавать прекрасное, совершенно игнорируя так называемое международное искусство или туризм, т. е. без каких-либо уступок европейским эстетическим критериям. Так, музыка, архитектура, театр и литература постоянно обновляются при соблюдении определенной культурной традиции» (Hugues de Varine, "La culture des autres", Paris, Seuil, 1976, p. 188).

койство сегодня, когда возрастает внешняя и внутренняя угроза культурной самобытности всех стран<sup>2</sup>. Однако «третий мир» как единое целое не может решить проблему сохранения своей самобытности посредством лишь защитных мер. Не следует занимать пассивную позицию. Культуры развивающихся стран отнюдь не обречены; несмотря на все препятствия, стоящие на пути их развития, они исключительно жизнеспособны благодаря творческому подходу к созданию современной культуры, опирающейся на богатое наследие, — сохраняемое, используемое и почитаемое.

Эти обстоятельства предъявляют к музеям новые требования. В 1960-е и 1970-е гг. именно в недавно получивших независимость государствах у представителей интеллигенции, политиков и, конечно же, музейных работников сложилось твердое убеждение, что музеям развивающихся стран предстоит сыграть значительную роль в культурном возрождении. С позиций международной организации, которая активно способствовала распространению концепции культурного развития, мы можем судить, какая огромная ответственность лежит на музеях.

ЮНЕСКО всегда пристально следила за эволюцией теории и практики музейной работы. И можно с полным основанием утверждать, что наша организация, следуя рекомендациям Международного совета музеев, во многом содействовала выявлению проблем, имеющих глобальное значение, и координации усилий ряда стран для их решения. При подготовке проекта среднесрочного плана ЮНЕСКО на 1984—1989 гг. Генеральный директор учитывал, что в 1980-е гг. музеям, несомненно, предстоит сыграть ключевую роль в развитии мировой культуры. Наша организация должна сделать все от нее зависящее для того, чтобы это было понято во всем мире. В памяти еще свежи определения, которыми недавно награждали музеи: «мертвые заведения», «мавзолеи культуры» и т. д. Такие стереотипы трудно преодолеть. В их существовании повинны не только музеи, поскольку эти учреждения постоянно совершенствуют свою работу, и в мире возникли активно действующие музеи нового типа. Но общественность и некоторые руководители музеев все еще находятся под влиянием устаревших взглядов. Вызывает удивление высказывание министра образования и культуры Мексики, который характеризует современный музей как

форум, где находит выражение гений времени и дух народа. Музей стремится стать лабораторией, новым явлением, местом эксперимента... учреждением, где можно встретиться с художниками, высказать свои сомнения, получить информацию, приобщиться к искусству и науке и уяснить смысл увиденного и услышанного<sup>3</sup>.

Такого подхода в отношении музеев придерживается и ЮНЕСКО; в среднесрочном плане этой организации на 1984—1989 гг. говорится, что культурное наследие есть выражение исторического опыта и коллективной личности каждого народа. Оно представляет собой саму основу культурной самобытности в сознании индивидуумов и общества. Кроме того, в плане отмечено, что памятники и музеи более не являются лишь местом, где специалисты проводят свои исследования, они выполняют культурную и образовательную миссию, разъясняя населению различные аспекты его культуры.

Итак, дальнейшее развитие музея как института немыслимо без осуществления им образовательной и «коммуникативной» функций, о чем говорилось в одном из предыдущих номеров журнала «Museum». Некоторые хранители утверждают, что они обязаны прежде всего заниматься консервацией музейных коллекций и научными исследованиями, ибо это позволит полнее изучить памятники и дать им справедливую оценку. Однако сохранение культурных ценностей и их углубленное изучение могут быть первоочередной заботой только для тех хранителей и ученых, которые не ставят перед собой иных задач; музей с такими сотрудниками не может отвечать требованиям нашего времени. Совершенная хранительская работа и

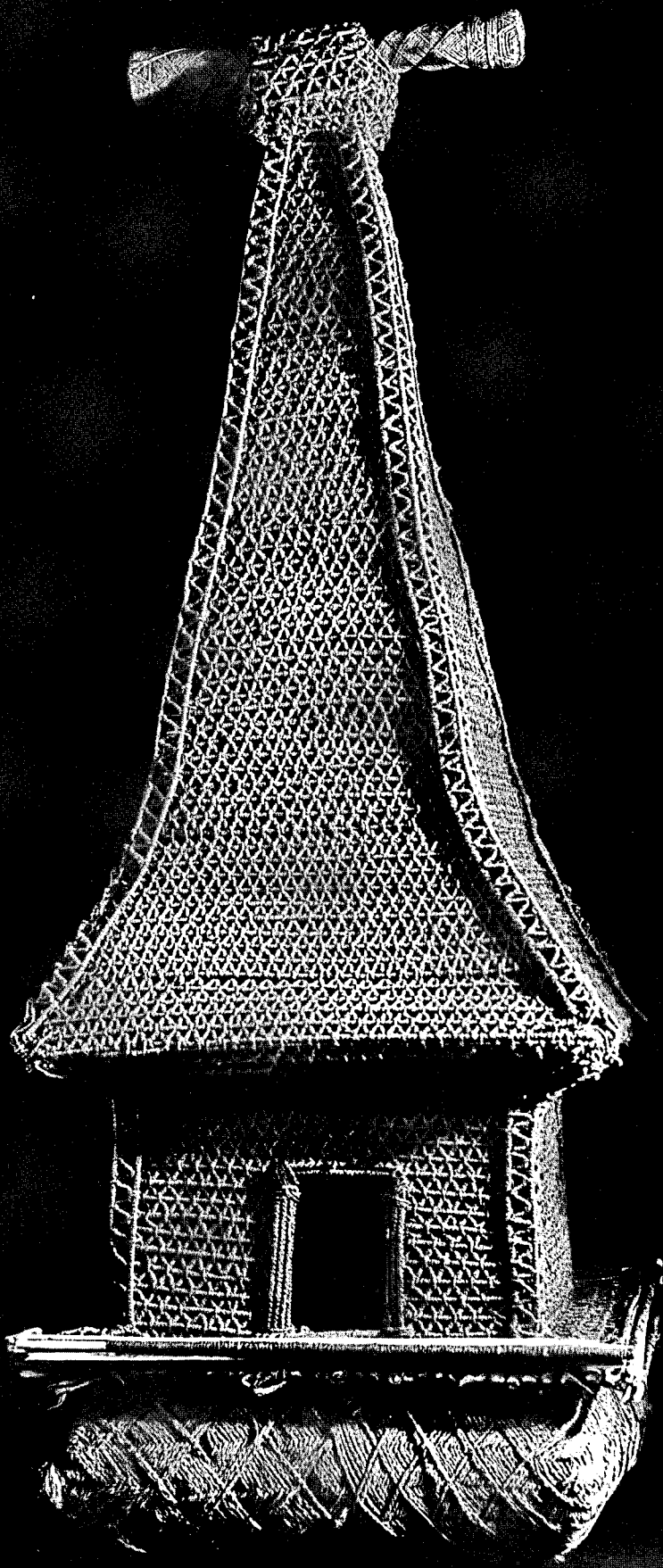
2. В вышедшей в 1982 г. публикации ИКОМ «Museums: An Investment for Development» высказывалось следующее замечание относительно расширяющейся пропасти между индустриальными и развивающимися странами: «Даже поверхностный анализ основных статистических данных о музеях промышленно развитых государств и стран с низким уровнем доходов свидетельствует о неравенстве между ними. На промышленно развитые государства, где проживает 15,6% населения планеты, приходится 66,5% музеев; в среднем в каждом из них насчитывается 983 музея; там имеется по одному музею на 30 500 человек, что приблизительно в пять раз выше среднемирового уровня. В странах с низким уровнем доходов проживает 52,7% населения планеты, на их долю приходится 3,1% музеев, в среднем 22 музея на страну, один музей на 2 271 тыс. человек.

Разрыв в числе музеев между этими двумя группами стран постоянно увеличивается. В промышленно развитых государствах не только больше музеев, они обладают целым рядом преимуществ в силу их относительно давнего возникновения. Эти преимущества основываются на признании их ценности со стороны общества, длительном опыте управления и организации работы и кумулятивном эффекте от полученных ими за годы существования средств». Точная характеристика этой ситуации приводится в брошюре Фонда ИКОМ «A World of Museums» на с. 35, где сказано, что три четверти всех музеев мира расположены в Европе и Северной Америке. В Европе один музей приходится на 43 тыс. жителей, в Латинской Америке — на 272 тыс., в Африке — на 1 320 тыс., а в Азии — на 1 420 тыс.

3. Фернандо Солана (Мексика). Речь на открытии 12-й Генеральной конференции Международного совета музеев (Мехико, октябрь — ноябрь 1980 г.).

Буре-Калоу — модель дома духов или храма (высота 1,18 м). Музей и художественная галерея Тасмании.

[Photo: Tasmanian Museum and Art Gallery.]



высококачественные научные исследования, с одной стороны, и методы показа экспонатов, ориентированные на то, чтобы доставить радость и обогатить знаниями значительное число людей, с другой, — цели вполне совместимые. Именно так считают специалисты в области образования, которые указывают, что необходимо прежде всего сочетать качество и доступность. Один из них, некогда работавший в системе высшей школы, а ныне занимающийся налаживанием междисциплинарных контактов с музеями, уже отмечал в этом журнале, что

коллекция — это еще не музей, подобно тому, как библиотека — еще не университет. Последний становится таковым, только выполняя свою функцию заведения, где осуществляют преподавание и обучение. Как ни блистательна профессура, как ни великолепны лаборатории, задача университета — использовать эти возможности в педагогических целях. Равным образом, как ни компетентны хранители, как ни богаты коллекции, находящиеся в запасниках, задача музея — показывать свое собрание, предоставлять посетителям возможность ознакомиться с ним и оценить конкретные памятники культуры. Музей — это не просто место хранения коллекций драгоценных предметов, доступных для небольшого числа высокообразованных ценителей; его основная задача — коммуникация, и этой задаче должны быть подчинены все остальные<sup>4</sup>.

Данный номер журнала "Museum" — первый из тех, которые выйдут в период действия среднесрочного плана ЮНЕСКО на 1984—1989 гг. Поэтому в нем представлены размышления и замечания музейных работников разных стран, придерживающихся вышеизложенных взглядов. В ряде материалов вполне доступно и в то же время строго научно освещены теория и практика сохранения аутентичности информации при ее передаче в музее. В двух статьях рассматриваются взаимосвязи между, с одной стороны, экспонатами и хранителями и, с другой — посетителями, для которых музей является средством самораскрытия и получения «неформального» образования. Один из авторов рассказывает о специфической роли университетского музея в преподавании этнографии, другой — о выставке, имеющей целью познакомить жителей больших городов с традиционными ремеслами. Две статьи посвящены тому, как музеи интерпретируют и подают историю определенного народа. В данный номер вошли также материалы, в которых

4. Джеймс Портер, «Роль музея как средства коммуникации». "Museum", № 138, 1983.

затронуты технические аспекты, имеющие большое значение для приобретения и распространения знаний. В них речь идет об инвентаризации, осуществляемой не столько для учета и классификации коллекций, сколько в целях сравнительного анализа и уточнения знаний о почти исчезнувших культурах, что имеет огромное значение для современников. Кроме того, в номере говорится об участии музеев в борьбе с незаконной торговлей культурными ценностями, о том, как хранители используют показ экспонатов для осуждения этой порочной практики и разъяснения ее пагубных последствий. Наконец, особенно интересна статья, в которой доказываемся необходимость возвращения знаменитых скульптур Парфенона, поскольку она написана представителем страны, где эти ценнейшие памятники находятся в настоящее время.

Позиция этого ученого наводит на определенные размышления. Я убежден, что одна из важнейших задач музеев заключается в том, чтобы обеспечить доступ к хранящимся в них ценностям народам разных стран, а не только конкретного государства, о чем говорилось выше. Речь идет о значительно более широком распространении именно «движимых» памятников культуры. ЮНЕСКО всегда считала, что успех в деле, как сегодня говорят, «возвращения или реституции культурных ценностей» зависит прежде всего от работников музеев. В настоящее время заметны ободряющие признаки ускорения прогресса в данной области.

Показатель того, что события развиваются в этом направлении, — два соображения, которые все чаще высказывают в музейных кругах; они имеют особое отношение к ЮНЕСКО.

Прежде всего, многие музейные работники — и не только в странах, требующих возвращения культурных ценностей, — стали сознавать, что показать и должным образом оценить некоторые выдающиеся творения мирового наследия можно, вероятно, лишь в определенном социально-культурном контексте. При этом следует неукоснительно соблюдать принцип «памятники прежде всего». Мы, разумеется, знаем, что во многих странах отсутствует необходимая инфраструктура для надлежащего хранения и показа. Поэтому мы утверждаем, что сам акт международной солидарности, выражающийся в возвращении того или иного предмета, не должен являться самоцелью. Между музеями необходимо наладить более широкое сотрудничество с целью обмена знаниями и опытом, а также предоставления оборудования и обеспечения стране происхождения возможности сохранить уникальные национальные сокровища в интересах всех народов. Оказав такую помощь, «универсальные» музеи выполнили бы благороднейшую миссию.

Современный мир характеризуется высокой степенью политической и эко-

номической взаимозависимости. Недавно Генеральный директор ЮНЕСКО Амаду Махтар М'Боу, ссылаясь на Декларацию, принятую Всемирной конференцией по политике в области культуры (Мехико, 26 июля — 6 августа 1982 г.), подчеркнул огромное значение международного культурного сотрудничества, с которым связаны надежды на установление новых отношений между государствами и достижение последовательного прогресса в деле укрепления мира, учитывая в отдельных случаях, что решения некоторых сложнейших проблем современности, по-видимому, лежат ныне в области культуры. Вопрос о возвращении культурных ценностей странам происхождения также принадлежит к этой области, и поиск ответов на него должен стать подлинным доказательством установления новых отношений между государствами. Активное участие «универсальных» музеев в развитии соответствующих учреждений во всем мире позволило бы сделать первые шаги в этом направлении. Музеи широкого профиля обладают исключительными возможностями для того, чтобы внести вклад в повышение общего уровня музейного дела. Этим они будут способствовать сохранению всемирного наследия и в то же время помогут укрепить культурную самобытность многих народов, которая

не является чем-то уже достигнутым или набором устоявшихся элементов и ценностей, но динамичным процессом, — основанным на непрерывном взаимодействии опыта и нового, сохранении верности себе и готовности воспринять то, что предлагают другие, — который позволяет обществу проводить изменения без возникновения чувства отчуждения, преобразовываться, не утрачивая своих характерных черт<sup>5</sup>.

Многие прозорливые музейные деятели выступают за пересмотр существующего порядка и масштабов обмена между музеями, и это заставляет меня высказать второе замечание. Они обращают внимание на еще один крупный недостаток международных культурных связей: отсутствие обменов как между промышленно развитыми и развивающимися государствами, так и странами «третьего мира». Сегодня, например, книги по искусству иногда достигают всех уголков планеты, чего нельзя сказать о самих произведениях искусства. Первые порой можно (но за какие деньги!) приобрести в книжных магазинах Ломе, Монтевидео или Куала-Лумпура, но музеи этих и других городов почти не имеют возможности достойно представлять культуры иных народов. Знаменитые «универсальные» музеи возникли в одном геокультурном районе; поскольку в разделе их коллекций не может быть речи, необходимо изыскать пути распространения произведений искусства

на основе более широкого и систематического обмена, а не спорадических контактов, осуществляемых до сих пор. Один антрополог и хранитель музея отмечает, что

во всей Черной Африке, например, нет музея восточного искусства, приличного собрания картин импрессионистов или работ художников другой школы. В частности, африканским народам совершенно неизвестны греческая скульптура, керамика ацтеков или славянское серебро... Африканские музеи не располагают достаточными средствами для организации широких обменов или хотя бы временных выставок<sup>6</sup>.

Рекомендация по международному обмену культурными ценностями, принятая ЮНЕСКО в 1976 г., предусматривает некоторые мероприятия технического характера для организации такого обмена. Однако этот документ не был задуман как руководство к действию. Что могут дать подобные меры, если отсутствует желание достичь цели? Опыт подсказывает, что для продвижения в этом направлении с 1976 г. приложено недостаточное усилие. И все же мы должны признать, что отсутствие желания — лишь часть проблемы, поскольку здесь действуют еще такие отрицательные факторы, как высокая стоимость страховки и транспортировки ценных и хрупких предметов. К сожалению, верно и то, что произведение искусства плохо переносит перевозку, в ходе которой оно подвергается различным вредным воздействиям и опасностям.

Вот почему музеям придется использовать последние достижения техники при организации международных обменов культурными ценностями. Может быть, некоторые искусствоведы и музейные работники презрительно отмахнутся от идеи широкого экспонирования копий и репродукций, однако за последние годы качество подобных воспроизведений так повысилось, что даже специалисты не всегда могут отличить их от подлинников. Могу, в частности, привести такой пример: в Национальном музее Копенгагена с помощью чрезвычайно сложной технологии изготовили копии ряда археологических памятников Гренландии. Эти воспроизведения настолько точны, что специалисты могут отличить их от оригиналов только на вкус.

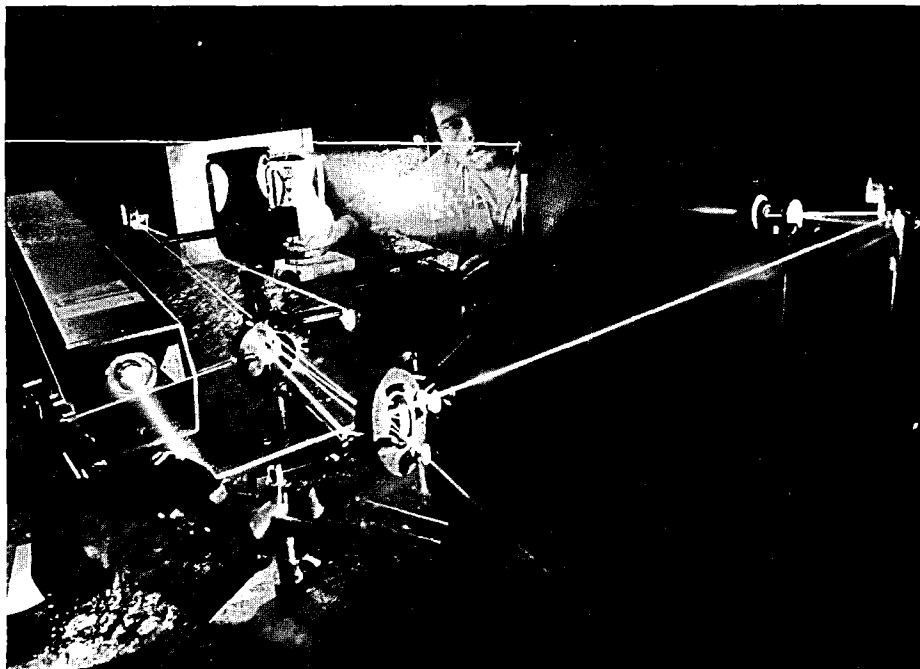
5. Из выступления А. М. М'Боу в общих прениях на 22-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО (октябрь — ноябрь 1983 г.).

6. Энрике Абранчес, «Доклад о положении в Африке». Париж, ЮНЕСКО, 1983 г. (Документ CLT-83/CONF. 216/3, представленный на 3-й сессии Межправительственного комитета по содействию возвращению культурных ценностей странам их происхождения или их реституции в случае незаконного присвоения.)



Создание голограммы.

[Фото: В. Б. Марков, Комиссия УССР по делам ЮНЕСКО.]



Как мы знаем, в музейных экспозициях уже широко используются фотографии, реконструкции и т. д. Составляющие мировое наследие подлинники существуют в очень ограниченном количестве, их явно недостаточно для обмена в желательных масштабах. Поэтому нам рано или поздно придется согласиться с распространением копий и репродукций, при условии, что они будут высокого качества.

Кроме того, заманчивые перспективы открывает голография. Она делает только первые шаги, но всего лишь

несколько лет назад то же самое можно было сказать о микроэлектронике. Потрясающая точность голографического изображения, удивительная иллюзия объемности привлекают массу людей, желающих полюбоваться этим зрелищем. Голография представляет собой поистине современный сплав науки и культуры и создает новые возможности для популяризации художественных ценностей и расширения культурных обменов. По мере развития эта технология станет более дешевой, поэтому развивающиеся страны могут

воспользоваться ею для показа своего культурного наследия и содействия международному обмену. В ближайшие годы она станет важным средством взаимообогащения культур. Уже сейчас ЮНЕСКО играет активную роль в координации работ по практическому применению голографии в различных странах и будет впредь содействовать распространению и развитию этой новой технологии в целях обогащения как современной, так и будущей культуры.

# МЕТОДОЛОГИЯ



Римско-германский музей, Кёльн. Многие из экспонатов обнаружены в захоронениях, однако «любой ценой было необходимо избежать возникновения у посетителя ощущения, будто он попал на большое кладбище и должен чинно шествовать между могил, благоговейно взирая на памятники и размышляя об умерших». [Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

## Коммуникация и музей

*Интервью с доктором Хансгердом Хелленкемпером, директором Римско-германского музея в Кёльне*

*Качиа.* Доктор Хелленкемпер, я вижу, что Римско-германский музей в настоящее время обновляет многие аудиовизуальные программы. Поскольку Организация Объединенных Наций объявила 1983 г. Международным годом коммуникации, я нахожу уместным обра-

титься к Вам как к директору музея с просьбой высказать Ваши соображения относительно того, какое внимание должно быть уделено обеспечению коммуникации — непосредственной и осуществляемой с помощью аудиовизуальных средств, — чтобы музей успешно выполнял свои функции.

*Хелленкемпер.* Прежде всего позвольте заметить, что я считаю музей местом, где происходит сугубо индивидуальное «общение» посетителя с теми, кто создал, владел или пользовался выставленными предметами. Таким образом,

экспонаты являются связующим звеном в процессе коммуникации. На мой взгляд, любой музей «стоит на трех китах»: обслуживание посетителей; научные исследования (как теоретические, так и практические); хранение и систематизация собрания. Было бы ошибкой считать, что функции музея исчерпываются показом коллекции. На мой взгляд, например, Римско-германский музей — воплощение исторического самосознания и памяти нашего города. Официально он был основан в 1946 г., однако торжественное открытие экспозиции в специально построенном здании состоялось в 1974 г. Музей расположен рядом с Кёльнским собором, и посетители у нас не меньше, чем там. Начало нашей коллекции было положено в конце XVIII в. Говоря о коммуникации, следует отметить, что музей не замыкается в своих стенах, а охватывает весь город. Он является предметом гордости не только членов муниципального совета, но и рядовых горожан, которые оказывают нам всяческую поддержку. Наблюдается широкое сотрудничество и общая заинтересованность в деятельности музея, т. е. обеспечена непосредственная коммуникация. Сегодняшние жители Кёльна ощущают себя наследниками основателей города.

*Качиа.* Какие усилия Вы предпринимаете для дальнейшего укрепления связей между древней историей и современной жизнью Кёльна?

*Хелленкемпер.* Для того чтобы способствовать коммуникации между сегодняшними жителями Кёльна и укреплению связей с древнейшей историей города, каждый экспонат снабжается точной информацией о месте его обнаружения. 90% хранящихся у нас предметов были найдены при раскопках в районе Кёльна, поэтому у посещающих музей горожан создается ощущение связи с прошлым, что весьма ценно само по себе<sup>1</sup>.

*Качиа.* Насколько планировка музея способствует коммуникации?

*Хелленкемпер.* Организация пространства и экспозиция музея представляют собой то, что я бы назвал «научной фантастикой наоборот». Лично я считаю, что людей больше интересует их происхождение, прошлое, то, как они стали теми, кто они есть сейчас, а не будущее. Римско-германский музей спланирован таким образом, чтобы посетитель мог спокойно побродить по залам. Проектировщики, учитывая современные концепции, стремились воссоздать атмосферу ушедших веков. Любой ценой было необходимо избежать возникновения у посетителя ощу-

щения, будто он попал на большое кладбище и должен чинно шествовать между могил, благоговейно взирая на памятники и размышляя об умерших. 80% предметов, найденных в самом Кёльне, извлечены из захоронений, однако они непосредственно использовались в повседневной жизни во времена Древнего Рима.

*Качиа.* Поясните, пожалуйста.

*Хелленкемпер.* Объяснение здесь самое простое. Когда хозяйка разбивает чашку или любой стеклянный предмет, она его просто выбрасывает, но если эта же вещь будет погребена вместе с умершим, она может оставаться в целостности и сохранности на протяжении столетий. Вот почему так много целых сосудов из стекла обнаружено именно в захоронениях. Они не имеют особой художественной ценности. Все это обычная домашняя утварь, купленная за гроши, а отнюдь не сокровища. Нам совсем не хотелось, чтобы при виде этих экспонатов посетители охватывал благоговейный трепет.

*Качиа.* Я понял Вас. Не кладбище, а место, где приятно находиться — именно это ощущение Вы хотите создать у посетителя.

*Хелленкемпер.* Для обеспечения коммуникации и выявления связей с прошлым прежде всего необходима неприкосновенная обстановка, в которой посетитель мог бы чувствовать себя раскованно. Мы хотим, чтобы он покидал музей с желанием вновь вернуться сюда как можно скорее. На первом этапе планирования было решено не членить экспозиционное пространство на отдельные залы. По сути дела, это классический подход, который вновь открыли современные архитекторы и градостроители: обширные крытые пространства, включающие аркады, холлы и галереи. В Римско-германском музее нет стрелок, указывающих, где начинать и в каком направлении продолжать осмотр. Просторные залы переходят один в другой. Так было задумано. Планирование музея — творческий процесс. Проект создается индивидуально, однако он должен пользоваться общей поддержкой — администраторов, археологов, архитекторов, художников, местных властей. Нам очень повезло, что при создании музея в Кёльне тесно сотрудничали все заинтересованные стороны.

*Качиа.* Меня поразило высказанное Вами ранее замечание, что большинство экспонатов Вашего музея не имеют особой художественной ценности. Зачем же тогда их выставлять?

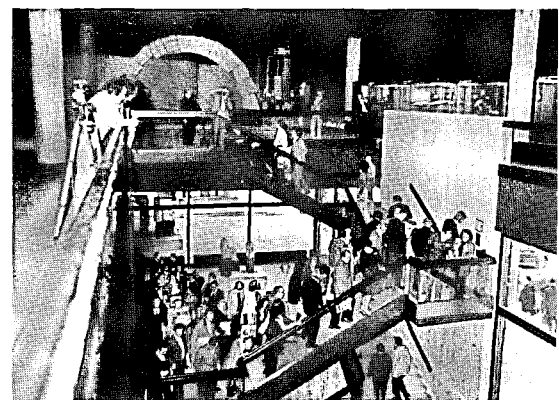
*Хелленкемпер.* Я вижу, нам придется вернуться к тому понятию музея, которое существовало в XIX в.: место для показа не только наиболее интересных с художественной или иной

Фрэнсис Качиа  
(Francis Cachia)

Родился в 1928 г. в Ла-Валлетте, Мальта. Магистр искусств (Оксфорд); доктор философии (там же, 1979 г.). С 1973 г. работает в ФРГ. Ведет социологические исследования в области средств массовой информации, читает лекции, выступает как ведущий различных программ. Автор работ "Mass Media: Unity and Advancement" (Rome, Multimedia International, 1971) и "Socio-political Novels to TV Plays" (Valletta, Midsea Book Ltd.), подготовленной по заказу Национальной комиссии Мальты по делам ЮНЕСКО. В журнале ЮНЕСКО «Культуры» опубликованы две его статьи.

«Это классический подход, который вновь открыли современные архитекторы и градостроители: обширные крытые пространства, включающие аркады, холлы и галереи».

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



1. Во время интервью секретарь доктора Хелленкемпера сообщил о том, что в одном из раскопов на территории Кёльна найдена хорошо сохранившаяся голова римской статуи.



Один из просторных залов, где посетитель может «спокойно побродить».  
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

точки зрения экспонатов, но и вообще максимально большого числа предметов. Только таким путем можно выявить отношение вещи в ее сегодняшнем качестве к тому, что она представляла собой в прошлом.

*Качиа.* Таким образом, Вы стремитесь дать посетителю представление о функции предмета в повседневной жизни?

*Хелленкемпер.* Именно так. Действительно, большинство экспонатов нашего музея отнюдь не являются шедеврами. Обратимся вновь к стеклянной посуде. Посетитель бывает поражен, когда узнает, сколь широко она использовалась, и видит такое разнообразие форм и размеров, однако от его внимания не ускользает и то, что древнеримские стеклодувы были крайне консервативны и неизобретательны. Они придерживались одних и тех же шаблонов и, судя по всему, не владели какими-либо уникальными приемами.

*Качиа.* Другими словами, музей не должен быть местом, предназначенным преимущественно для созерцания прекрасного?

*Хелленкемпер.* Нет, это означало бы заходить слишком далеко. Музей останется единственным местом, где можно вступить в непосредственный контакт с произведениями искусства и совершенствовать свое понимание прекрасного. Являясь директором музея, я постоянно задаюсь вопросом, как помочь посетителю до конца уяснить, что представляет собой каждый экспонат. Посещение музея должно быть процессом созерцания, который дает пищу для ума.

*Качиа.* Означает ли это, что Вы стре-

митесь вернуть предмет в его исторический контекст?

*Хелленкемпер.* Нет, ничего подобного. Разрешите мне в связи с этим привести высказывание Андре Мальро, который заметил, что изъятие из исторического контекста предметы вернуть в него уже невозможно. С этими словами я полностью согласен. Поэтому, например, в Римско-германском музее нет масштабных моделей. Люди просто не воспринимают уменьшенные копии. В немецком языке данное явление именуется *Verniedlichung*. Это означает не только уменьшение в размерах, но одновременно и некоторую потерю значимости. Уменьшенные в размерах предметы как бы утрачивают свою суть, жизнь уходит из них.

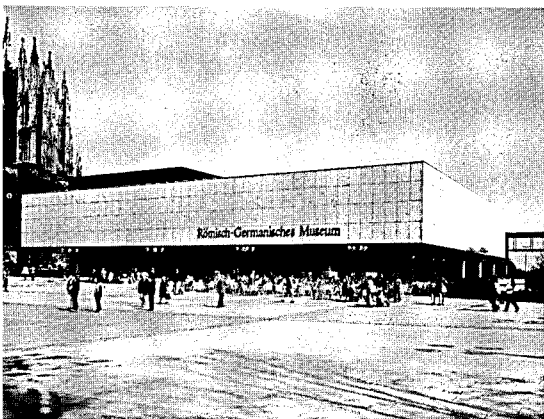
*Качиа.* Однако Вы не являетесь противником реконструкций, не так ли? В музее меня поразила прекрасная реконструкция римской повозки.

*Хелленкемпер.* Действительно, реконструкция — нечто иное, и я считаю, что мы по-праву гордимся реконструкцией римской повозки. Это продукт экспериментальной археологии. Были использованы многие сохранившиеся фрагменты, в частности бронзовые, а все деревянные части изготовили в точном соответствии с дошедшими до нас образцами. Контекст *in situ* также не стал принципом размещения экспонатов, которые у нас сгруппированы по темам, например транспорт, домашняя утварь, украшения и т. д.

*Качиа.* Однако здание музея построено там, где был открыт мозаичный пол с изображением Диониса, не правда ли?

*Хелленкемпер.* Да, музей расположен

Общий вид Римско-германского музея.  
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



Дети рассматривают голову римской статуи, подобную той, что была обнаружена в дни, когда состоялось интервью с доктором Хелленкемпером. Постоянные исследования и раскопки — один из «трех китов», на которых основана работа Римско-германского музея.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



вокруг мозаики, некогда украшавшей столовую на вилле богатого римлянина. Она насчитывала двадцать помещений, возведенных по периметру сада. Музей стоит на месте виллы и соответствует ей по площади. Мозаика — единственный из главных экспонатов музея, который сохраняется на месте обнаружения. Кроме того, посетители рассматривают мозаику под иным углом, нежели ее видели римляне, и в другом окружении. Так что воссоздать первоначальный пространственный эффект невозможно. К сожалению, как я уже сказал, утраченный исторический контекст невосстановим.

*Качиа.* И все же я не могу понять, почему Вы не считаете основной целью музейной экспозиции показ предметов в соответствующем контексте, по крайней мере в той степени, насколько возможно.

*Хелленкемпер.* Причина в том, что при организации экспозиции необходимо любой ценой избежать возникновения у посетителя впечатления, будто данный предмет в прошлом представлял собой именно то, чем он является сейчас. Зрителю следует относиться к экспонату, если угодно, с определенным подозрением. Он ни в коем случае не должен прийти к выводу, что узнал о предмете абсолютно все, увидев его в музейной экспозиции. Ознакомление с экспонатом должно быть отправной точкой мыслительного процесса, подводящего посетителя как бы к установлению контакта с людьми, использовавшими этот предмет.

*Качиа.* Теперь я Вас понял. И как специалист по коммуникации, могу добавить, что для меня особый интерес представляет тот раздел музея, где

развернута экспозиция, показывающая повседневную жизнь древних римлян на берегах Рейна.

*Хелленкемпер.* Мне приятно слышать это, однако в порядке самокритики должен признать, что раздел, рассказывающий о жизни женщины, несовершенно. Дело в том, что здесь представлены все имеющиеся у нас гребни и зеркала, и у некоторых посетителей может сложиться впечатление, будто такие предметы ухода за внешностью использовали исключительно женщины, а само это занятие было для них основным. С другой стороны, я очень доволен разделом, где выставлены игрушки и предметы, которые применялись для обучения детей.

*Качиа.* Давайте вернемся к остальным «китам», на которых стоит музей. Разве они не свидетельствуют о том, что Вы стремитесь установить связи не только с прошлым, но и с будущим?

*Хелленкемпер.* Да, это так. Я стараюсь помочь всем, чем могу, исследователям и администраторам, которые придут нам на смену. Дело в том, что каждое найденное решение какой-либо головоломки, поставленной перед нами прошлым, рождает два новых вопроса. Только новые открытия и исследования позволяют точно воссоздать первоначальный контекст. Чтобы успешно осуществлять свои функции, музей должен быть одновременно и консервативным и гибким. Необходимо не только систематически вести раскопки, но и обеспечить консервацию и хранение находок таким образом, чтобы максимально облегчить труд последующих поколений ученых. Позволею в качестве примера привести памятник Лукию Публию. В 1896 г. было обнаружено

тридцать каменных блоков, в 1965 г. — семьдесят, и, несмотря на отсутствие еще двухсот, головоломка была решена и удалось полностью уяснить структуру памятника. То, что мы сейчас извлекаем из земли и пока не можем понять, позднее впишется в общую картину благодаря будущим достижениям исследователей и сегодняшней заботе о тщательном хранении каждой находки. Археологические архивы предназначены не для широкой современной публики — они нужны завтрашним исследователям, которые с их помощью создадут экспозиции для новых поколений посетителей.

*Качиа.* Решению такой важнейшей задачи коммуникации, как установление связей между прошлым, настоящим и будущим, о чем Вы так подробно говорили, могут способствовать аудиовизуальные средства. Как надлежит их использовать?

*Хелленкемпер.* Они позволяют нам достичь многого. Понадобилось бы три дня, чтобы прочитать имеющиеся в музее экспликации, в то время как ознакомиться со всеми аудиовизуальными комментариями к экспозиции (продолжительностью восемнадцать-двадцать минут каждый) можно за восемь часов. Мы постоянно стремимся к тому, чтобы использовать средства, которыми располагаем, самым профессиональным образом. Пояснительные тексты к экспонатам, занимающие в общей сложности свыше 1800 машинописных страниц, нанесены на карточки, разработанные дизайнером. Они регулярно обновляются и содержат максимум информации. Подготовке аудиовизуальных комментариев уделяется у нас особое внимание, поскольку сами экспонаты рассказать о себе

не могут, а печатных текстов для воссоздания контекста недостаточно. Например, мы долго определяли оптимальную продолжительность таких программ. Лично я всегда считал, что они должны длиться не менее пятнадцати минут, даже если исходить из того, что немногие посетители захотят пробыть у экрана более пяти минут. Менее чем за четверть часа нельзя даже в общих чертах рассказать о социально-экономической жизни Древнего Рима — иначе возможны серьезные искажения. Пусть уж лучше посетитель правильно усвоит два-три момента и, возможно, вернется сюда впоследствии, чтобы узнать остальное, чем покинет музей с ощущением, будто за пять минут он получил точную и цельную картину.

*Качиа.* Как создаются такие программы?

*Хелленкемпер.* Сценарии каждой из них переписываются не менее трех раз. Сначала специалист (археолог или музеолог) готовит предварительный вариант. После этого над ним работает опытный радиосценарист, а затем — научный редактор. Программа записывается в студии, причем текст читают известные дикторы. Мы стремимся к тому, чтобы посетители чувствовали себя непринужденно. Когда звучит хорошо поставленный голос, обычно сопровождающий популярные телепередачи, они не испытывают напряжения.

*Качиа.* А как часто обновляются аудиовизуальные программы?

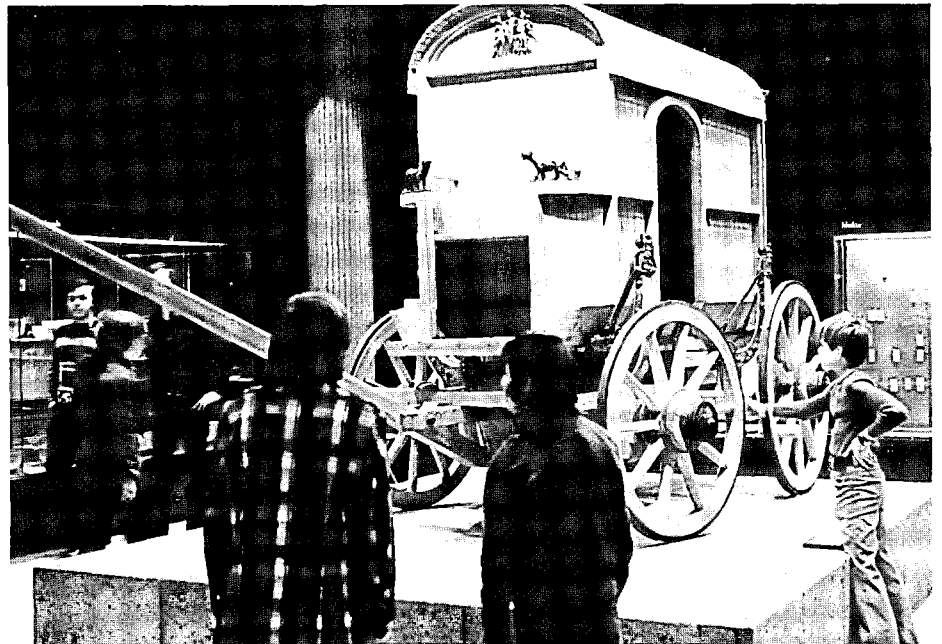
*Хелленкемпер.* Мы обновляем слайды каждые три месяца, и поэтому так велики наши расходы по этой статье. Наряду с комментариями, посвящен-

ными отдельным экспонатам и различными сторонам жизни Древнего Рима, подготовлена общая вводная программа на шести языках, включая турецкий, греческий и сербскохорватский.

*Качиа.* Я могу понять необходимость использования английского и французского языков, которые являются международными, но зачем еще и те, которые Вы упомянули?

*Хелленкемпер.* Причина не только в том, что в районе Кёльна проживают представители этих национальностей, но также в том, что у них на родине есть музеи с древнеримскими экспонатами. Мы хотим, чтобы эти люди чувствовали себя в нашем музее как дома, чтобы они включились в процесс коммуникации и ощутили ту общность, которую испытывают, как я заметил, жители Кёльна, когда заходит речь об общем историческом прошлом. Кто-то отмечает сегодня определенную ксенофобию среди некоторых групп населения в нашей стране. Если иностранцы ощущают себя в музее свободно, то он, несомненно, выполняет важную социальную функцию. Однако дружеские чувства возникают не только у посетителей музея. Отношения братства существуют и между музейными работниками, откуда бы они ни были родом — с севера, юга, востока или запада. Где бы я с ними ни встречался, я чувствую себя среди друзей. Наше единство позволяет преодолевать все барьеры — языковые, культурные, географические.

*Качиа.* Как Вы считаете, могут ли художественные фильмы — например, «Бен-Гур» — служить иллюстрацией отдельных сторон жизни Древнего Рима?



Молодые посетители перед римской повозкой; в реконструкции использованы сохранившиеся бронзовые фрагменты, а деревянные части изготовлены в точном соответствии с дошедшими до нас образцами.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



Некоторые из наиболее интересных экспонатов музея. Большинство хранящихся в музее предметов не имеют особой художественной ценности.  
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

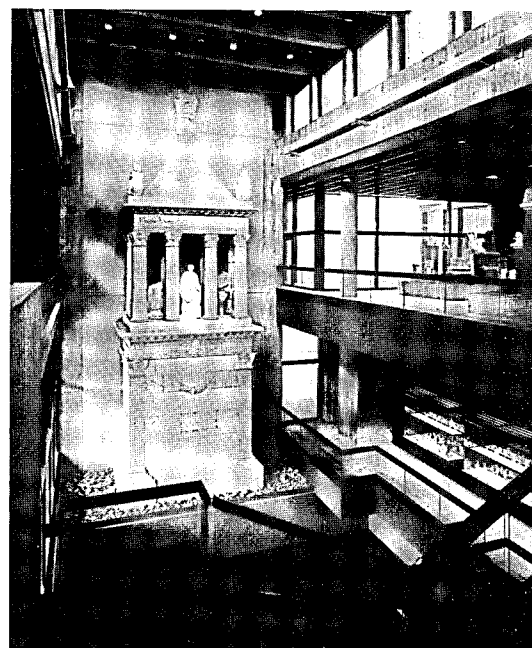
*Хелленкемпер.* Как бы высоко я ни ценил возможности любых аудиовизуальных средств, я не могу сравнивать осмотр музейной экспозиции с посещением развлекательного шоу. Здесь я должен признаться в одной неудаче. Однажды мы отвели для детей специальный зал, в котором собрали массу комиксов. Однако со временем они настолько загрязнились, что по соображениям гигиены от дальнейшего проведения эксперимента пришлось отказаться. Что касается «Бен-Гура», то мне представляется полезной демонстрация эпизодов из художественных фильмов или телевизионных программ, воспроизводящих нравы и обычаи Древнего Рима. Например, сцена гонки колесниц в «Бен-Гуре» позволит многое объяснить зрителю. С другой стороны, я сомневаюсь, что музей должен этим заниматься. Поскольку наш музей использует средства аудиовизуальной информации гораздо шире, чем другие, я считаю себя вправе выступить с предостережением. Музей экспонирует не реконструированные предметы, а сами памятники прошлого. Я не считаю нужным уступать сегодняшней гипертрофированной тенденции демонстрировать все и вся через призму аудиовизуальных средств вместо того, чтобы добиваться непосредственного контакта между посетителем и экспонатом в тех случаях, когда он возможен. Техника может лишить предметы их связей с прошлым. При принятии решения о применении аудиовизуальных средств необходимо учитывать тип и профиль музея. Например, в музее современной техники возможности для использования электронного оборудования гораздо шире, чем в музее древностей.

*Качиа.* Как Вы относитесь к применению видеоманитонов в таком музее, как Ваш?

*Хелленкемпер.* При современном уров-

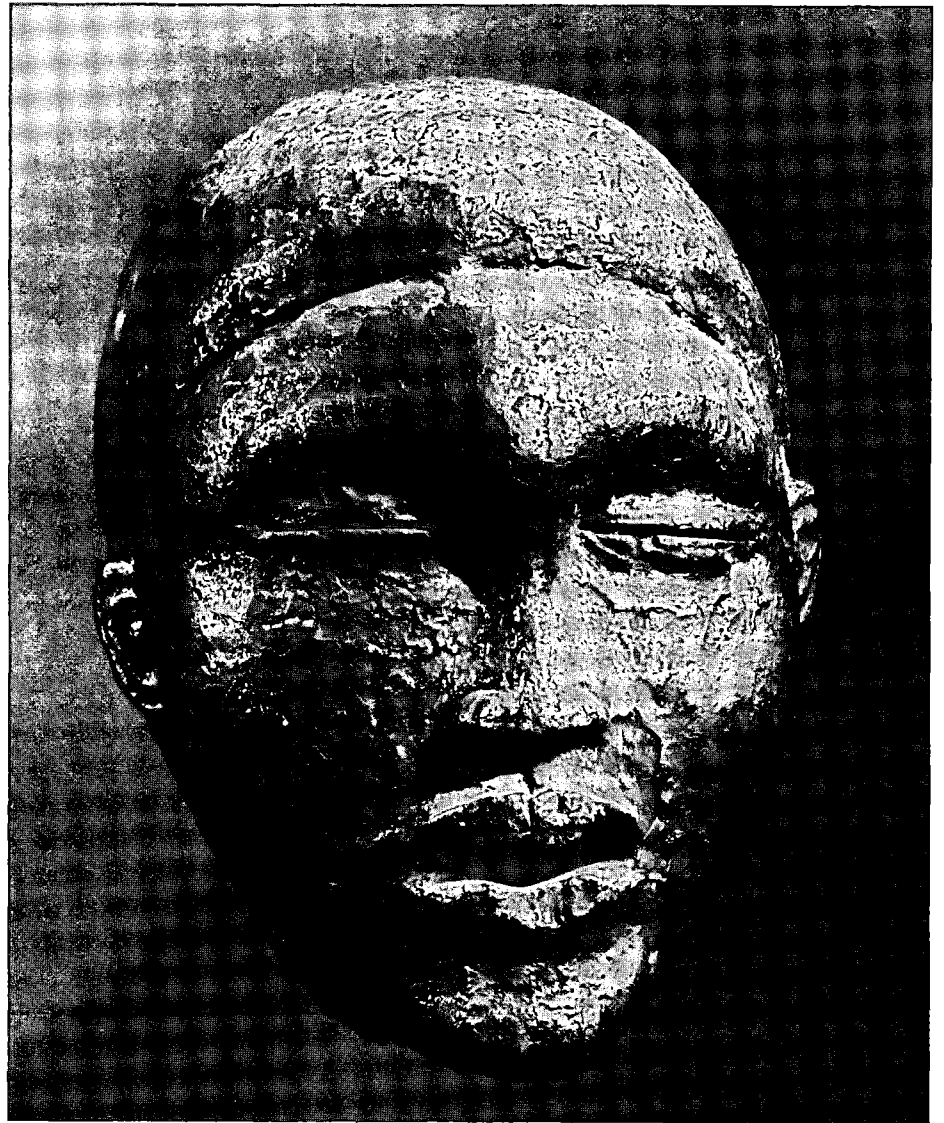
не развития этой техники затраты на их установку были бы неоправданны. Это дало бы весьма ограниченные результаты. Постоянно используемые кассеты приходят в негодность довольно быстро, и их пришлось бы часто заменять. Если технический прогресс позволит решить эту проблему, нашу позицию можно будет пересмотреть. Следует непредвзято подходить к любому вопросу, сопоставлять положительные и отрицательные стороны и все планировать заблаговременно. Тогда аудиовизуальные средства окажут существенную помощь в нашей работе, поскольку будут способствовать коммуникации и сделают экспозицию более понятной для посетителей.

Хорошо сохранившееся надгробие. Залы музея представляют собой открытые сообщающиеся пространства.  
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



Размещение и освещение африканских масок способствуют эстетическому восприятию, как и должно быть на выставке в художественной галерее. Маска народа конго, район нижнего течения реки Конго, Заир — Ангола. Дерево. Высота 22,8 см; ширина 16,8 см; толщина 10,7 см.

[Photo: Bob Wharton, Kimbell Art Museum, For Worth, Texas.]



## Роль музея в распространении знаний

Сейчас между сведениями об этнографических материалах музейных собраний, которыми располагают специалисты, и тем, что о них известно широкой публике, существует настоящая пропасть. В то же время ученые, особенно ведающие университетскими музеями, могут поделиться своими знаниями, создавая экспозиции, знакомящие с общими этнографическими понятиями. Усилия в этом направлении позволили бы заинтересовать общественность.

В 1960-е гг., особенно в Нью-Йорке, этнографические свидетельства рассматривались как произведения искусства, что наложило определенный отпечаток на то, как они экспонируются. Устраивая подобные «художественные» экспозиции, сотрудники музея рассчитывают, что их учреждение сможет извлечь выгоду из возросшего в 1960-е гг. интереса к этому «искусству».

Ныне принято экспонировать этнографические памятники в нейтральном окружении как объекты визуального восприятия. Отдельные экспонаты или группы изолированы друг от друга благодаря определенному размещению в пространстве или освещению и снабжены этикетками, содержащими минимум информации. Данный способ подачи экспонатов рассчитан на то, чтобы вызвать любопытство посетителя, заинтересовать его и оказать на него эстетическое воздействие. В конце 1970-х гг. подобный подход практиковался повсюду — будь то недавно реорганизованный европейский музей этнографии или американский музей естественной истории. По своему содержанию и характеру показа их экспозиции мало отличаются от художественных галерей коммерческого типа. Этот стиль получил распространение благодаря существующей у нас тради-



ции видеть в каждом экспонате произведение искусства. В художественных галереях такая подача материала, возможно, оправдана, однако вряд ли она помогает посетителям получить информацию об экспонатах. Для университетских музеев этнографии и аналогичных учреждений это представляется неприемлемым.

Недавнее изучение отзывов<sup>1</sup> об организованной с большим вкусом выставке африканской скульптуры в одной из городских художественных галерей показало, что даже в этом случае посетители весьма критически отнеслись к характеру экспонирования. Опрошенные высказали недовольство тем, что экспликации содержали мало информации, подбор экспонатов отражал скорее вкусы собирателей, манера показа была чересчур сухой. Большинство пожеланий сводилось к тому, что предметы должны демонстрироваться в соответствующем окружении, больше рассказывать о жизни того или иного общества и сопровождаться подробными комментариями.

### Новый подход

О том, что работники музеев не удовлетворены существующим положением дел, свидетельствуют некоторые изменения в подходе к данному вопросу. Так, в лондонском Музее человечества перестроили экспозицию, которая теперь включает зону для воспроизведения — с большой точностью и в натуральную величину — деревенской улицы или усадьбы с жилыми и хозяйственными строениями. Таким образом, идея показа экспонатов в соответствующем контексте получила здесь наиболее полное воплощение. Во время недавней реконструкции характерного для народа йоруба (юго-западная Нигерия) внутреннего дворика при глинобитном жилище состоятельного человека под аккуратно обработанную «ржавчиной» кровлю дома подвели украшенные искусной резьбой опоры, на едва освещенных алтарях расставили чаши с запыленными статуэтками. Джон Пови замечает<sup>2</sup>, что внешнее правдоподобие создает эффект присутствия лишь отчасти. Я видела две аналогичные реконструкции и считаю, что устроители не сделали ничего, чтобы организовать восприятие посетителя. Может быть, кому-то и понравится такая экспозиция, однако, увидев в музее точную копию жилища йоруба, посетитель узнает об этом народе не больше, чем десятки путешественников, миссионеров и колониальных чиновников, которые в прошлом часто бывали проездом в таких деревнях.

1. J. Delange Fry, "On Exhibiting African Art", in J. Cordwell (ed), "The Visual Arts", pp. 535—52, The Hague/New York, Mouton, 1979.

2. J. Povey, "First Word", in "African Arts", Vol. 13, No. 1, 1979, pp. 1—6.

Музей должен выбирать нечто среднее между демонстрацией изолированных объектов и показом целых поселений. Следует организовать экспозиционное пространство так, чтобы способствовать зрительному восприятию и в то же время стремиться, по возможности, к максимальной достоверности.

Музей человечества практикует также и традиционный подход. Как замечает Пови, в данном случае делается упор на описательную информацию о группе предметов. Недавно, например, там экспонировались латунные гирьки (включая фигурки людей и животных) из Ганы, которые в прошлом использовались народом ашанти для взвешивания золотого песка и при расчетах между должниками и займодавцами. Экспозицию предваряла подробная экспликация, рассказывавшая об истории и значении фигурок, затем демонстрировались гирьки — отдельно геометрической формы и изобразительного характера. Все это сопровождалось пояснениями относительно техники их изготовления; тут же экспонировались «сопутствующие» предметы. Одно из достоинств экспозиции заключалось в том, что ее устроители попытались заинтересовать посетителей произведениями современных мастеров и показали, как благодаря растущему туризму в Гане возрождается это исчезнувшее за ненадобностью ремесло.

### Как добиться понимания других культур

Такой «информационный» тип показа — один из основных методов экспонирования, позволяющий удовлетворить и вознаградить интерес определенной части посетителей. Однако его воздействие ограничено. Пови замечает, что все сообщаемые подобным образом сведения так и не дают ответа на вопрос, который первым делом возникает у посетителя: как эти предметы разных форм и размеров функционировали в качестве разновесов при расчетах?

Высоко оценивая «информационный» способ экспонирования, я, однако, убеждена, что им нельзя ограничиваться; мы обязаны ликвидировать пропасть между тем, что есть предмет, и представлением посетителя о нем. Экспозиция может считаться совершенной, поскольку она соответствует всем традиционным стандартам, и в то же время не отвечает задаче, которая, по моему, должна ставиться при создании экспозиции этнографических материалов: как с помощью музейных коллекций распространять накопленные учебными знания об иных культурах и обществах. Попытаюсь ответить на этот вопрос, исходя из моего опыта работы в качестве искусствоведа-антрополога в Археологическом и этнографическом музее Пибоди при Гарвардском университете.

Наша непосредственная задача за-

Мари Джин Адамс  
(Marie Jeanne Adams)

В 1967 г. получила в Колумбийском университете степень доктора за исследования в области этнографии. Ее статьи по искусству Индонезии и Африки публиковались в европейских и американских изданиях, включая выпускаемый Университетом штата Калифорния в Лос-Анджелесе журнал "African Arts" и "American Anthropologist". В прошлом читала лекции по истории искусства и антропологии и являлась хранителем коллекций Африки и Океании в Археологическом и этнографическом музее Пибоди Гарвардского университета. Ныне преподает в Уэллесли-колледж, штат Массачусетс. В 1982 г. подготовила каталог организованной в Гарвардском университете крупной выставки "Designs for Living: Symbolic Communication in African Art" (Harvard University Press). Продолжает вести научные исследования в Музее Пибоди.

Студенты под руководством Мариетты Джозеф систематизируют обширную коллекцию музея Пибоди.

[Photo: Hillel Burger, Peabody Museum, Harvard University.]





Выставка в Антропологической библиотеке Тоззера, Гарвардский университет. Ее цель — передать с помощью различных предметов, фотографий и текстов структуру процесса инициации так, как ее понимают антропологи. Во второй витрине (на фото не видна) находится манекен в маске, которая используется в конце ритуала.

[Photo: Hillel Burger, Harvard University.]

ключается в том, чтобы способствовать использованию этнографических коллекций в целях образования и развития коммуникации; надеюсь, что будет положен конец все более распространяющейся тенденции устраивать описательные или «художественные» экспозиции этнографических материалов. Конечно, музей предоставляет студентам широкие возможности для приобретения навыков музейной работы, однако главное не в этом, а в том, чтобы коллекции содействовали лучшему пониманию других обществ.

### Участие студентов

Для этого прежде всего необходимо содержать экспонаты в порядке. Однако, хотя история собрания Музея Пибоди насчитывает более ста лет, система хранения далека от совершенства. Сотрудникам музея потребовалось шесть месяцев, чтобы обнаружить и отобрать приблизительно 25 тыс. предметов африканской коллекции. Систематизация собрания впервые позволила студентам принять участие в музейной работе<sup>3</sup>.

В ходе осуществления проекта было установлено, что Музей Пибоди располагает тремя крупными коллекциями, скомплектованными по географическому принципу (из Либерии, Южного Камеруна и Уганды) и одной тематической — собранием музыкальных инструментов. Кроме того, мы обнаружили настоящие сокровища — отдельные прекрасные образцы, об истинной ценности которых нельзя было судить по описям. Работа по систематизации коллекций дала нам возможность составить план мероприятий в области консервации, научно-исследовательской и экспозиционной деятельности.

В то время музей заботился лишь о том, чтобы поддерживать в хорошем состоянии постоянную экспозицию, и замена витрин представляла собой настоящую проблему. Тем не менее мы добились разрешения освободить большую витрину в зале Африки и предоставили ее в распоряжение двух аспирантов Бостонского университета. Им предстояло отобрать ряд предметов из 120 образцов африканской скульптуры, переданных в дар музею, и создать экспозицию, отвечающую общему стилю зала Африки. Перед аспирантами стояла нелегкая задача, поскольку зал Африки был типичным образцом экспозиции 1960-х гг.: разрозненные произведения скульптуры, размещенные то выше, то ниже уровня глаз, стоящие вертикально или под углом, сопровождались минимумом сведений. Мы включили в экспозицию три большие фотографии, рассказывающие о том, как использовались и где были найдены те или иные предметы.

Чтобы реже брать экспонаты в руки, вырезанные из бумаги силуэты предметов перемещали по макету витрины, добиваясь наиболее выразительного композиционного решения. Для сохранения единообразия экспозиции в зале Африки мы поместили пояснительные тексты о каждом экспонате не в витрину, а на установленном поблизости стенде. Эти сведения сопровож-

3. Это отнюдь не идеальное решение, поскольку на студентов, которые зависят от расписания занятий и экзаменов, трудно надеяться; основную часть работы пришлось выполнить аспирантке Бостонского университета Маринетте Джозеф и доктору Леону Сироту, специалисту по африканской этнологии. Результаты превзошли ожидания: коллекции были систематизированы с помощью справочников о народах и культурах Африки.

дались выполненными одним из студентов зарисовками предметов, что позволяло интересующимся ими посетителям не отвлекаться на сверку номеров. Однако в тот раз мы все-таки снабдили экспонаты информацией самого общего характера. Один текст, например, гласил: «Это изображение птицы используется в качестве маски-наголовника во время праздника урожая». Аспирантам было предложено подготовить обстоятельный отчет о каждом этапе проданной работы с указанием привлеченного ими материала, который может служить руководством для других стажеров.

Поскольку эксперимент оказался успешным, мы стали поручать студентам последнего курса создавать экспозицию в одной из витрин зала Африки. Первую группу стажеров заинтересовало использование элементов человеческой фигуры в ритуальных предметах (их обычно держат в руке), которые служат в Африке символом положения человека в обществе. Созданная ими экспозиция была построена на принципе визуального сопоставления и показывала разнообразие приемов изображения отдельных частей человеческой фигуры в этих предметах.

Следующую группу студентов попросили создать экспозицию, рассказывающую об обряде инициации юношей — тем более, что в музее имеется большая коллекция масок. Однако, познакомившись с собранием, они предложили подготовить выставку музыкальных инструментов. Студенты стремились главным образом к наиболее эффектной подаче экспонатов, и потребовались постоянное давление и помощь со стороны, прежде чем был подготовлен приемлемый пояснительный текст, фотографии и соответствующая программа музыкальных записей, которую при желании мог прослушать посетитель. В обоих случаях стажеры руководствовались принципами, лежащими в основе создания экспозиции произведений изобразительного искусства; они полагали, что достаточно создать удачную композицию, чтобы добиться удовлетворительных результатов.

Студенты также приняли участие в подготовке научной конференции. Музей Пибоди располагает большой коллекцией масок из Либерии, собранной врачом-миссионером Харли в 1930—1940-е гг. Чтобы стимулировать исследования в данном направлении, мы организовали в музее конференцию и пригласили нескольких специалистов выступить на ней с сообщениями. В ходе подготовки этого мероприятия студенты собрали всю имеющуюся документацию по упомянутой коллекции и создали экспозицию из 300 масок (каждая сопровождалась соответствующей экспликацией), которая позволила ученым провести их сравнительный анализ.

В ходе занятий студенты обсуждали экспозицию музея, а затем прини-

мали участие в ее обновлении — особенно в зале Африки. Мы не могли предпринять крупномасштабную реорганизацию и ограничивались заменой экспонатов, сокращением их числа, включением в экспозицию новых пояснительных текстов или рисунков. Эта работа позволила мне уяснить, насколько серьезны проблемы донесения содержащейся в экспонатах информации до публики, в данном случае представленной студентами.

При организации силами студентов следующей экспозиции — “Asmat Woodcarving” — мы стремились решить эту проблему с помощью публикации каталога, в который вошли сведения о верованиях, мастерах-резчиках по дереву и методах их труда. (Все 500 экземпляров каталога были проданы — главным образом через магазин при Музее Пибоди.)

Одна из проблем при организации экспозиции в целях обучения заключается в том, что возникает желание уступить инициативу студентам, позволить им развить свои идеи и осуществить их на практике. Однако созданная в результате экспозиция может в силу ряда причин оказаться далеко не совершенной. Следует выбирать компромиссные решения, и как только период увлеченности самим процессом создания пройдет, студенты увидят недостатки своих предложений.

Мы стремились поделиться нашим пониманием того, что такое музей и его экспонаты, с другими обитателями университетского городка, и для этого организовали ряд выставок, среди них — “Peabody Scholars in Africa” в центральной библиотеке (она имела целью показать, как сотрудники музея ведут научный поиск) и “African Ornament” в центре международных контактов в Гарварде (в этом случае нас интересовало глубокое понимание формы и материала).

### *Ликвидировать разрыв*

Мы убедились на собственном опыте, что инициаторами любого проекта по организации экспозиции всегда выступали студенты факультета искусствознания и никогда — антропологии. Казалось, что лишь влияние искусства могло стимулировать творческие поиски студентов. Мы также увидели, что результаты нашей работы в каждом случае мало чем отличались от экспозиций 1960-х гг., и сожалели о том, что затратили на эти проекты столько времени и усилий, поскольку мы незначительно приблизились к тому, что считали идеалом. Сочетая, с одной стороны, преподавание истории искусств с занятиями по антропологии, а с другой — работая над подготовкой экспозиций, где упор был сделан на чисто визуальное восприятие, я ощутила несоответствие между этими двумя видами деятельности. Я все острее стала осознавать необходимость ввести в экспозицию информацию, подобную той,

которую студенты получали на лекциях или из специальной литературы. Научный уровень моих лекций был совсем иным, чем информации, получаемой посетителем при осмотре экспонатов. Это заставляет нас вновь вспомнить о существовании пропасти между знаниями специалистов и тем, что известно широкой публике, а также задуматься над тем, как выработать такой тип экспозиции, который помог бы ее преодолеть. Как использовать музейные материалы для популяризации концепций и открытий в области антропологии?

В своих лекциях по африканскому искусству я, например, показываю, как столь заметный для глаза контраст между селением и окружающим его бушем можно использовать для категоризации и оценки социального поведения и для определения относительного влияния различных сил, воздействующих на общину. Этот контраст получает яркое выражение во внешнем виде, костюме и поведении тех, кто надевает маску. Следовало бы наряду с масками показывать другие материалы, что позволило бы выявить связь между физическим, социальным и духовным началом.

Исходя из этих соображений, я настаивала на том, чтобы студент экономического факультета, работавший над экспозицией, посвященной народу идебеле из Южной Африки, придал ей большую этнографическую направленность, показав вышивку бисером и роспись домов (традиционные женские занятия) в соответствующем социально-культурном контексте. Еще более твердую позицию я заняла во время работы с другой студенткой (она изучала фольклор и должна была подготовить в антропологической библиотеке экспозицию этнографического характера). Тема формулировалась так: «Обряд инициации девушек народа менде, Западная Африка». Встал вопрос, как подать ее визуально. Руководством для нас послужила теория ван Геннепа о трех этапах инициации<sup>4</sup>. Первая из четырех секций витрины содержала вводные материалы — вид деревни, вождь со своими женами и общий текст. Три секции были посвящены определенным этапам инициации: обряд отделения; период изоляции; возвращение или обряд воссоединения с общиной. Достаточно было беглого взгляда на экспозицию, чтобы понять, что данный процесс имеет четкую структуру. Как мне представляется, мы сделали значительный шаг в создании экспозиции, основанной на этнографическом понимании ее предмета, что позволит посетителям лучше понять данный ритуал.

Этот несложный эксперимент, по моему, открывает большие возможности. Почему не сделать стержнем экспозиции те проблемы, которые мы стремимся решить при научных изысканиях? Например, почему в африкан-

4. A. van Gennep, “The Rites of Passage”, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.

ском скульптурном изображении женщины с ребенком присутствуют детали, характерные для церемониального костюма союза охотников? Почему конкретно не проиллюстрировать, как по-разному интерпретируется большая маска на последовательных этапах обряда инициации, чтобы передать всю сложность представлений народа догон, связанных с созданием маски такой странной формы? Почему не показать, как бытовые предметы, столь постоянные и привычные, обретают в мифах и ритуалах иное значение? Например, согласно представлениям народа догон, вселенная напоминает перевернутую вверх дном плетеную корзину, с которой женщины ходят на рынок, и эта форма, так же как и очертания веретена, лежит в основе созданной ими структурной модели общества. Далее можно было бы проиллюстрировать обряд инициации юношей и вслед за Виктором Тэрнером<sup>5</sup> показать, когда и почему появляются фигуры в масках. Почему не подать антропологическую модель общества Новой Гвинеи как гипотезу, а не как научно подтвержденную истину? Почему мнение этнографа не может лежать в основе идеи экспозиции? Возможно, ни одно из этих предложений не будет реализовано, но важно, чтобы антропологический подход стал основополагающим при освещении любого вопроса, аномалии или проблемы, причем окружению, в котором будет экспонироваться предмет в музее, должно быть уделено столь же большое внимание, как и в работах этнографов. Мы должны продемонстрировать мирозерцание тех, о ком мы рассказываем, а не свое.

Как заметил Витгенштейн, то, что можно показать, нельзя описать словами. Я признаю особое значение процесса зрительного восприятия предмета. Вместе с тем этнограф как ученый обязан апеллировать непосредственно к разуму посетителя, знакомить его с другой культурой, используя тщательно отобранную информацию. Экспозиция должна не просто демонстрировать произведения искусства, но и сама быть образцом творческого подхода, плодом тщательного отбора и размещения экспонатов, что позволяет устройствам достичь желаемого эффекта, довести до посетителя свою точку зрения.

Популярные телепрограммы этнографического характера "Tribal Eye", "Wide World" и "Odyssey" вызвали интерес широкой публики и подготовили ее к восприятию весьма специфической информации. Теперь художественные музеи стали готовить экспозиции, отвечающие возросшему уровню вкуса посетителей. Например, в Музее Метрополитен в Нью-Йорке на выставке живописи был раздел с

рентгеновскими снимками полотен импрессионистов, что позволяло познакомиться с манерой письма этих художников и понять, почему их творчество раздражало современников-буржуа.

Недостаточно показать живописную сценку или впечатляющий фон, чтобы зритель подсознательно проникся волшебным очарованием экзотического общества и таким образом исподволь усвоил особенности африканской культуры. Я придерживаюсь мнения, что мы как ученые должны распространять знания, пользуясь продуманными и разработанными методами, конечно, не сбрасывая со счетов и подсознательное восприятие. Но необходимо апеллировать прежде всего к интеллекту.

Не следует стремиться к тому, чтобы познакомить посетителя со всеми проявлениями, например, африканского искусства. Общее представление о нем можно составить благодаря картинным галереям, телевидению, кинематографу, театру, в то время как перед музеем стоят другие задачи — помочь посетителю понять обстановку, вызвавшую к жизни то или иное произведение искусства. Мы не предлагаем помещения для занятий, удобных кресел и книг, но предметы сами по себе не способны донести до посетителя заложенную в них информацию. Следует продумать, как можно использовать рисунки, фотографии, тексты, видеоаппаратуру. Мы должны в основном опираться на визуальные средства и избегать пространственных пояснений, которые были бы уместны на лекции.

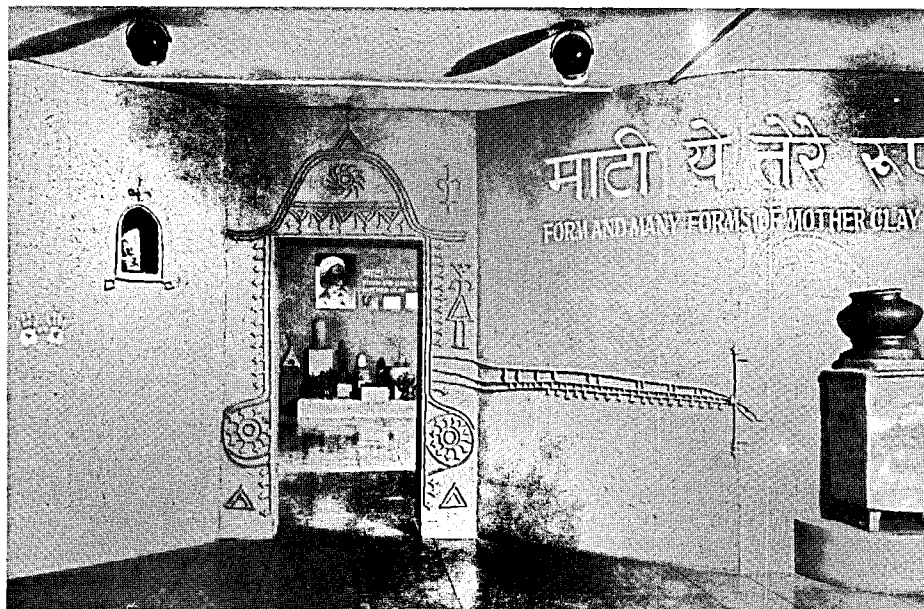
Суть проблемы в следующем: как с помощью различных визуальных средств передать сложные понятия, лежащие в основе искусства, мифа, ритуала, или показать особенности социальной организации. Я убеждена, что не следует использовать эти средства исключительно в описательных целях. Экспозиция должна показать смысл ситуации, события или объекта так, чтобы в каждом случае посетитель мог почерпнуть нечто новое из их интерпретации музейными работниками или этнографами, ведущими экспедиционные исследования.

Другие общества отличаются от нашего, но они доступны для понимания, и мы хотим продемонстрировать те черты, в которых проявляется их своеобразие. Если мы полагаем, что этнографии есть что сказать, мы должны найти способы донести это до людей с помощью коллекций.

5. Victor Turner, "The Forest of Symbols", Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1967.

Вход в первый зал, где посетитель знакомится с традициями гончарного мастерства, уходящими корнями в доисторическое прошлое, и современными тенденциями в этой области. Слева на стене — отпечатки ладоней мастерицы Сараладеви. В нише — бог удачи Ганеша. Глиняный рельеф у входа напоминает колесницу; сквозь дверной проем виден подиум с экспонатами, открывающими выставку.

[Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]



## Формы и виды глиняных изделий

Хаку Шах  
(Haku Shah)

Родился в 1934 г. в Валодде, округ Сурат, штат Гуджарат, Индия. Закончил университет в Бароде (история искусств). Занимался подготовкой нескольких посвященных Индии выставок в Художественной галерее Филадельфии, Музее тропиков в Амстердаме, Музее человечества в Лондоне и Музее Ритберга в Цюрихе. Консультант Национального института дизайна, лауреат премии Неру (1972—1973 г.). Член Комитета по делам музеев ремесел (Дели) и правления Музея человека (Бхопал). Хранитель Музея народностей (Гуджарат, Видайапит, Ахмедабад). Автор ряда публикаций, посвященных вопросам этнографии и ремесел, в том числе: "Rural Craftsmen and Their Work" (with Dr Eberhard Fisher), Ahmedabad, National Institute of Design, 1970; "Pithora the God", Zurich, University of Zurich, 1983.

Подготовка выставки "Form and Many Forms of Mother Clay" в Музее ремесел в Дели была сопряжена со значительными трудностями. И все же, когда правительство Индии предложило мне заняться этим делом, я с готовностью согласился, ибо как хранитель музея и дизайнер мог только мечтать о таком опыте. Это была уникальная выставка<sup>1</sup>. В Индии во многих домах питьевую воду по традиции держат в глиняных сосудах. Методы изготовления гончарных изделий и различные способы их использования весьма поучительны, в том числе и для будущих поколений. Создание глиняного сосуда — целая наука. Поэтому на выставке я прежде всего хотел показать процесс изготовления глиняных изделий в различных штатах Индии.

Просторное здание музея (архитектор Чарлз Корриа) включает ряд расположенных на различных уровнях квадратных в плане залов с высокими потолками. Меня сразу привлекла возможность поработать здесь. Я решил выставить в одном из залов кувшин высотой метра в два и около метра в диаметре. Благодаря удачно найденному месту он смотрелся как произведение скульптуры и придавал экспозиции законченный вид.

Большинство музейных работников не склонны включать в экспозицию предметы из необожженной глины, поскольку считают их, с одной стороны,

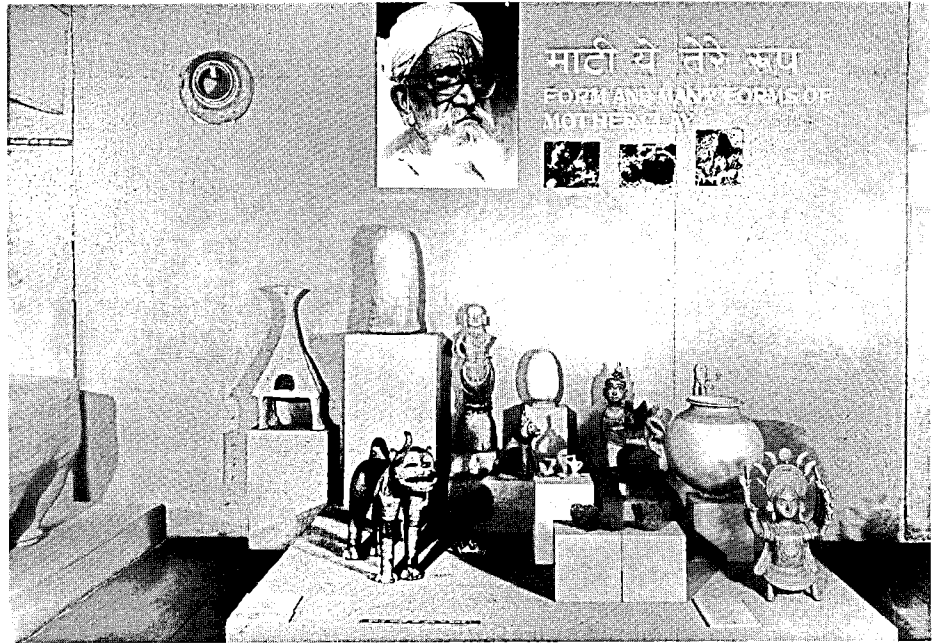
чересчур заурядными, а с другой — хрупкими. Однако когда я спросил одну мастерицу, сколько проживут ее изделия, она ответила: «Они будут служить нескольким поколениям».

Распространенность предмета в быту сама по себе не означает ни его заурядности, ни того, что он недостойн места на выставке или в музее. Создание каждого глиняного сосуда — большое искусство, и мне хотелось показать сотни изделий различных гончаров.

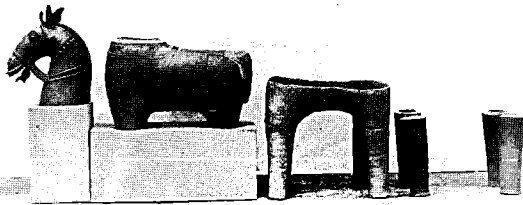
Тридцать пять мастеров из многих районов страны оказали мне большую помощь в подготовке экспозиции. Чтобы продемонстрировать все многообразие форм изделий из глины, им было дано конкретное задание — в зависимости от опыта и местных традиций. Я предложил каждому изготовить один предмет: например, гончару из штата Бихар — слона; из Горакхпура в штате Уттар-Прадеш — статуетку богини Дурги; из Ассама — богини-матери Хатимапутул; из Бенгала — лошадь; из Гуджарата — сосуд и т. д. Было очень интересно наблюдать за процессом их создания. Я отобрал несколько незаконченных изделий, чтобы показать этапы работы.

1. Идея организации выставки изделий из глины принадлежала Пуллу Джаякар, одной из основательниц движения за сохранение и развитие ремесел в Индии.

Фрагмент вводной части экспозиции на подиуме: ком глины, лингам, сосуд из Горакхпура, тигр из Бастара, игрушка из Гуджарата и божество из Тамилнада. На стене — фотографии старого гончара и представителей племен с предметами из терракоты, предназначенными в дар богам. [Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]



Эволюция формы: лошадь из Тамилнада. Знакомство с различными стадиями процесса работы оказывает большую помощь учащимся и способствует сохранению традиций. Двухметровая фигура лошади вылеплена вручную, без применения гончарного круга. [Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]



Экспозиция, развернутая в одном из залов на большом подиуме (15×17 м), рассказывала о методах изготовления глиняных изделий. Когда выставку посещали почетные гости, здесь показывали свою работу сами гончары. Рядом с подиумом были установлены две печи для обжига, которые обычно находятся во дворах мастерских. Важно подчеркнуть, что гончары вместе со мной принимали непосредственное участие в организации экспозиции: объединенные усилия мастера и хранителя музея или дизайнера дают прекрасные результаты и позволяют достичь наибольшей достоверности при показе экспонатов. Например, Пурушоттамрамджи, гончар из Азамгарха, изготовил великолепный *сурахи* (сосуд), сложил печь, составил пояснительные подписи и помог подготовить экспозицию, которая рассказывала о различных этапах работы мастера и включала — кроме его изделий — материалы и инструменты. Дизайнер может неправильно выбрать место для экспоната, а научный сотрудник — снабдить его излишней информацией; здесь же сам мастер написал на глиняной табличке, что он изготовил, для чего предназначены его изделия, как он понимает смысл гончарного ремесла.

В нашем быстро меняющемся мире чрезвычайно важно точно зафиксировать использование того или иного предмета. С помощью этой выставки я решил рассказать, как жители четырех районов Индии хранят вотивные терракотовые фигурки. Как правило, деревенские святилища довольно просторны, и у меня было достаточно места, чтобы наглядно показать, как, где и в какой обстановке содержатся изображения божеств. Например, был изготовлен макет святилища, посвященного божествам *девра*, почитаемым в штате Раджастхан. Внутри в определенном порядке разместили барабан, железную

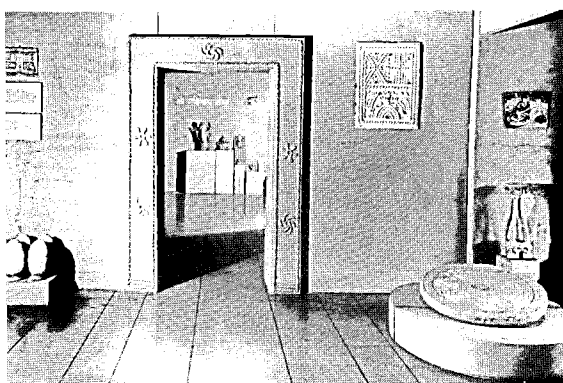
цепь, сосуд с благовониями и фигурки божеств. Стремясь точно воссоздать интерьеры святилищ из Тамилнада и Гуджарата, мы в мельчайших подробностях продумали расположение ритуальных ламп, флажков и т. д. Иногда для объяснения различных обычаев пришлось использовать фотографии (они были отпечатаны сепией, что позволило выдержать экспозицию в одних тонах). Например, у некоторых народностей принято окроплять глиняную фигурку лошади кровью жертвенного козленка, и, когда посетитель видит ее на фотографии с пятнами, он понимает, о чем идет речь. Созданию особой атмосферы способствовали также звучащие в залах традиционные мелодии.

Сотрудник Музея ремесел Нарайансингх помог нам соорудить искусственную рощу. Выяснив, какие именно ветви нужны, он срезал их с деревьев в университетском городке и укрепил на деревянных подставках (60×60 см), которые я затем покрыл глиной, и «деревья» были готовы. В одном из залов я закрыл планками замысловатую резьбу портала и попросил мастериц из Кутча в штате Гуджарат украсить его орнаментальными мотивами. Их композиция включала шатровое навершие и два цветка и воспринималась как традиционная глиняная повозка, пришедшая к нам из глубины веков.

У входа на выставку я хотел поместить деревянный гончарный круг и принял за поиски. Джагдиш, молодой гончар из Бихара, сказал мне, что у них круги делают из глины. Возможность заполучить подобный экспонат очень привлекла меня, и через десять дней Джагдиш изготовил его из глины, смешанной с волокнами кокоса, камнем и деревом. «Собираясь на свадьбу, — сказал он, — жених оставляет на круге пять отпечатков ладоней». Этот круг стал украшением выставки.

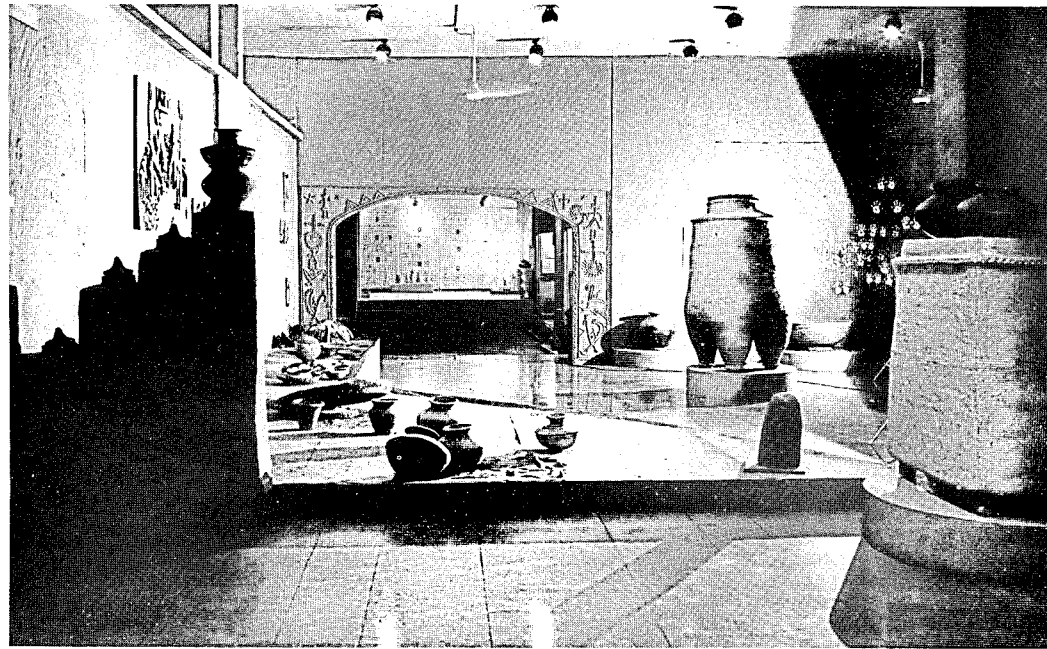
Подготовленную глину гончар скла-

Первый зал выставки. Гончарный круг из обожженной на солнце глины. На фотографии — молодой гончар Джагдиш из Бихара, изготовивший этот круг. Перед свадьбой жених, обмакнув руки в рисовое тесто, оставляет на круге пять отпечатков ладоней. Сквозь дверной проем видны различные изображения Ганеши. [Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]



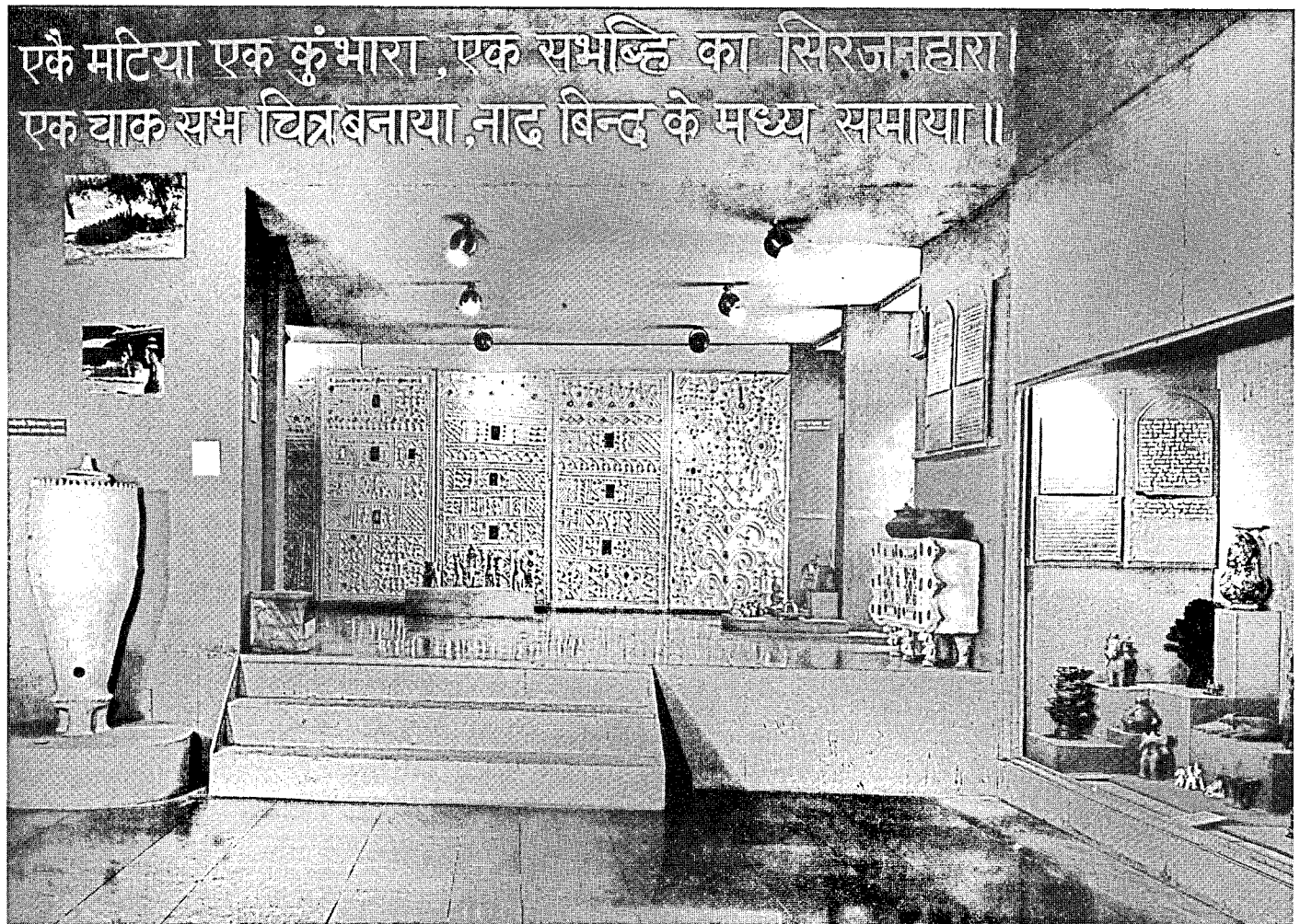
Как только посетитель входит в большой зал, его взору предстают глиняный рельеф в глубине и расположенные на большом подиуме гончарный круг, сосуды, печь для обжига и другие экспонаты. В сельских районах Индии для хранения различных продуктов в доме в основном используют кувшины.

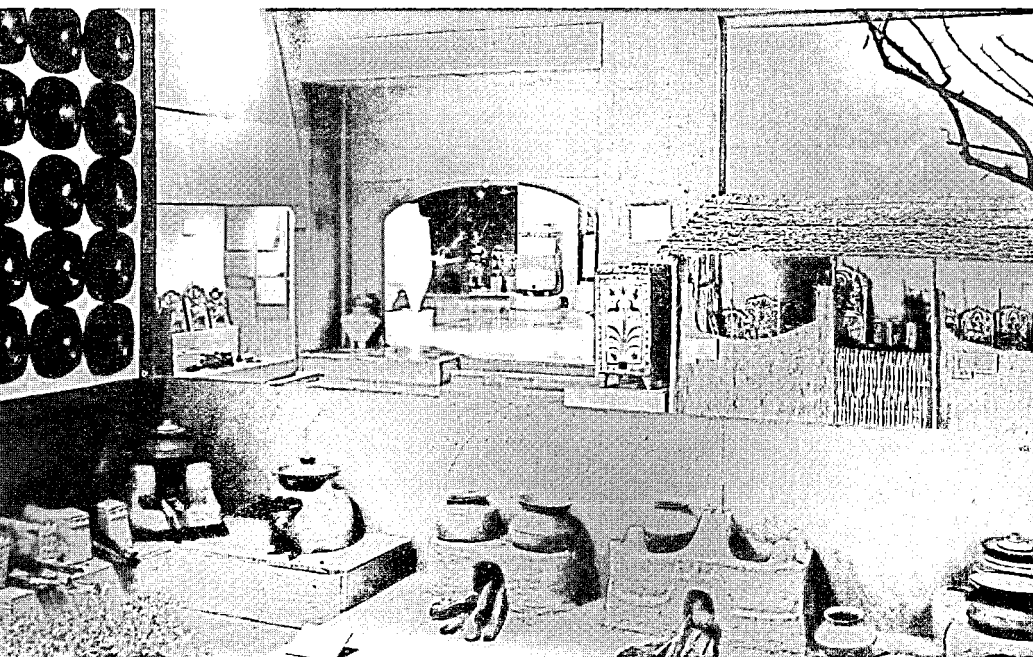
[Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]



В витринах справа демонстрируются гончарные изделия из всех штатов Индии. Крайняя справа — бенгальская богиня Мансагатх. Большой интерес представляют терракотовые таблички, содержащие рассуждения мастера о значении его работы, которые стали неотъемлемой частью экспозиции.

[Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]





В сельской местности принято готовить пищу на открытых очагах, которые заняли на выставке почетное место. На стене слева — традиционные керамические блюда. Справа в глубине — макет святилища, посвященного божествам *девра* (Раджастхан).  
[Photo: National Institute of Design for the Crafts Museum.]

дывает горкой в форме лингама, что символизирует начало творческого процесса<sup>2</sup>. Я решил, что он мог бы быть связующим элементом всей экспозиции. Поэтому в первом разделе, знакомящем с различными формами глиняных изделий, я поместил лингам рядом с комом сырой глины. Второй был выставлен в середине зала, где рассказывалось о процессе изготовления глиняных сосудов в разных частях страны. Наконец, третий экспонировался в разделе, содержавшем множество фигурок лошадей и слонов.

Мы подготовили также три композиции на щитах. На одном щите был укреплен рельеф с изображениями Ганеши, Шивы, Кришны и т. д., выполненный мастером Ямуна Деви из Бихара. Около него располагался большой подиум, где демонстрировались различные способы изготовления гончарных изделий. Сам подиум напоминал открытую террасу, а рельеф за ним — стену дома. Второй щит с рельефом был установлен там, где заканчивался обзор. Когда посетитель, войдя в зал, бросал взгляд налево, он видел в глубине рельеф, усыпанный слюдяными зеркальцами, которые поблескивали ярко или приглушенно — в зависимости от времени суток. Они были различимы даже в темноте. Третий щит поместили возле большого кувшина, однако эта часть экспозиции выглядела незаконченной. Я не знал, что делать. Для начала я покрыл щит глиной. Затем я попросил всех мастеров обмакнуть руки в рисовое тесто и оставить на щите отпечатки ладоней в память об участии в выставке. Среди них был

и двухлетний мальчик — именно с этого возраста в Индии начинают обучать ремеслу гончара, — который помогал (или мешал) отцу, матери и деду. Он оставил отпечаток своей ладошки рядом с большим глиняным сосудом высотой более метра, изготовленным мастерами из Ассама. Этот крохотный отпечаток стал символом выставки.

Я всегда сожалел о том, что в нашем музее фольклор не стал неотъемлемой частью экспозиции и пояснительных текстов. В старых семейных преданиях и в эпосе говорится, что стихи преобразуют жизнь людей. Работавшие на выставке гончары часто напевали различные мелодии и песни. Я записал некоторые куплеты и включил их тексты в экспозицию. Мы нанесли их белой глиной на таблички из обычной глины, которые после обжига стали красно-белыми. Это довольно трудное дело, однако мы с ним справились. Нам даже удалось сделать план выставки из терракоты, а ее «афиша» представляла собой горельеф с изображением лошади и текстом над ним.

Мы использовали приглушенные цвета: различные оттенки охры, сиенную жженую, черный, коричневые и красные тона. Нижняя часть стен в залах и витрины были покрыты глиной, что придало экспозиции законченный вид.

2. Лингам — стилизованное изображение фаллоса, символизирующее творческую энергию; во многих индуистских храмах он является главным объектом поклонения.



Грейс Макканн Морли  
(Grace McCann Morley)

## Новый взгляд на традиционное ремесло

Глина, которой с помощью различных средств и методов придавали определенную форму, повсюду служила для создания произведений искусства, предметов культа и быта. Никакой другой материал не может сравниться с ней по распространенности, многообразию и дешевизне, а ее эстетические возможности поистине безграничны.

Организованная в Музее ремесел в Дели выставка "Form and Many Forms of Mother Clay" показала, как работающие в традиционной манере индийские гончары используют возможности глины и создают изделия, необычайно разнообразные по форме и технике исполнения. Большое внимание было уделено современному гончарному ремеслу, развивающемуся в сельских районах страны; одновременно организаторы сумели наглядно показать непреходящую связь с традициями, насчитывающими около четырех тысячелетий, включив в число экспонатов игрушки и мелкие бытовые предметы, относящиеся к культуре, процветавшей в долине Инда примерно в 2500—1500 гг. до н. э., и поступившие из археологических коллекций музеев Дели. Современные ремесленники зачастую создают изделия тех же видов и форм.

Устроители стремились также помочь посетителям понять технику изготовления и украшения глиняных изделий. Например, рядом с двухметровой лошадкой (илл. на с. 20) демонстрировались отдельные элементы, из которых она состоит. Не столь впечатляющими, но не менее поучительными были и другие образцы, рассказывающие о различных этапах изготовления предметов из глины.

Внимательный и вдумчивый посетитель не мог упустить из виду те основные моменты, которые Хаку Шах осветил в своей статье, однако он упомянул лишь небольшую часть из множества разнообразных экспонатов, создающих широ-

кую картину традиционного гончарного ремесла. Некоторое представление о том, с какой тщательностью и старанием готовилась выставка, может дать рассказ о стене с отпечатками ладоней гончаров, а также описание экспозиций votивных даров, размещенных в соответствии с принятыми в различных частях страны обычаями. Равным образом демонстрация таких предметов быта, как *чула* (очаг для приготовления пищи, имеющий различную форму в зависимости от района страны) или *сурахи* (кувшин с пористыми стенками, в котором благодаря испарению вода всегда остается холодной), свидетельствует о попытках проникнуть в суть того, каким образом использующие традиционные методы гончары понимают и удовлетворяют потребности своей общины.

Кроме собственно экспозиции, показавшей предметы в обычном для них окружении, на выставке проходили различные мероприятия как развлекательного, так и познавательного характера. Например, для почетных гостей на специальном подиуме демонстрировались способы и методы изготовления гончарных изделий; в обычные дни здесь экспонировались изделия и инструменты. Гончары показывали свое искусство и в парке при музее. Они обжигали изделия в специальных печах и продавали восхищенным посетителям в качестве недорогих сувениров.

Таким образом, выставка стала не просто интересным и ярким событием в художественной жизни Дели; она дала возможность осуществить целый ряд мероприятий культурно-просветительного характера. Смиа Бакси, директор Музея ремесел, в соответствии со сложившейся практикой, разработала интересную программу. Были организованы групповые экскурсии для школьников, и учащиеся многих



Мастера за работой в Музее ремесел, Дели.  
Художница-керамист и сельская мастерица.

[Photo: Crafts Museum, New Delhi.]



Программа для школьников в Музее ремесел. Учащиеся наблюдают за работой гончаров из Харяяна.

[Photo: Crafts Museum, New Delhi.]

учебных заведений приходили на выставку целыми классами. Школьники познакомились с экспозицией, видели работу гончаров и даже пробовали сами лепить под их руководством. Во время работы выставки были организованы специальные лекции. Особый интерес представляла мастерская, где окончившие соответствующие училища художники-керамисты имели возможность встретиться с мастерами традиционного гончарного дела. Поскольку в Дели и окрестностях столицы работают много высококвалифицированных мастеров-керамистов, подобный обмен опытом и информацией был весьма полезен для всех.

За исключением нескольких экспонатов, относящихся к древней культуре долины Инда, которые предоставили другие музеи, все демонстрируемые на выставке предметы были изготовлены специально для нее. В этом отношении она отличалась от предшествующей выставки "Myth and Ritual in Indian Crafts"—первой крупной и тщательно документированной экспозиции, организованной на основе обширной коллекции музея, значительная часть которой много лет хранилась в запасниках. Она продемонстрировала важную роль Музея ремесел как хранилища, где современные мастера и дизайнеры могут познакомиться с лучшими образцами ремесла.

Хаку Шах упоминает «афишу» из обожженной глины и глиняные таблички с пояснительными текстами на хинди и английском языках. Это интересное новшество полностью отвечало общему духу выставки. Оно служит еще одним свидетельством творческого и скрупулезного подхода Хаку Шаха и его помощников-гончаров к ее организации.

В заключение можно отметить, что успеху выставки и всех связанных с ней программ способствовала также особая атмосфера, царящая в Музее ремесел и его «Деревенском комплексе», которая неизменно привлекает посетителей.

Доминик Жаммо  
(Dominique Jammot)

Родился в 1941 г. в Клермон-Ферране. Учился в Дакарском университете (Сенегал). Получил подготовку в области хранительской работы (геология и палеонтология). Последние четыре года — хранитель Музея естественных наук в Орлеане.

## Эффективность малых музеев

Об эффективности музея нельзя судить только по ежегодному отчету о проделанной работе; следует также принимать во внимание его финансовое положение и численность персонала, осуществляющего эту деятельность. Такие сведения редко содержатся в одном источнике, поэтому в данной статье мы попытались сопоставить их, чтобы оценить работу музея с точки зрения ее эффективности и доказать, если это необходимо, что небольшое учреждение является «продуктивным» и конкурентоспособным. Наши замечания касаются лишь средних и небольших региональных музеев.

### Продуктивное учреждение

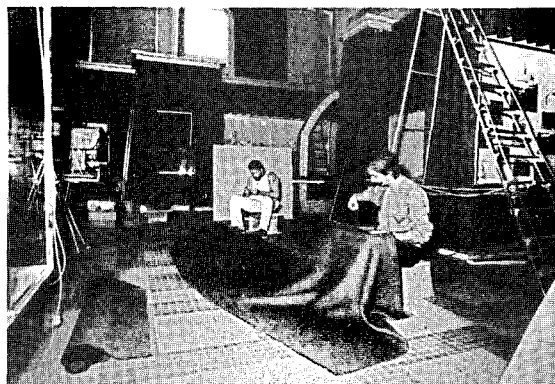
Говоря о категории средних учреждений, мы имеем в виду провинциальные музеи естественной истории, существенный недостаток которых состоит в том, что они располагают незначительным — а зачастую вообще не обладающим — научно-исследовательским потенциалом. Внутри данной категории следует различать два типа заведений:

одни имеют возможности для того, чтобы постоянно оставаться продуктивными, другие же в состоянии выполнять лишь минимальную работу.

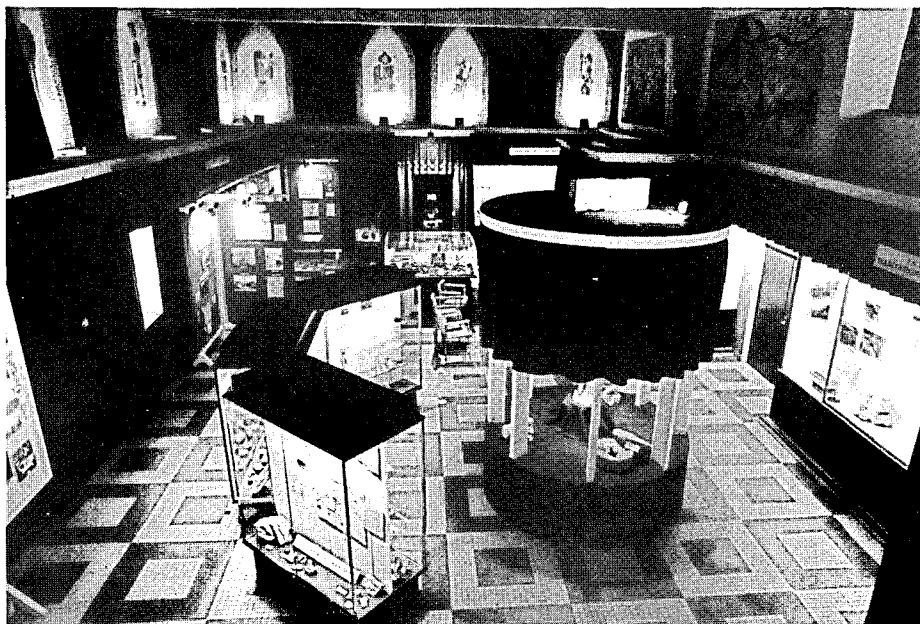
Музей естественных наук в Орлеане (Франция) можно отнести к учреждениям продуктивного типа, и именно из этого исходим мы, изучая применяемые здесь методы управления, которые и позволили сделать его таковым. Музей был основан в 1823 г., а в 1966 г. переехал в специально построенное для него пятиэтажное здание общей площадью 2250 м<sup>2</sup>, из которых 500 м<sup>2</sup> отведены под запасники, столько же — под мастерские, административные помещения и просмотровый зал и 1250 м<sup>2</sup> — под экспозицию.

В штате музея четырнадцать сотрудников, занятых полный рабочий день. Годовой бюджет составляет примерно 2,2 млн. фр. Музей обслуживает город с населением 120 тыс. человек (200 тыс., включая пригороды) и принимает ежегодно около 40 тыс. посетителей. Поблизости расположены такие научные учреждения, как факультет естественных наук Орлеанского

Шитьем в музее занимаются не только женщины.  
[Photo: Laurent Arthur.]

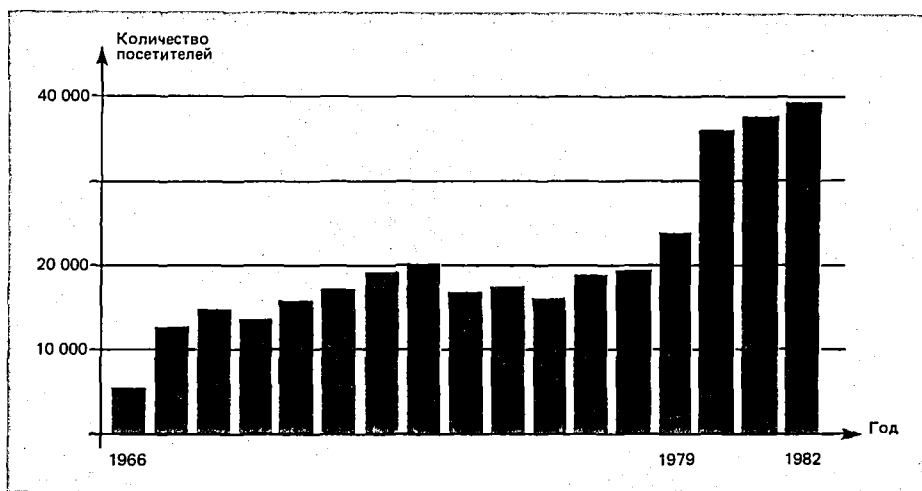


В отделе таксидермии.  
[Photo: Laurent Arthur.]



Музей естественных наук, Орлеан.  
Общий вид выставки "Il était une fois Orléans".  
[Photo: Laurent Arthur.]

Рис. 1. Изменение посещаемости.



университета, геологическая служба и лаборатория Национального центра научных исследований.

Далее следует заметить, что проводящий различную работу Музей естественных наук в Орлеане, экспозиция которого отличается достаточной полнотой, является единственным отвечающим определенным требованиям учреждением такого рода в Центральной Франции. Он может играть ведущую роль среди менее значительных музеев при условии, что будет осуществлено давно запланированное расширение его помещений.

### Специализация

Музей естественных наук можно рассматривать как совокупность ресурсов (коллекции, всевозможные материалы, персонал), которые призваны служить различным категориям потенциальных пользователей. Направле-

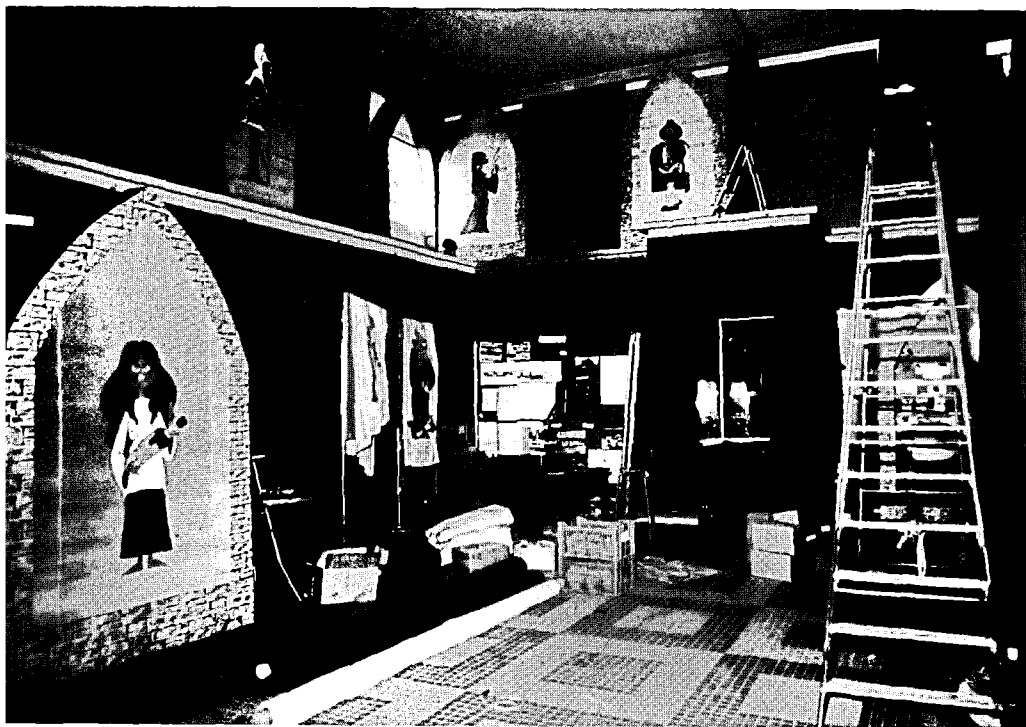
ния музейной работы весьма разнообразны, поэтому для небольших учреждений, особенно подобных нашему, существует значительный риск распыления усилий, что в конечном счете резко снижает эффективность. Следовательно, необходимо с самого начала определить сферу деятельности, чтобы на должном уровне осуществлять работу в выбранной области.

Мы решили концентрировать усилия на двух направлениях, а именно: просветительная деятельность, ориентированная на молодежь, и таксидермия — как в музеографическом, так и в научном аспектах. Вряд ли стоит говорить, что эта работа дополняет первостепенную для музеев задачу по консервации и содержанию коллекций, поскольку они могут служить научным или просветительным целям только тогда, когда находятся в хорошем состоянии.

Мы выбрали таксидермию, полностью отдавая себе отчет в том, что нас ждет. Это недостаточно развитая отрасль музейного дела, особенно во Франции. Немногие музеи располагают штатом специалистов, который обеспечивает хотя бы удовлетворительное хранение коллекций млекопитающих и птиц. Поэтому желательно сохранять и по возможности совершенствовать навыки, приобретенные в этой специфической области, чтобы создать коллекции, отвечающие определенным требованиям, и действительно иметь свободу выбора при организации экспозиций, включающих чучела животных.

Мы выбрали просветительную деятельность, поскольку она крайне важна для школьников, число которых достигает 50% от общего количества наших посетителей; анализ статистических данных показывает, что большинство посещающих наше учреждение учащихся составляют дети в возрасте 8—12 лет. Было необходимо перейти к осуществлению в значительной мере новаторской политики в мало разработанной области педагогических исследований. Мы поставили во главе сектора просвещения научного сотрудника, который действует в тес-

Подготовка временной выставки.  
Междисциплинарный подход и постоянное сотрудничество.  
[Photo: Laurent Arthur.]



ном контакте с другими специалистами, в том числе с теми, кто успешно занимается использованием аудиовизуальных средств.

В ходе практического осуществления задуманного мы заметили, что применение аудиовизуальных средств придает экспозициям, посвященным естественным наукам, новое измерение, поскольку позволяет показать животных в движении и в реальной обстановке, а это необходимо, чтобы выработать правильный подход к изучению окружающей среды.

Эти решения были приняты более десяти лет назад и объяснялись рядом существовавших в то время причин; благодаря специализации наше учреждение обрело свое лицо и накопило немалый опыт в избранных областях деятельности. Мы продолжаем работать в том же направлении, проводя политику соответствующего распределения средств и подбора персонала.

### Преимущества компактной структуры

Исходя из опыта повседневной работы, мы верим, что будущее — за компактными функциональными организациями. Этому есть две основные причины. Во-первых, действуя на местном уровне, они эффективно препятствуют географическому рассредоточению коллекций (последние не могут быть по-настоящему поняты вне местного контекста) и таким образом предотвращают утрату культурного наследия, которое трудно восстановить. Во-вторых, штат таких учреждений ограничен, и поэтому любой проект осуществляется коллективными усилиями, что исключает пагубное для музеев деление персонала на руководителей, проектировщиков, исполнителей и популяризаторов.

Подобные организации, может быть, пользуются меньшим авторитетом по сравнению с более крупными и влиятельными учреждениями, однако их эффективность выше, поскольку они проводят большую работу по приобщению местного населения к богатствам его наследия.

Кроме того, экономичность таких структур, потребляющих весьма незначительные ассигнования, в ближайшие годы может стать еще одним аргументом в их пользу.

### Персонал

Работа в музее необычна и более разнообразна, чем в других учреждениях. Штат научных сотрудников у нас невелик, и поэтому приходится использовать все их способности (интеллектуальные, физические, артистические, педагогические) независимо от специальности.

Сознавая сложность данного обстоятельства (впрочем, это имеет и свою положительную сторону), мы учи-

тываем при найме на работу не только квалификацию и специализацию кандидата, но и его способность к адаптации и умение трудиться в условиях разнородного коллектива. Опыт показывает, что эффективность и качество работы той или иной группы повышаются, если ее члены являются специалистами в разных областях. Мы скептически относимся к традиционному музеологическому образованию. Нам нужны скорее специалисты, которые могут стать разносторонними работниками, чем сотрудники, имеющие широкую подготовку, но без определенной специализации. Может быть, еще мало кто сознает, что музей предоставляет уникальные возможности для совершенствования образования.

Работа в музее позволяет всем сотрудникам постоянно обогащать свои знания, однако на этом редко акцентируют внимание. Конечно, обмен информацией происходит стихийно, без какого-либо плана, в результате заинтересованности членов коллектива в выполняемой работе, требующей разнообразных практических навыков и постоянного сотрудничества.

Провинциальные музеи являются своего рода привилегированными учреждениями в том смысле, что здесь диалог и междисциплинарный подход отнюдь не пустой звук или модный лозунг. Исследователи, проектировщики, популяризаторы и администраторы трудятся совместно над конкретными проектами. Такая гармония — как показывает опыт — достигается нелегко, и мы полны решимости не только сохранять ее, но и извлекать максимальную пользу из сложившейся ситуации. Профессионалы и стажеры, работающие в нашем учреждении временно, с готовностью признают практическую ценность такого подхода для подготовки и обучения музейных работников.

Как известно, крупные коллективы не обязательно достигают значительных результатов, но верно и то, что возможности музея непосредственно зависят от количества квалифицированных специалистов в штате. Потенциал различных отделов во многих музеях до сих пор не реализуется должным образом именно потому, что их штат недостаточен и они выполняют минимальные функции. Благодаря тщательно продуманной политике приема на работу в Орлеане создан эффективно действующий коллектив (табл. 1).

Отсутствие зрителей отнюдь не упущение. Эти должности были недавно упразднены, причем музей продолжает нормально функционировать и появилась возможность без дополнительных затрат создать ставки для продуктивно работающих технических специалистов. Чтобы обеспечить безопасность экспонатов, все сотрудники согласились по будням выполнять в дополнение к своим непосредственным обязанностям функции

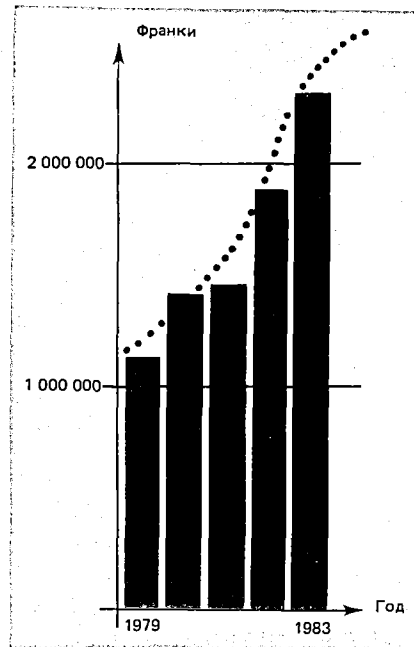


Рис. 2. Изменение бюджета.

смотрителей, а в выходные и праздничные дни это делают студенты естественно-исторического факультета.

Хотя число сотрудников невелико, они обладают достаточно разнообразными профессиональными навыками, чтобы осуществлять проекты от начала до конца. Однако научный потенциал музея все еще оставляет желать лучшего, поэтому мы вынуждены по ряду вопросов обращаться за консультациями к специалистам со стороны, в частности для решения проблем, связанных с содержанием коллекций. Средний возраст сотрудников — 35 лет, большинство из них — женщины.

Если вспомнить о принципе Питера, ныне мы обладаем рядом преимуществ, которые, хотя и не всегда, характерны для небольших коллективов:

Быстрое и коллективное принятие решений.

Эффективная координация на всех стадиях работы над проектом — планирование, разработка, исполнение, оценка результатов.

Меньший акцент на отработку определенного количества часов и больший — на выполнение конкретных заданий, которые распределяются с учетом способностей каждого сотрудника.

Относительно спокойная атмосфера, когда каждый чувствует, что, выполняя порученную ему работу, он вносит вклад в общее дело.

Следует, однако, заметить, что упомянутые преимущества и царящий в музее дух коллективизма — продукт равновесия, которое крайне трудно поддерживать, поскольку сотрудники нашего музея — весьма яркие личности.

## Финансовые ресурсы

В данной статье вряд ли стоит говорить об источниках финансирования нашего учреждения. Это, вероятно, не представляло бы широкого интереса, поскольку в разных странах условия неодинаковы. Достаточно сказать, что бюджет музея почти полностью покрывается из средств выделяемых муниципалитетом. Целесообразнее проанализировать расходы нашего учреждения за последние пять лет (табл. 2).

Налицо значительный разрыв между расходами и доходами. Поступления не могут играть существенную роль, поскольку два года назад муниципалитет принял предложение главного хранителя сделать вход в музей бесплатным. В результате наш бюджет покрывается исключительно за счет субсидии департаментского совета. Руководство музея вправе распоряжаться только теми суммами, которые выделяются по статьям «эксплуатационные расходы» и «капиталовложения». Средства, отчисляемые по другим статьям и составляющие основную часть бюджета, контролирует финансовое управление муниципалитета (зарплата, содержание помещения, административные расходы). По статье «капиталовложения» проходят суммы на приобретение научного и технического оборудования; за последние четыре года закупились в основном аудиовизуальные средства и оптические приборы (исследовательский микроскоп). На эти цели деньги выделяются ежегодно, что позволяет осуществлять систематическое и скоординированное оснащение музея современной техникой.

Таблица 1. Штатное расписание Музея естественных наук в Орлеане

Должность	Образование	Количество ставок
Хранитель	Доктор естественных наук	1
Лектор	Научный сотрудник, окончивший аспирантуру	1
Помощник	Диплом о высшем образовании в области естественных наук	1
Помощник <sup>1</sup>	Диплом о высшем образовании в области естественных наук	1
Таксидермист	Высшая квалификация	1
Фотограф/ оператор/ звукооператор <sup>1</sup>	Диплом о высшем техническом образовании	1
Специалист по морской биологии		1
Плотник/ маляр	Свидетельство о профессиональной подготовке	1
Слесарь <sup>1</sup>	Свидетельство о профессиональной подготовке	1
Секретариат	Администрирование/ телефон/ счета/ документация/ и т. д.	2
Прием посетителей		1
Рабочий <sup>2</sup>		2
<b>ВСЕГО</b>		<b>14</b>

1. Поступили на работу недавно.

2. Откомандированы в распоряжение музея муниципалитетом.

Таблица 2. Бюджет Музея естественных наук в Орлеане в 1979—1983 гг. (в тыс. фр.)

Расходы и доходы	1979	1980	1981	1982	1983
<b>I. РАСХОДЫ</b>					
Эксплуатационные расходы	36	62	102	100	120
Непосредственные					
Косвенные					
Персонал	446	512	526	747	960
Содержание помещений	160	129	245	302	420
Административные расходы	491	611	505	666	700
<b>ВСЕГО</b>	<b>1133</b>	<b>1314</b>	<b>1378</b>	<b>1815</b>	<b>2200</b>
Капиталовложения	6	88	80	60	100
<b>2. ДОХОДЫ</b>	<b>68</b>	<b>67</b>	<b>68</b>	<b>112</b>	

Общие расходы нашего учреждения за пять лет удвоились. Это объясняется тем, что после краткого пассивного периода мы изменили ориентацию и взяли курс на экспозиционную и просветительную работу. Сейчас распределение средств полностью отвечает нуждам музея; в ближайшие годы оно будет еще более совершенствоваться.

### В поисках оптимального решения

Создание экспозиций не требует значительных расходов, если имеется квалифицированный персонал. Достаточно взглянуть на смету проекта, чтобы стало ясно: деньги уходят в основном на оплату труда. В то же время экспозиция, созданная на базе теоретических разработок и сданная заказчику в готовом виде, стоит чрезвычайно дорого и часто не удовлетворяет необходимым требованиям.

Таким образом, успех экспозиционной работы не обязательно зависит от затраченной суммы, а скорее от того, насколько точно бюджет соответствует количеству специалистов (исходя из опыта, мы выделяем 10 тыс. фр. в год в расчете на одного занятого в проекте сотрудника).

Учреждения, финансирующие музеи, отчисляют им значительные средства. Чтобы такие солидные капиталовложения были оправданны, музеи должны быть рентабельными. Однако здесь речь идет о рентабельности не в том смысле, как ее понимают экономисты. Ведь те, кто пользуются нашими услугами, непосредственно ничего не платят, а бюджет музея с точки зрения любого финансиста весьма далек от сбалансированного. Также вряд ли есть необходимость искать стоимостное выражение нашему вкладу в просвещение, развитие творческих способностей или сохранение культурного наследия.

С другой стороны, музей можно назвать рентабельным учреждением культуры, если он полностью реали-

зует свои возможности, т. е. рационально используется и открыт для максимального числа людей.

Осуществление динамичной политики не обязательно требует какой-то особенной методологии. Для этого необходим эффективно работающий сплоченный коллектив, сознающий свои обязанности перед обществом.

В условиях экономического кризиса мы, как никогда раньше, озабочены финансовыми проблемами. Хранители, которые в прошлом редко интересовались администрированием, становятся в силу обстоятельств осторожными управляющими. Нехватка средств вскоре заставит тех, кто ведает вопросами культуры, отказаться от создания крупных музеев и ограничить их бюджеты. Тогда получат развитие организации, которые мы назвали продуктивными. Эти небольшие региональные музеи со скромным бюджетом и немногочисленным штатом квалифицированных специалистов смогут достичь большей эффективности в работе и позволят снизить общие затраты на культурные программы.

## Регистрация консультаций и экспертиз в Южноавстралийском музее

Берил Моррис  
(Beryl Morris)

Заведующий отделом информации и связи с общественностью Южноавстралийского музея, Аделаида, Австралия.

Сотрудница информационного центра Джэнайн Флуори извлекает из шкафа образец.

[Photo: Roman Ruehle.]



С целью повышения качества консультаций и экспертиз в Южноавстралийском музее в Аделаиде в 1964 г. был создан информационный центр. Сейчас здесь обслуживают около 11 тыс. человек в год, причем работа с некоторыми из них требует выяснения и определения более пятидесяти вопросов или образцов. Кроме того, ежегодно центр принимает 10 тыс. посетителей, которые приходят, чтобы познакомиться с содержащимися здесь жи-

вотными и экспонатами по естественной истории или навести справки в библиотеке. По будням консультации проводят два сотрудника центра, а по субботам и воскресеньям вопросы и образцы для экспертизы принимают дежурные по экспозиции; в понедельник эти материалы обрабатываются в первую очередь. Публикуемая статья посвящена не столько информационному центру, оказывающему такой редкий вид услуг, сколько тому, как реги-

No. 679

Date 23 June 1979, Wednesday

No.	Name and address	Q	♂	P	W	D	G	P	S	T	Remarks	*
871	Mr J. Brown 18 Queen St Hackham 5208		✓			✓	✓				Fossil sea urchin found 8km south of Mannum at base off cliff 20 June 1979 Lovenia forbesi	
872	Annette Hall 3821137 Mitcham	✓				✓				✓	What is the female term for swan?  Pen	
873	Mrs E.S. Tudd 74 Acorn St Goolwa North 5324	✓			✓		✓				Details of ♀ fantail being attacked by ♂ straight tailed goldfish. Would like reasons and remedy. Write.	█
874	Ken Atkins		✓	✓			✓				Which way do the knees on a giraffe bend?	
875	♀	✓				✓	✓				Sought leaflet on cleaning abalone shells.	
876	♂		✓	✓			✓				Dug up old bottles in back garden. Who can advise him on value? Adelaide Historical Bottle Club.	
877	Penny Anne Dowd Plympton South Primary School R2/7	✓			✓		✓				Would like leaflets and photos for a project on Egyptology  Posted	
878	North Adelaide Pest Control Company (Peter Aims) 268 3911	✓				✓	✓				Left fragments of fly wings found in a packet of sugar. Are they accidental or from a pest species?	█
879	♀	✓		✓							✓ Sought pickling recipe for spiders which she is collecting for a zoology course.	
880	Adrian Edgley 21 Flinders St Rosetown 5014		✓	✓			✓				Described a bird which is nesting in his garden for the first time. Large, long beak, striated. Suggested a Little Wattle Bird.	
881	Marianne Peters 12 Third Ave Rostravor 5089	✓		✓			✓				How to preserve a common sea dragon found yesterday at Victor Harbor. Also, preserving crabs. Post leaflets.	█
			6	5	5	2	4	8	1	1		

Рис. 1. Стандартный бланк регистрации вопросов и экспертиз в Южноавстралийском музее.



стрируются вопросы, сведения об образцах и тех, кто обратился за консультацией.

Сотрудники информационного центра — научные работники, обладающие широкими познаниями как в естественных, так и гуманитарных науках. Они стремятся, если это, конечно, возможно, ответить на вопрос сразу же. Оперативно снабжая местное население необходимой информацией, центр играет большую роль в укреплении связей музея с общественностью.

Примерно 85% консультаций и экспертиз центр осуществляет собственными силами. Около 5% обращений не имеют отношения к сфере деятельности музея (многие пытаются выяснить здесь самые различные вопросы); в этом случае работники центра рекомендуют соответствующую организацию. Остальные 10% вопросов таковы, что на них может ответить лишь хранитель, ведущий научную работу в данной области, или же сотрудник информационного центра, но только после исчерпывающего изучения образца и дополнительных исследований. Во всяком случае, ответ дается не сразу.

Вопросы, которые требуют времени для выяснения, обязательно регистрируются. Благодаря этому можно судить о том, какие темы вызывают наибольший интерес, кто обращается в центр (пол, возраст), каким образом поступил вопрос (по телефону, в письменном виде, в ходе беседы с посетителем) и т. д. Для регистрации этой информации используется специальный бланк (рис. 1).

Все вопросы получают соответствующий порядковый номер. Каждый месяц нумерация начинается с единицы. Порядковый номер следует за цифрами, указывающими год и месяц. Если это целесообразно, регистрируются фамилия и адрес клиента. Бывает так, что посетитель сразу же получает необходимую информацию, а затем поступают дополнительные данные. В этом случае его адрес оказывается весьма кстати.

Далее фиксируется пол клиента, проставляются литеры, указывающие, каким образом поступил вопрос, а в следующих четырех колонках отмечаются возрастная группа и образовательный уровень; определенным образом обозначаются такие группы, как взрослые, студенты высших учебных заведений, учащиеся старших классов, ученики младших классов и др.



Затем как можно более подробно регистрируется сам вопрос. Когда нет необходимости в дополнительных исследованиях, последняя колонка остается незаполненной. Если же в будущем предстоит связаться с клиентом, в ней наклеивают красную метку. Таким образом, достаточно пролистать регистрационную книгу, чтобы обнаружить, над чем еще предстоит работать. После того как вопрос окончательно выяснен и посетителю дан ответ, красную метку удаляют.

Когда образцы оставляют для более подробного изучения, к ним прикрепляют бирку с регистрационным номером, а иногда и фамилией владельца. Переписывать все данные нет нужды, поскольку их можно легко найти в регистрационной книге. Образцы, поступившие на экспертизу или для других целей, размещают по категориям («млекопитающие», «пауки» и т. п.) в металлических шкафах, а в случае необходимости — в холодильной камере, причем в регистрационной книге указано точное место хранения. В установленный день сотрудники информационного центра приходят в соответствующий отдел музея и либо сами, либо с помощью хранителя отыскивают необходимую информацию.

Благодаря такому порядку каждый хранитель может выделить время для беседы с сотрудником информационного центра, которому нужно лишь указать, где искать необходимые сведения. Последний же сообщит их тем, кого они интересовали.

После того как образец определен, он должен быть передан владельцу (непосредственно или по почте); тогда его помещают в другой металлический шкаф, где выделены такие же секции для различных категорий предметов, как и в первом шкафу. Когда владелец приходит за образцом, он называет себя и сообщает дату обращения в музей. Сотрудник центра находит соответствующую запись в регистрационной книге и по номеру отыс-

Сотрудница информационного центра Джуди Уйтхед регистрирует вопрос посетителя.

[Photo: Roman Ruehle.]

кивает в шкафу нужный образец с биркой — например, ракушку в разделе «морские беспозвоночные».

Поступающие в центр письма также нумеруются, а соответствующие данные заносятся в книгу. Это позволяет ответить на вопрос даже в том случае, если само письмо будет утеряно (чего, впрочем, никогда не случилось).

Такой метод регистрации обращений за консультацией или для экспертизы был выработан в связи с необходимостью более эффективно обслуживать все возрастающее число клиентов. В заключение хотелось бы отметить очевидные преимущества этой системы:

Страницы регистрационной книги представляют собой стандартные бланки, что дает большую экономию времени при их заполнении.

Метод прост, т. к. используется хронологическая система нумерации. При необходимости любой человек может проследить ход той или иной работы.

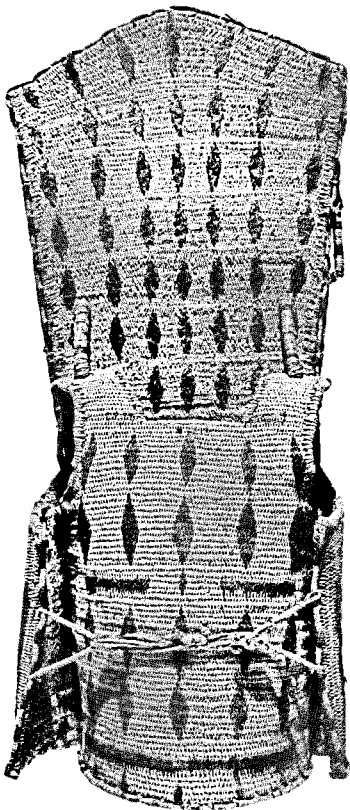
По номеру легко установить примерную дату обращения в центр и быстро отыскать в регистрационной книге соответствующую запись. Например, сразу же становится ясно, что номер 6-79-711 относится к концу июня 1979 г., поскольку число обращающихся в среднем достигает 900 человек в месяц и редко превышает 1200.

Номер фиксируется на всех материалах, имеющих отношение к вопросу, поэтому практически невозможно упустить какие-либо данные о ходе работы над ним или о клиенте.

В компактной форме регистрируется большой объем информации. Бла-

годаря красным меткам сотрудники следят за текущей обработкой вопросов, что позволяет музею поддерживать репутацию эффективного и оперативного учреждения. Облегчается статистический учет данных о работе даже в самые насыщенные консультациями и экспертизами дни, способов обращения, демографический анализ клиентуры и т. п. Была уже предпринята попытка обобщить полученные данные, однако это тема отдельного сообщения. Заметим только, что обработка поступающей информации совершенно необходима для определения потребностей в штатах и ресурсах и выявления областей, в которых контакты с посетителями недостаточны.

## Трудности и задачи учета памятников культуры Океании в Австралии



Личный доспех, Кирибати. Квинслендский музей.

[Photo: Queensland Museum.]

*Документирование культурного наследия имеет огромное значение для развития науки и обмена знаниями, а также для укрепления культурного самосознания и межкультурной коммуникации. Однако усилия в этом направлении преследуют и другую важную цель, которая заключается в идентификации разрозненного культурного наследия отдельных народов, что позволяет странам происхождения обоснованно ставить вопрос о реституции культурных ценностей. Вот почему описываемый ниже проект, который финансирует ЮНЕСКО, и опыт, накопленный австралийскими коллегами, несомненно, представляют интерес для всех, кто занят решением сходных проблем<sup>1</sup>.*

Проект ЮНЕСКО по документированию культурного наследия Океании заключается в учете соответствующих этнографических коллекций, находящихся в общественных учреждениях Австралии. Задача первого этапа состояла в том, чтобы предоставить жителям островов Тихого океана информацию об их культурном наследии, которое хранится в других странах.

В настоящее время в Австралийском музее в Сиднее осуществляется второй этап проекта, цель которого — составить списки имеющихся в Австралии памятников материальной культуры из Полинезии и Микронезии. Первый том (Микронезия) издан в середине 1983 г. Второй и третий тома, посвященные Полинезии, должны были выйти в начале 1984 г.

Первый этап, финансировавшийся в рамках проекта ЮНЕСКО по изучению культур Океании, рассматривал-

1. Впервые опубликовано в июне 1983 г. в тринадцатом выпуске "СОМА" — бюллетеня, издаваемого Конференцией музейных антропологов Австралии. Редакция журнала "Museum" выражает признательность за разрешение перепечатать этот текст. Он представляет собой несколько измененный вариант сообщения, сделанного на XV Тихоокеанском научном конгрессе в Данидине (Новая Зеландия) в феврале 1983 г., в рамках которого благодаря финансовой поддержке ЮНЕСКО состоялось специальное заседание «Роль музея в изучении Океании» (см. дополнение к статье Л. Болтона в этом номере); оно одобрило проект заявления, подготовленный П. Гетеркроулом (также помещен в этом номере).

ся лишь как подготовительная фаза, имевшая целью создание предварительного обзора, который должен был лечь в основу подробно документированного исследования. Достигнутое на первом этапе (см. публикацию "Oceanic Cultural Property in Australia", 1980) способствовало утверждению избранного подхода и обеспечило осуществление второго этапа.

В 1977 г. доктор Джим Спект из Австралийского музея высказал сожаления, касающиеся методов осуществления проекта; он предложил либо пригласить сроком на пять лет специалиста для инвентаризации наиболее значительных коллекций памятников материальной культуры и архивных фотографий (а результаты этой работы распространить затем в Океании в виде недорогого издания), либо с целью их изучения предоставить сотрудникам соответствующих учреждений Океании стипендии для поездок в Австралию.

Эти предложения были учтены при подготовке рекомендаций по осуществлению второго этапа, разработанных Спектом и автором данной статьи в 1979 г. Первый этап позволил определить, насколько обширны собрания предметов из Океании в Австралии. Поэтому мы решили пригласить сроком на пять лет координатора, которому должны были временно помогать несколько научных сотрудников. Это дало бы возможность не только провести исчерпывающую инвентаризацию артефактов и фотографий, но и углубить знания о наиболее ценных предметах и коллекциях, подготовить публикации о традиционной материальной культуре обществ Океании и создать фотоархивы в соответствующих учреждениях на островах Тихого океана. Не удивительно, что возникли трудности с финансированием такого широкомасштабного проекта.

Мы поняли, что нехватка средств не позволит документировать все коллекции из Океании в Австралии (к тому времени число предметов в них превышало 117 тыс.), и после ряда неудач решили ограничиться на втором этапе материалами из Полинезии и Микронезии. Принятию этого решения способствовали несколько факторов. В Австралии находятся свыше 10 тыс. предметов из указанных районов (более приемлемое количество), которые тем не менее позволяют в ходе документирования получить необходимые данные о большинстве культур Тихого океана. Кроме того, географическая близость Австралии и Меланезии способствует обмену информацией между музеями региона, поэтому реализацию второго этапа проекта по Меланезии можно отложить.

### Методология

При необходимости в план осуществления в настоящее время второ-

го этапа вносятся изменения. Сначала мы рассчитывали составить описи самых значительных коллекций. Сейчас наша цель — обработать как можно больше памятников. Причины этого просты. Слишком дороги услуги экспертов, которые способны выделить самое ценное из огромного количества артефактов, принадлежащих к различным культурам. Сотрудники австралийских музеев, не имеющие узкой специализации, не могут предоставить необходимую информацию даже при самых благоприятных условиях. Зато на втором этапе проекта будут подготовлены исчерпывающие данные о собраниях музеев Австралии — конечно, если позволит состояние коллекций.

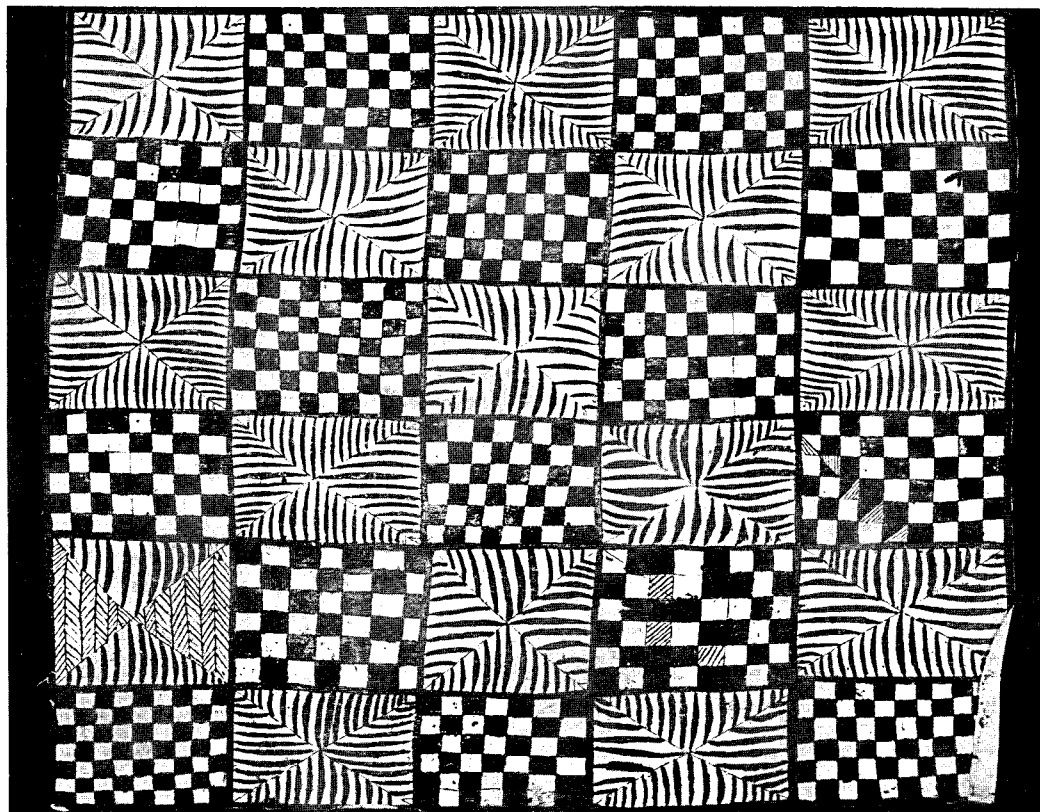
В марте 1982 г. между ЮНЕСКО и Австралийским музеем был подписан контракт для реализации второго этапа. В нем оговорено, что в целях экономии Австралийский музей берет на себя разработку методологии, координацию усилий, анализ данных и публикацию результатов исследования, а государственные музеи получают средства для оплаты специалистов, занятых документированием собраний в соответствующих районах.

Методы исследования определялись с учетом многих факторов. В частности, заключительный документ предстояло опубликовать в виде небольшого по объему издания, из которого можно было бы легко извлечь необходимую информацию. Сведения о каждом предмете заносили на отдельную инвентарную карточку. Форма карточки позволяет подготовить окончательную публикацию непосредственно на основе содержащихся в ней

Лиссан Болтон  
(Lissant Bolton)

В 1977 г. окончил Австралийский национальный университет. В 1978 г. написал исследование по музеологии в Сиднейском университете. В 1979 г. приглашен в Австралийский музей, Сидней, для предварительного документирования памятников культуры Океании в коллекциях Австралии. Результаты опубликованы в 1980 г. под названием "Oceanic Cultural Property in Australia". С 1980 г. хранитель коллекций памятников этнографии Океании в Австралийском музее. Автор нескольких статей на эту тему и один из редакторов "Pacific Arts Newsletter".

Образец тапы, Ниуэ. Приобретен Австралийским музеем в 1947 г. Длина 1,65 м, ширина 1,36 м.  
[Photo: © The Trustees of the Australian Museum.]



сведений. Каждой категории данных соответствует определенная цифра. Так, под цифрой 1 проставляется название артефакта, 2 — регистрационный номер, 3 — дата поступления, 4 — источник, из которого получен предмет. Например, запись об экспонате с Фиджи начиналась бы так: «(1) Палица; (2) E 7236; (3) 10 февраля 1898 г.; (4) Дар П. Т. Смита». Если какие-либо сведения отсутствуют, соответствующий раздел опускается. Когда, к сожалению, не отмечена дата поступления, текст выглядит следующим образом: «(1) Палица; (2) E 7236; (4) Дар П. Т. Смита». На рис. 1 показано, как данные инвентарной карточки становятся основой публикации.

Инвентарные карточки содержат объективные сведения, отражающие историю предмета с момента поступления. Первоначально были предприняты попытки стандартизировать названия типов предметов. Это вообще трудная задача, а в данном случае она оказалась практически неосуществимой, поскольку записи при документировании коллекций производили восемь разных сотрудников и ни один из них не имел необходимых знаний, чтобы систематизировать наименования различных памятников материальной культуры Полинезии и Микронезии. Указываемые географические названия соответствуют современным названиям политических единиц. Они, быть может, не имеют особенного значения для характеристики той или иной культуры, однако крайне необходимы, т. к. применяются для указания происхождения предмета в документации австралийских музеев. Иногда нам приходилось использовать старые названия (например, Каролинские острова), поскольку других данных о месте, откуда поступили некоторые предметы, не было. Конечно, более точные сведения о происхождении памятника материальной культуры также заносятся в инвентарную карточку. Согласно первоначальному плану, следовало фотографировать предмет, а снимки отсылать в музей соответствующего острова. Но затем мы ограничились тем, что стали указывать в наших карточках номер негатива, если таковой имелся.

Нас критикуют за то, что в карточке такие сведения о предмете, как размеры и материал, из которого он изготовлен, даны в разделе «примечания». Это объясняется структурой карточки. Зафиксировать длину предмета важнее, чем дату поступления в коллекцию. Опыт показывает, что в большинстве музеев знают больше об истории предметов, чем о материалах, из которых они сделаны, и их культурной значимости.

В каждый музей были посланы чистые карточки и инструкции по их заполнению. Музеи откликнулись очень быстро, возможно потому, что отпущенные на это средства позволили привлечь к составлению описи безработных специалистов со стороны.

Вскоре карточки стали поступать обратно — уже с необходимой информацией. В настоящее время данные сверяют, чтобы избежать расхождений в публикации. Удивительно, насколько неодинаково разные люди, какими бы прекрасными работниками они ни были, истолковывают одни и те же инструкции. Качество нашей описи могло быть выше, если бы ее составлял один человек. Это позволило бы применить единый подход и использовать при работе с каждой коллекцией постоянно обогащающий опыт.

Подобные публикации должны быть удобны в работе. Самым трудным оказалось так расположить материал, чтобы можно было быстро найти необходимую информацию. Прежде всего указывается местонахождение (географическое название, учреждение), а затем сами предметы по типам. Нам эта классификация показалась более удобной, чем та, в основе которой лежат подробные сведения о происхождении или регистрационные данные. Однако еще никому не удалось разработать универсальной типовой классификации памятников материальной культуры, и поэтому нам было трудно сгруппировать артефакты абсолютно безукоризненно. Здесь мы столкнулись с извечным вопросом: относить ли бутылку из тыквы к категории сосудов или личных вещей? Нужно ли вообще подобное деление и в каком порядке следует указывать такие данные? По-моему, лучше всего придерживаться самых простых, наиболее употребительных категорий, которые по крайней мере известны всем, даже если они кого-то не устраивают. Само собой разумеется, мы предлагаем пояснения к каталогу и советуем, как им пользоваться.

### Проблемы и вопросы

Опыт Австралии по документированию культурного наследия свидетельствует, что в этой области имеется несколько проблем, которые, как мне кажется, могут возникнуть при осуществлении подобных проектов в других странах. Самое важное — поставить перед собой совершенно определенные задачи. Наш проект является экономичной программой документации возможно большего числа австралийских коллекций. Он может быть успешно использован с аналогичными целями в других странах с последующей обработкой сведений на ЭВМ. При работе по нашей программе можно получить более качественную информацию, если финансовые средства позволят поручить документирование одному высококвалифицированному специалисту. Чем больше средств и времени расходуется на обработку каждого предмета, тем лучше результаты.

Однако кое-кто может решить, что наилучший способ проведения предварительной инвентаризации — не

Human Remains  
Skull; (2) 82  
Skull; (2) 83  
Skull; (2) 84  
Skull; (2) 85  
Skull; (2) 86  
Skull; (2) 87  
Skull; (2) 88  
Skull; (2) 89  
Skull; (2) 90; (10) Teeth wrapped in cloth inside skull  
Skull; (2) 91  
Skull; (2) 92  
Skull; (2) 93  
Skull; (2) 94  
Skull and Mandible; (2) 95  
Skull; (2) 96; (5) Vatu Coast, Viti Levu  
Skull; (2) 97; (5) Vatu Coast, Viti Levu  
Skull; (2) 98; (5) Vatu Coast, Viti Levu  
Skull; (2) 99; (5) Interior, Viti Levu  
Mandible

Noise Makers  
Nose Flute; (2) M.495; (4) Coll. DameL; (5) Viti Levu; (10) Bamboo, L: 61.2cm, W: 5cm

Country: FIJI

1. Item: NOSE FLUTE

2. Reg. No.: M.495

3. Date:

4. Don/Ven: COLL. DAMEL

5. Locality: VITI LEVU

6. Collector:

7. Date:

8. Neg. No.:

9. Publications:

10. Remarks: Bamboo, L: 61.2cm, W: 5cm

MacLay Museum (continued)

F131

Рис. 1.

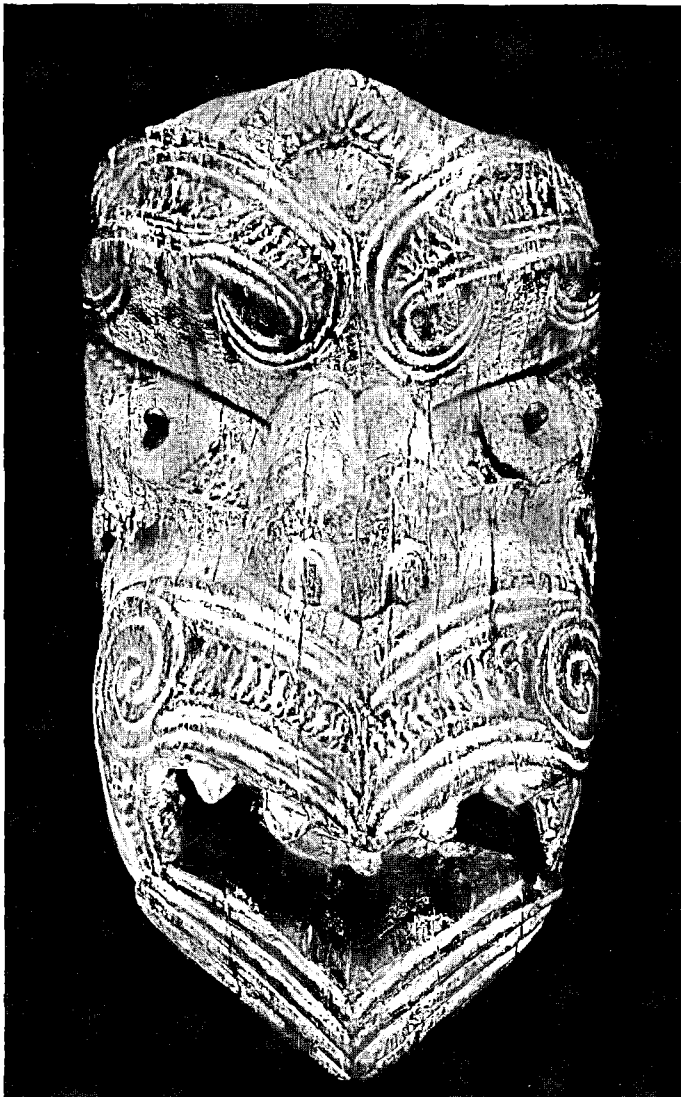
составление описей возможно большего числа памятников, а идентификация и документирование лишь самых значительных из них. Тогда, вероятно, следует принять другое предложение, упомянутое нами в начале статьи. В соответствии с ним сотрудникам островных музеев будут предоставлены стипендии для документирования соответствующих австралийских коллекций. Такой метод, вероятно, принесет значительную пользу жителям островов и ряду учреждений, где имеются коллекции памятников культуры Океании, но остальным — весьма скромную. Его можно было бы использовать на третьем этапе проекта.

Опыт Австралии по документированию культурного наследия показывает, что в работе такого рода, особенно если она проводится в широком масштабе, не следует ставить

слишком больших задач. Невозможно, да и не нужно выполнять обязанности сотрудников музеев. В отличие от терминологии нельзя унифицировать записи, которые ведут десятки работников. Подробное документирование всех без исключения артефактов — задача неосуществимая, однако опыт австралийских музеев может вдохновить и других, и на третьем этапе проекта удастся выработать форму проведения наиболее исчерпывающей инвентаризации.

Австралийский эксперимент показал также большое значение проекта в целом. Объективная информация об имеющихся коллекциях памятников культуры Океании делает их доступными для местных жителей и исследователей и — что также немаловажно — покажет самим музеям, какими сокровищами они обладают.

Архитектурный фрагмент, Тауранга, Новая Зеландия. Приобретен Национальным музеем Виктории в 1951 г.  
[Photo: © National Museum of Victoria.]



### Совещание, посвященное учету памятников культуры Океании в музеях мира

В последнее десятилетие наблюдается активизация деятельности по учету памятников культуры Океании, хранящихся во многих музеях мира. Предварительные результаты трех проектов нашли отражение в публикациях "Survey of Oceanian Collections in Museums in the United Kingdom and the Irish Republic" (1979), "Oceanic Cultural Property in Australia" (1980) и "Pacific Cultural Material in New Zealand Museums" (1982). Питер Гетеркоул, проводивший соответствующую работу в Великобритании, создал в рамках XV Тихоокеанского научного конгресса (Данидин, февраль 1983 г.) совещание, на котором обсуждались мероприятия, осуществляемые в этой области. В заседании приняли участие двадцать ученых из девяти стран (Австралия, Великобритания, Малайзия, Новая Зеландия, Папуа Новая Гвинея, Соломоновы острова, СССР, США и Французская Полинезия). Председательствовали Уэнди Арсан из Музея Отаго (Новая Зеландия) и П. Гетеркоул.

Совещание началось с сообщений о проделанной работе. Рассказывая об английском проекте, П. Гетеркоул предложил в будущем более эффективно использовать данные, полученные в процессе его реализации. Роджер Нейк из Национального музея Новой Зеландии ознакомил собравшихся с дополнением к вышедшей в этой стране публикации, которое содержит краткое описание коллекций, хранящихся в музеях Новой Зеландии. Он заметил, что участие Новой Зеландии в проекте, по-видимому, ограничится составлением предварительной описи, т. к. по разным причинам предложение провести более детальные исследования не встретило в некоторых музеях широкой поддержки.

Адриена Кэплер рассказала о своей работе в собраниях США и Канады. Поскольку ей не удалось получить достаточных средств, пришлось в основном ограничиться перепиской с музеями, что, как известно, ставит ряд проблем. Результаты этого проекта в настоящее время обрабатываются (при финансовой поддержке ЮНЕСКО) и вскоре будут опубликованы.

П. Гетеркоул сообщил о деятельности, осуществляемой в других странах: в 1980 г. в издании "Helvetia" был опубликован обзор этнографических собраний Швейцарии; Жан Гиар из Музея человека (Париж) начинает (совместно с

ЮНЕСКО) учет коллекций во Франции; в СССР проводится работа по изучению коллекций памятников культуры Океании, хранящихся в музеях страны.

Генри Айза из Музея Соломоновых островов, Джоффри Мосувадога из Национального музея и художественной галереи (Папуа Новая Гвинея) и Анна Лавонде из Музея Таити и островов (Французская Полинезия) говорили о том, чего не хватает островным музеям. А. Лавонде указала на важность обмена информацией и памятниками, в том числе для длительного экспонирования. Г. Айза и Дж. Мосувадога подчеркнули необходимость организации стажировок для подготовки местных кадров. Состоялась дискуссия по вопросу реституции, однако никаких решений принято не было.

Заключительная часть совещания началась с отчета о втором этапе австралийского проекта (публикуется в этом номере). Затем последовала продолжительная дискуссия, результатом которой стало заявление о дальнейшей работе (приведено ниже).

Совещание было плодотворным в различных отношениях. Прежде всего, оно способствовало обмену информацией и мнениями об осуществляемых проектах. А. Лавонде, например, сделала несколько интересных замечаний относительно того, какую пользу могут принести ее музею результаты второго этапа австралийского проекта. Кроме того, был избран международный координатор проекта (П. Гетеркоул), принято заявление, призывающее страны, которые не участвовали в этой работе, присоединиться к ней, и определено основное направление будущей деятельности. На совещании не предпринималось попыток унифицировать национальные проекты. Хотя согласованность в таком вопросе желательна, все понимали, что условия в разных странах неодинаковы, а общий подход выработать крайне трудно. Но независимо от того, какую форму примут проекты, их ценность несомненна.

Лиссан Болтон

### *О необходимости учета памятников этнографии и археологии Океании в международном масштабе*

Совещание хранителей и этнографов из музеев девяти стран, созданное в рамках XV Тихоокеанского научного конгресса (Данидин, 8 февраля 1983 г.) приветствует уже предпринимаемые или планируемые в некоторых странах

усилия, целью которых является учет памятников этнографии и археологии Океании. В настоящее время существует настоятельная необходимость сделать доступными для ученых и общественности Океании сведения о том, где находятся, что содержат и как документированы такие коллекции, чтобы способствовать международному сотрудничеству в деле их сохранения, пополнения и изучения. Совещание обсудило методы расширения и углубления работы по документированию. Было отмечено, что в отдельных странах готовятся или уже подготовлены подробные описи. В других — завершены предварительные обзоры, но кое-где к работе еще не приступали. Подобное положение, отражающее состояние музейного дела разных стран, не обязательно помеха в подготовке всемирной описи; мы также не считаем, что все должны следовать одним и тем же установкам (например, в отношении терминологии, методов составления описей), хотя отдельные рекомендации были бы полезны. Успехи в области обработки информации означают, что вскоре появится возможность компьютеризации данных; доступ к ним получают разные страны, и, если предпочтение будет отдано сбору и распространению основных сведений о коллекциях из Океании, станет по меньшей мере известно, где они находятся и какие памятники включают.

С этой целью мы предлагаем:

1. Всем музеям, владеющим соответствующими коллекциями, принять участие в подготовке необходимых программ по их описанию в масштабе страны.
2. Сотрудникам музеев и ученым университетов, занимающимся учетом коллекций из Океании или планирующим приступить к нему, направлять отчеты о проведенной работе в редакцию "Pacific Arts Newsletter".
3. Опубликовать полный отчет о данном совещании в одном из номеров "Pacific Arts Newsletter".
4. Предпринять соответствующие шаги для информирования научного комитета «Музеи в тихоокеанских исследованиях» при Тихоокеанской научной ассоциации о наших предложениях и решениях и просить о поддержке.
5. Рассмотреть достигнутые результаты на будущем Тихоокеанском научном конгрессе или на другом подходящем форуме.
6. Возложить на П. Гетеркоула (Дарвин-колледж, Кембридж, Великобритания) обязанности координатора — для организации обмена информацией и изыскания поддержки с целью дальнейшего проведения этой работы на международном уровне.

Питер Гетеркоул,  
координатор

# МНЕНИЯ

Питер Гетеркоул  
(Peter Gathercole)



Родился в 1929 г. в Норфолке, Великобритания. В 1958—1968 гг. — заведующий кафедрой антропологии в Университете Отаго, Данидин, Новая Зеландия. В 1968—1970 гг. — преподаватель этнологии в Оксфордском университете. В 1970—1981 гг. — хранитель Музея археологии и антропологии Кембриджского университета. В настоящее время — декан Дарвин-колледж, Кембридж. Много лет исследует островные культуры Тихого океана. Координатор недавно созданной рабочей группы ИКМЕ по каталогам. Автор (совместно с Элисон Кларк) работы "Survey of Oceanian Collections in Museums in the United Kingdom and the Irish Republic", Paris, Unesco, 1979.

## О необходимости учета этнографических коллекций

Печально, что в наше время в специализированном издании по музейному делу приходится писать о необходимости учета коллекций (да, учета: составления описей, ведения инвентарных книг!). Однако, когда речь заходит об археологических и этнографических материалах, такие описи зачастую отсутствуют. Есть ли еще какая-нибудь область, связанная с заботой о сохранении наследия, работники которой позволили бы себе даже не знать, чем конкретно располагают сегодня музеи мира? Такая неосведомленность могла бы вызвать улыбку, если бы не являлась по сути суровым обвинением нашей профессии. Разумеется, учет выдающихся памятников ведется независимо от их местонахождения; об этом заботятся даже специалисты узкого профиля и наиболее подверженные «элитистским» настроениям исследователи. Но подлинными виновниками создавшегося положения являются те западные специалисты, которые — соответственно своему образованию и взглядам — склонны считать, что принимать во внимание необходимо лишь лучшие образцы и что знать о них следует лишь посвященным. Все ответственные органы должны выработать общий подход к проблеме, обеспечивающий в качестве первоначальной меры составление описи соответствующих музейных коллекций в каждой стране. В противном случае напрашивается вывод, что в данном государстве нет сведений об имеющихся коллекциях и отсутствует стремление собрать таковые. Пора опровергнуть подобные обвинения.

В то же время во многих странах предпринимаются усилия для совершенствования учета и составления каталогов как отдельных собраний, так и общенациональных. В качестве примера можно назвать Австралию, Великобританию, Новую Зеландию, США, Швейцарию и Швецию. Постепенно у музейных работников формируется более ответственный подход, что, на мой взгляд, является отражением определенной демократизации науки, меньшей элитарности, того, что специалисты отдают себе отчет в необходимости прислушиваться ко все громче раздающемуся требованию возвратить памятники культуры странам

происхождения и предпринять с этой целью конкретные меры.

Предстоит сделать еще многое по учету коллекций. Качество и объем проделанной работы в разных странах неодинаковы. Одна из проблем заключается в том, чтобы выправить создавшееся положение. Для этого недостает средств, времени, людей. Так, недавно в Новой Зеландии подготовили опись коллекций островных культур Тихого океана, хранящихся в музеях страны<sup>1</sup>. Однако в нее не вошли памятники культуры маори, коренных жителей Новой Зеландии, поскольку не хватило сил и средств обработать обширные несистематизированные материалы. Новозеландские ученые по крайней мере смогли проделать большую часть работы. В результате, например, нам известно, какие экспонаты островов Фиджи имеются в Музее Роторуа, но мы не знаем, что там есть собственно из Роторуа. Следует отметить, что всем приходится сталкиваться с подобными проблемами.

Какие же данные необходимо заносить в каталоги? В предыдущей статье Л. Болтон указывает основные критерии отбора информации и тот минимум сведений, которые надо выяснить в первую очередь. Но когда доходит до дела, каждый выполняет работу по-своему, в зависимости от особенностей коллекции, наличия времени и материальных ресурсов. Естественно, затем принимаются более серьезные меры, но и они обычно представляют собой простое следование требованиям здравого смысла. Короче говоря, каждый делает что, когда и как может.

1. Roger Neich, "A Preliminary Survey of Pacific Islands Cultural Material in New Zealand Museums", Wellington, New Zealand National Commission for Unesco/ Art Galleries and Museums Association of New Zealand, 1982.

Необходимо движение вперед, обоснованная программа, которая бы увлекла работников этнографических музеев и отделов повсюду в мире, даже если они не все, не всегда и не вполне точно будут ей следовать. На недавней Генеральной конференции ИКОМ, проходившей в Лондоне с 25 июля по 2 августа 1983 г., Международный комитет по музеям этнографии (ИКМЕ) создал рабочую группу по каталогам. Одновременно была разработана предварительная программа действий на ближайшие три года. Вкратце ее направления можно сформулировать следующим образом:

1. Создание банка основных данных по текущим мероприятиям.
2. Решение вопроса «Какие данные абсолютно необходимы?».
3. Определение способов обработки каталогов на ЭВМ в соответствии с согласованными международными стандартами.
4. Проведение в конце 1984 или начале 1985 г. встречи для обсуждения состояния дел в этой области.

Программа достаточно проста, но это только начало. Нет сомнения, что в предстоящем десятилетии в большинстве стран будут созданы обзорные каталоги — по крайней мере этнографических материалов. Но может быть, я настроен чересчур оптимистично?

---



## К вопросу о возвращении скульптур Парфенона



Роберт Браунинг  
(Robert Browning)

Родился в 1914 г. в Глазго. Учился в Университете Глазго и в Баллиол-колледж, Оксфорд. В 1947—1965 гг. преподавал латынь и греческий в Университи-колледж, Лондон. В 1965—1981 гг. — профессор античной филологии в Бербек-колледж, Лондон. Автор трудов: "Medieval and Modern Greek", 1969; "Justinian and Theodora", 1971; "Byzantium and Bulgaria", 1976; "The Emperor Julian", 1976; "Studies in Byzantine History and Education", 1977; "The Byzantine Empire", 1980.

В 448 г. до н. э. народное собрание Афин постановило заново отстроить на Акрополе храм богини-покровительницы города, разрушенный персами тридцатью двумя годами ранее. Значение этого шага было очевидно для всех. После окончания греко-персидских войн греческие города решили не восстанавливать храмы и оставить их в качестве памятников павшим. Но в 448 г. афиняне уже уверенно смотрели в будущее и не думали горевать о прошлом. К тому времени Эсхил умер. Софокл и Еврипид находились в зените славы, Сократ был молод, а Аристофан и Фукидид еще пребывали в детском возрасте. Афины эпохи Перикла были центром интеллектуальной и художественной жизни греческого мира. В этот город со всей Греции съезжались мыслители, художники, поэты, находившие здесь вдохновение и вдохновлявшие других. Философы и писатели Геродот из Галикарнаса, Анаксагор из Клазомен, Протагор из Абдер, Парменид и Зенон из Элеи в Южной Италии, Гиппий из Элиды, художники и скульпторы Полигнот с острова Фасос, Поликлет из Аргоса, Агоракрит с острова Парос — все они подолгу жили в Афинах; многие из них были друзьями Перикла. Более того, именно в Афинах впервые возникло демократическое государство. Надгробная речь, которую Фукидид вложил в уста Перикла, отражает оптимизм, несет идею свободы, исполнена сознанием исключительности афинян и чувством причастности к одной из величайших эпох в истории человечества.

Парфенон был создан по замыслу и под руководством гениального скульптора Фидия и выдающегося архитектора Иктина. Строительство продолжалось шестнадцать лет. Выдержанное в строгих пропорциях дорического ордера, это величественное сооружение свидетельствует об удивительном понимании законов оптического восприятия и умении учитывать его особенности. Архитектурное решение храма отличается предельной простотой. Украшающие его скульптуры — не просто декоративное оформление,

но органичная часть конструкции здания. Скульптурный ансамбль включает фигуры двух фронтонов, девяносто две метопы (по тридцать две на северной и южной сторонах и по четырнадцать на восточном и западном фасадах) и идущий вдоль наружной стены наоса фриз длиной 160 м. На фронтонах изображены сцены из мифов о рождении Афины и споре Афины с Посейдоном за обладание землей Аттики; на метопах — также мифологические сцены, в частности из связанной с историей Афин легенды о подвигах Тесея; на фризе — праздничное шествие в дни Великих Панафиней. Композиция скульптурного ансамбля была задумана Фидием. Для Парфенона он создал также величественную статую Афины из золота и слоновой кости высотой 12 м.

Противники Перикла обвиняли его в том, что он слишком украшал Афины, и к тому же — на деньги городов-союзников. Это были те самые группировки, которым во время Пелопоннесской войны удалось дважды свергнуть демократию в Афинах.

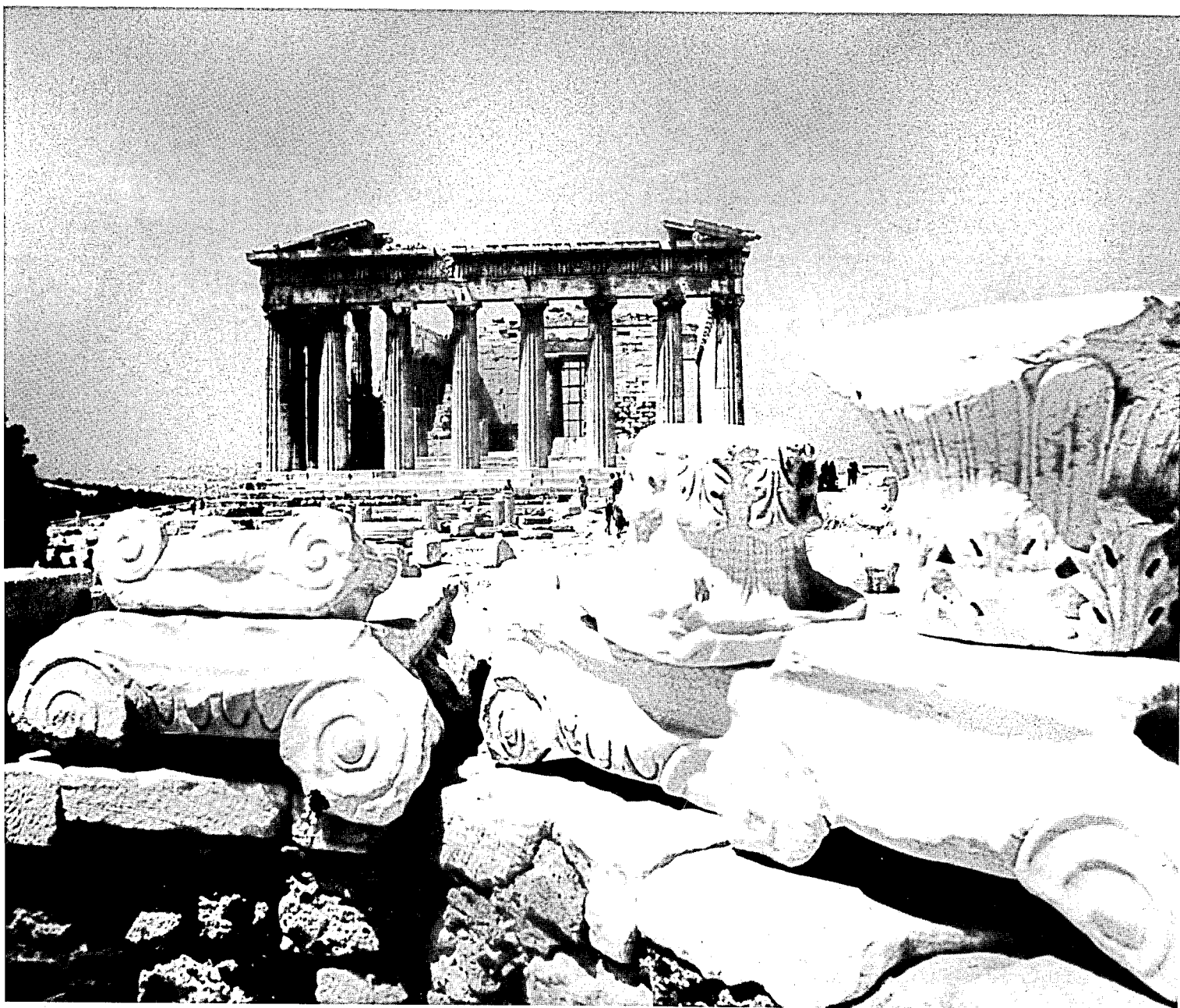
Фидий и Иктин построили замечательный храм, прослуживший девятьсот лет. Живший во II в. н. э. Павсаний включил Парфенон в свое «Описание Эллады» как одну из достопримечательностей Афин. В V в. Парфенон, как и другие языческие храмы, был закрыт, а несколько позже, подобно храму Артемиды в Сиракузах, превращен в христианскую церковь. Однако сделанные при этом перестройки не внесли существенных изменений в структуру здания. Вероятно именно тогда от рук фанатиков-христиан частично пострадали некоторые скульптуры. В 1204 г. крестоносцы превратили Парфенон в католическую церковь; во время их 250-летнего господства с запада к нему была пристроена небольшая колокольня. В 1456 г. Афины захватили турецкие войска, и на Акрополе разместился гарнизон. Через два года город посетил султан Мехмед II; в течение четырех дней он осматривал Акрополь и памятники нижнего города. Как сообщают некоторые источники, именно тогда он при-

казал превратить Парфенон в мечеть. Позднее внутри храма, у которого уже не было крыши, построили мечеть, действовавшую еще в начале XIX в. В 1687 г. Афины захватил будущий дож Венеции генерал Франческо Морозини. Во время артиллерийского обстрела в Парфенон, где турки устроили пороховой погреб, попало ядро. Здание сильно пострадало от взрыва, особенно южный фасад. Морозини пытался снять скульптуры западного фронтона, но они упали и разбились. Венецианцы и находившиеся на службе у Морозини наемники растащили обломки скульптур, извлеченные из развалин. Теперь они находятся в музеях Европы.

В 1799 г. Томас Брюс, седьмой граф Элгин, был назначен английским посланником в Великой Порте. Подобно многим аристократам он был страст-

ным собирателем древностей. Сложившаяся после «битвы на Ниле» обстановка (турки зависели от английской помощи в борьбе с французами) и высокое положение Элгина открыли перед ним возможности, о которых другие коллекционеры даже не могли мечтать. В 1801—1803 гг. он снял с Парфенона большую часть уцелевших скульптур и затем переправил их в Лондон. Мотивы его действий до конца не ясны. Судя по письмам Элгина, он собирался использовать скульптуры для украшения своего загородного дома в Шотландии. Позднее в показаниях перед парламентской комиссией Элгин заявил, что спасал скульптуры от варварства и расхищения греками и турками. Правда, для того, чтобы придать своей версии большую достоверность, он искажил последовательность событий. Впрочем, это не имеет отно-

Парфенон. Восточный фасад.  
[Photo: Unesco/Dominique Roger.]



шения к предмету нашего обсуждения. А вот о чем действительно следует вспомнить: Элгин вывез из Парфенона все, что стоило взять (по его собственному выражению), пользуясь подписанным в 1801 г. турецким султаном фирманом, смысл которого неясен. Составлявшие его придворные чиновники, очевидно, полагали, что Парфенон был украшен живописью, и под конец включили в документ разрешение взять несколько камней с надписями или изображениями. Фирман был издан оккупационными властями, господству которых вскоре положило конец народное восстание. Афинская верхушка, пользовавшаяся во время правления турок определенной самостоятельностью, не была поставлена в известность о происходившем. Знатки мусульманских законов могли бы сказать нам, имел ли султан право отчуждать фрагменты Парфенона, где находилась мечеть. Однако выяснение законности присвоения скульптур Парфенона лордом Элгином представляет лишь исторический интерес. Их нынешний статус определен английским парламентом в 1816 г., когда по рекомендации специально назначенной комиссии он постановил купить скульптуры у лорда Элгина за 35 тыс. ф. ст. и передать их Британскому музею.

В Англии с самого начала раздавались голоса, осуждавшие действия Элгина и требовавшие возвращения скульптур Греции. В «Паломничестве Чайльд-Гарольда» (1812 г.) Байрон охарактеризовал его поступок как акт постыдного вандализма и до конца жизни утверждал, что место скульптур — на Акрополе. Путешественник и археолог Эдвард Додуэлл, очевидец снятия скульптур с Парфенона, с горечью говорил, что лишь отсутствие здравого смысла и вкуса могло привести к такой акции. Хью Хэммерсли, член парламентской комиссии, созданной для того, чтобы решить участь скульптур, предложил передать их на временное хранение в Британский музей и вернуть в Афины сразу после получения Грецией независимости, но ему не удалось убедить остальных. Позднее в поддержку возвращения Греции ее сокровищ выступали люди самых различных взглядов, такие, как поэт и писатель Томас Харди, сторонник независимости Ирландии Роджер Кейсмент. Уже в XX в. историк и дипломат Гарольд Николсон убеждал первое лейбористское правительство порвать с политикой его предшественников и вернуть Греции скульптуры Парфенона. В 1941 г., в мрачные дни второй мировой войны, в палате общин было внесено предложение о том, чтобы передать скульптуры Греции —

союзнику Англии — в знак уважения, но правительство отвергло этот проект, сочтя его преждевременным. С тех пор вопрос неоднократно поднимался как в палате общин, так и в палате лордов. Но сменявшие друг друга правительства были непреклонны и отказывались даже от его обсуждения. Лишь премьер-министр Гарольд Макмиллан однажды согласился с тем, что эту проблему можно будет со временем изучить.

В настоящее время пора индивидуальных протестов миновала. Отношения между странами не являются неизменно неравноправными. Международные организации вплотную занялись проблемой реституции или возвращения культурной собственности. Греческое правительство заявило о своем намерении официально потребовать возвращения памятников. А в Англии с осени 1982 г. работает Британский комитет за реституцию скульптур Парфенона, информирующий общественность о прогрессе в этом деле и подготавливающий соответствующую документацию<sup>1</sup>.

Существует два основных аргумента в пользу передачи скульптур Греции. Во-первых, они составляют одно целое с храмом и не являются движимыми культурными ценностями, как, например, икона или рукопись. Они не были созданы для того, чтобы находиться в чьей-либо собственности или стать товаром на рынке произведений искусства. Они не были и элементами декоративного оформления здания, созданными по завершении его строительства. Скульптуры неразрывно связаны с Парфеноном, а последний в свою очередь является частью местного ландшафта, как естественного, так и созданного человеком. Дело не только в том, что храм спроектирован совместно скульптором и архитектором, но и в том, что во многих случаях скульптуры служат элементами конструкции. Так, метопы заняли свое место перед возведением карнизов, которые и закрепили их. Убедительным считается аргумент в пользу воссоединения частей какой-либо статуи, если, например, голова находится в одном музее, а туловище — в другом. Он еще более весом в данном случае, когда речь идет о воссоединении частей уникального памятника. Если бы по указанию оккупационных властей украшенный росписью плафон Сикстинской капеллы вывезли в какой-нибудь иностранный музей, вряд ли можно было бы противостоять требованиям возвратить его.

1. Председателем комитета является автор настоящей статьи.

Во-вторых, юридическое право собственности может иногда отступать на второй план перед правом собственности культурной. По определению Генерального директора ЮНЕСКО, культурная собственность — незаменяемое наследие народов, «художественные ценности, самые показательные для их культуры, которым они придают больше всего значения, отсутствие которых для них психологически особенно нетерпимо». В документах Межправительственного комитета по содействию возвращению культурных ценностей странам их происхождения или их реституции в случае незаконного присвоения подчеркивается, что при утрате таких объектов культура лишается одной из ее существенных частей. Едва ли можно сомневаться в том, что со времени образования греческого государства Парфенон является главным символом культурной самобытности греческого народа и его связи с прошлым. Иногда говорят, будто таковым он стал недавно под влиянием идей Просвещения и романтизма. Но даже если это и верно, второй аргумент отнюдь не становится менее убедительным. Символы создаются людьми, и появление их исторически обусловлено.

На протяжении почти всего своего долгого существования Парфенон был предметом особого поклонения. Храм явился воплощением интеллектуального и духовного расцвета Афин эпохи Перикла и особого статуса этого города в греческом мире. Павсаний считал, что каждый путешественник должен его увидеть. Плутарх вспоминает имена создателей Парфенона через шестьсот лет после того, как он был построен. Для неоплатоника Прокла Парфенон был эллинским храмом *par excellence* и он тяжело переживал его закрытие христианским императором. В годы, когда храм служил христианской церковью, в нем находилась знаменитая мозаика с изображением богородицы. Хотя Афины были всего лишь провинцией Византийской империи, именно в Парфеноне в 1018 г. император Василий II отслужил благодарственный молебен по случаю решающей победы над болгарами — наверняка, испрашивая прощение за то, что по его приказу были ослеплены девяносто девять из каждых ста пленных. В XII в. архиепископ Михаил Хониат неоднократно отмечал красоту и величие храма, хотя с позиций византийской эстетики, вероятно, было трудно судить о памятнике классической архитектуры. Король Петр IV Арагонский, получивший в конце XIV в. титул герцога Афинского, называл Акрополь величайшим сокровищем, равного кото-

рому не было во всем христианском мире. В 1436 и 1447 г. Афины посетил Кириако д'Анкаона, этот Шлиман эпохи Возрождения, который скрупулезно изучил и зарисовал скульптуры Парфенона. В 1458 г. Парфеноном восхищался султан Мехмед II. А в 1838 г. на Акрополе состоялось первое собрание Греческого археологического общества, во время которого председательствующий заявил, указав на Парфенон, что его камни обладают большей ценностью, чем рубины или агаты, и именно им греки обязаны своим национальным освобождением. Как видим, подобное отношение к Парфенону имеет давнюю традицию.

Остается только вкратце остановиться на аргументах, выдвигаемых против возвращения Греции скульптур Парфенона. Нам совершенно верно говорят о том, что Британский музей не в силах нарушить закон 1963 г., запрещающий отчуждение принадлежащей ему собственности. Но ведь парламент может и отменить это решение, тем более что именно он распорядился передать скульптуры Британскому музею. Кажется, в ходе этой сессии в палате лордов будет внесено предложение об отмене упомянутого закона, которое по крайней мере приведет к аргументированному обсуждению вопроса<sup>2</sup>.

Далее, нас спрашивают: «Зачем переносить скульптуры из одного музея в другой? Вот если бы их можно было вернуть на прежнее место в самом здании Парфенона!» Для греков это возражение звучит странно, поскольку главная причина, мешающая это сделать, — повреждения, нанесенные скульптурам, когда их снимали со здания; о них можно судить, сравнив зарисовки скульптур до снятия с храма и более поздние фотографии. Посетитель лучше поймет и оценит скульптуры в непосредственной близости от того места, где они находились первоначально, в том же климате и при том же освещении, имея возможность выйти из храма, осмотреть их и вернуться обратно. Греческое правительство заявило о своем намерении построить у подножия Акрополя, в нескольких минутах ходьбы от Парфенона, новый музей, где будут созданы все необходимые условия для сохранения скульптур в соответствии с современными требованиями. Установят ли в конце концов скульптуры Парфенона (или их копии) на первоначальных местах? Этот вопрос, связанный также с техническими возможностями, предстоит решать будущим поколениям.

2. Речь идет о сессии 1983 г.

Часто в качестве довода против возвращения скульптур приводят тот факт, что загрязнение воздуха причиняет мрамору большой вред. Однако хорошо известно, что воздух в Лондоне был существенно загрязнен уже в 1950-е гг., а в настоящее время он еще более насыщен выхлопными газами. Следует отметить, что загрязнение атмосферы — общая проблема больших городов, имеющая тенденцию к распространению. Она может быть решена только тогда, когда обществу будет дороже обходиться лечение жертв и уход за ними, чем устранение ее причин. Между тем в Афинах, и в частности в районе Акрополя, многое делается для очистки воздуха. В Политехническом университете Афин под руководством профессора Теодора Скуликидидаса, международного авторитета в этой области, и при участии Департамента древностей изучаются воздействие загрязненного воздуха на мрамор и возможности его предотвращения. Если же только это является существенным препятствием, можно заключить соглашение, согласно которому скульптуры вернутся в Грецию, как только проблема будет решена.

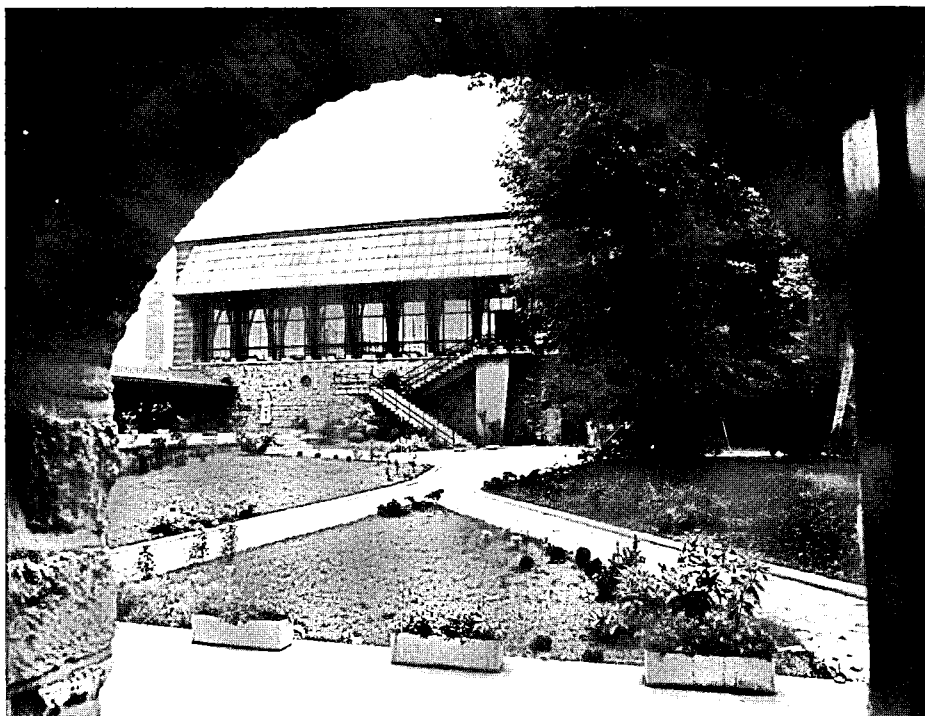
Вряд ли стоит останавливаться на других доводах против возвращения скульптур. Некоторые, например, утверждают, что они более доступны в Лондоне, чем в Афинах. Доступны для кого? Другие говорят, что греческое правительство «ополчилось» против Англии, тогда как скульптуры Парфенона имеются и в других странах. Утверждают также, что возвращение скульптур Парфенона станет первым шагом к опустошению крупных музеев, но ведь другие страны уже требуют возвращения их культурной собственности и будут впредь настаивать на этом независимо от того, вернутся скульптуры Парфенона в Грецию или нет. Кроме того, ЮНЕСКО и различные ее учреждения ведут напряженную работу по выработке общей позиции в этом вопросе.

Возвращение скульптур Парфенона — очень важная проблема, требующая серьезного подхода к ней всех заинтересованных сторон. Ее нельзя оставить нерешенной. Признание правительством Великобритании справедливости претензий Греции будет способствовать укреплению дружественных отношений между этими странами и станет примером для остальных.

# МУЗЕИ РАЗНЫХ СТРАН

Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле. Двор музея. В глубине виден диванхане (под ним расположен раздел этнографии).

[Photo: Ara Güler.]



## Музей турецкого и исламского искусства

Музей турецкого и исламского искусства недавно переехал во дворец Ибрахима-паши. Официальное открытие экспозиции в новых залах состоялось 22 мая 1983 г. в день вернисажа в Стамбуле восемнадцатой бьеннале «Анатолийские цивилизации». Таким образом, началась новая жизнь этого значительного собрания, с 1914 г. располагавшегося в небольшом уютном имарете при мечети Сулеймание.

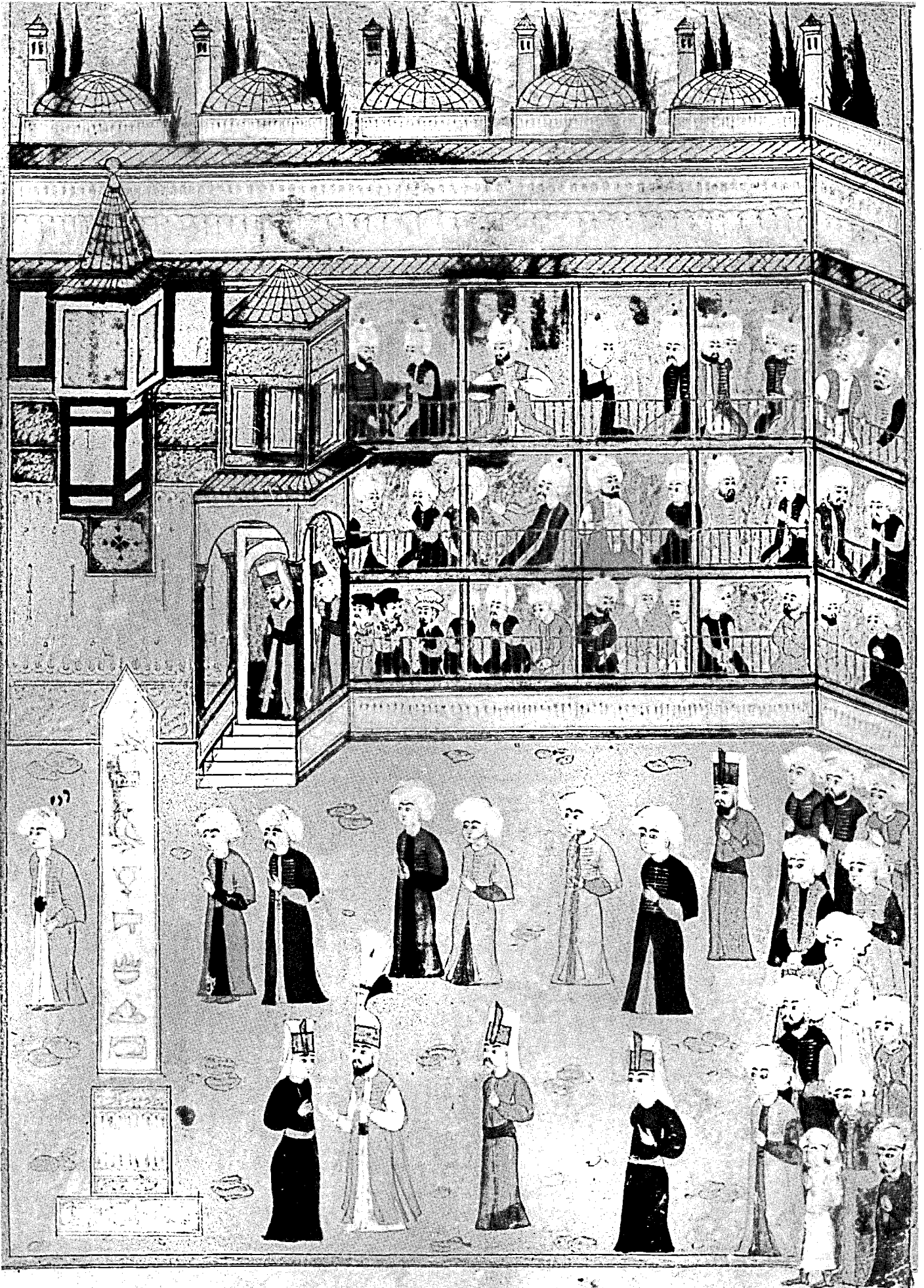
Становление Музея турецкого и исламского искусства в основном отражает развитие музейного дела в Турции. Начало его коллекции было положено в 1846 г. Тогда она хранилась в церкви св. Ирины, построенной в византийскую эпоху, а позже — во дворце Чинили-кёшк, сооруженном при Мехмеде II.

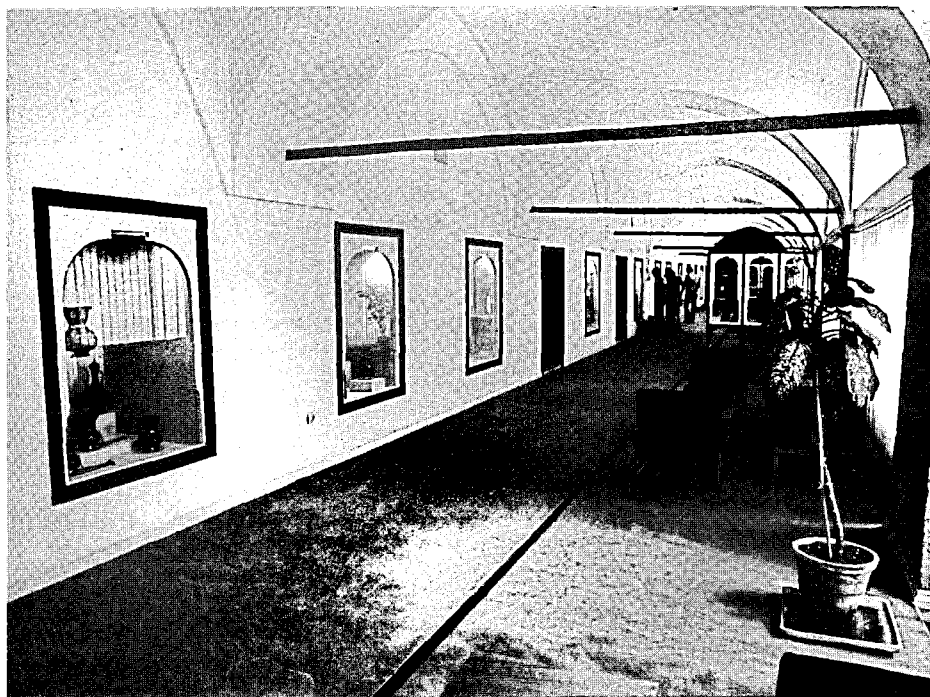
В период между 1892 и 1908 г. коллекцию разделили. Археологические находки были перевезены в Музей древностей, а остальная часть собрания в 1914 г. оказалась в музее, организованном Управлением мечетей, который впоследствии был преобразован в Музей турецкого и исламского искусства и просуществовал в том же здании вплоть до 1983 г. Со временем собрание значительно пополнилось: приобретались памятники материальной культуры, обнаруженные в мечетях, монастырях, мавзолеях, а также во время археологических раскопок; сложилась уникальная коллекция ковров. Важное место в собрании музея занимают ранние исламские рукописи, изделия из металла, глины, камня и дерева, относящиеся к XIII—XIX вв.

Назан Тапан Ёлчер  
(Nazan Tapan Ölçer)

Родился в 1942 г. в Стамбуле. В 1962—1968 гг. учился в Мюнхенском университете (этнография, история и востоковедение). В 1972 г. назначен хранителем раздела ковров и изделий из металла в Музее турецкого и исламского искусства. С 1978 г. — директор музея. С 1976 г. преподает в Стамбульском университете. Участвовал в научных исследованиях и археологических раскопках в различных районах Турции. Автор ряда статей по музеологии, этнографии, истории турецкого текстиля и ковров.

Миниатюра из рукописи «Сурнамэ», хранящейся во дворце-музее Топкапы, на которой изображено продолжавшееся пятьдесят два дня торжество по случаю обрезания наследного принца Мехмеда в 1582 г. Мурад III наблюдал за происходящим из дворца Ибрахима-паши, в котором также часто проводились празднества, нашедшие отражение в миниатюрах и гравюрах.  
[Photo: Ara Güler.]





Экспозиция в галерее; окна превращены в витрины.

[Photo: Ara Güler.]

По мере увеличения числа экспонатов расширялся штат сотрудников. После провозглашения республики в музеи, как и в другие государственные учреждения, пришли молодые специалисты: археологи, историки, искусствоведы. Однако дальнейшему росту музея препятствовала нехватка площади. Ее нельзя было увеличить, поскольку здание являлось частью ансамбля мечети Сулеймание. В 1977 г. в музее побывало 14 681 человек, а в 1980 г. — только 9065. В 1981 г. число посетителей возросло до 14 700, в 1982 г. — до 18 576 человек. Несмотря на проводившиеся время от времени реставрационные работы и попытки расширить экспозиционное пространство, проблема площади оставалась нерешенной. По-прежнему не было места для запасников, современных лабораторий, библиотеки, мастерских.

### *История дворца*

Мысль о переводе музея в другое здание родилась в середине 1960-х гг., когда возник интерес к памятнику архитектуры — роскошному дворцу Ибрахима-паши, расположенному на западной стороне одной из старейших площадей города, где в древности находился ипподром. О нем говорится во многих документах; это единственная резиденция визиря, сохранившаяся до наших дней благодаря тому, что она была построена из камня, а не из дерева, как остальные. Дворец использовался вплоть до конца существования Османской империи.

Самое раннее письменное упоминание о нем относится к 1520 г., когда

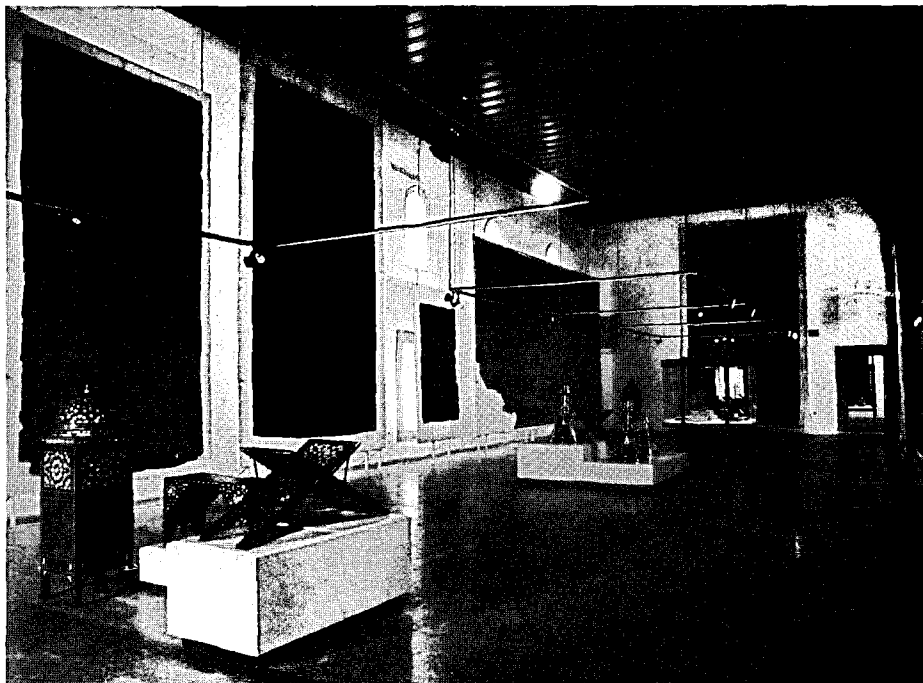
здание ремонтировали. Из документа следует, что дворец был построен значительно раньше, но с какой целью и для кого — неизвестно. Султан Сулейман I Кануни подарил дворец своему фавориту — визирю Ибрахиму-паше, находившемуся у него на службе в течение тринадцати лет.

Впоследствии дворец служил резиденцией наследного принца, затем в нем жили слуги, а еще позже здесь располагались различные службы. Он запечатлен на картине художника XVIII в. Жан-Батиста ван Моора (в настоящее время находится в Рейкс-музеуме), на рисунке Корнелиуса ван Лооса, датированном 1710 г. (ныне хранится в Стокгольмском национальном музее), а также на гравюре Меллинга, выполненной в 1812 г.

Дворец пострадал от частых пожаров и других стихийных бедствий, в частности землетрясений; часть его оказалась разрушенной. Вплоть до начала XX в. в здании размещались мастерская по пошиву мундиров и тюрьма — весьма прозаическое предназначение, если вспомнить славное прошлое дворца. В течение некоторого времени здесь располагалась служба земельных угодий; в 1908 г. перед дворцом было построено здание управления недвижимостью.

О дворце вновь заговорили в 1938—1940 гг., когда подыскивали место для строительства здания суда. На страницах газет того времени велась острая полемика между теми, кто ратовал за сохранение дворца как исторического памятника, и теми, кто хотел снести его. Несмотря на яростное сопротивление почитателей старины, часть дворца была разрушена и на этом месте поднялось здание суда. К счастью, уцелела мужская половина дворца и





Оттоманские ковры XVI в., изделия из дерева и металла, выставленные в диванхане.  
[Photo: Ara Güler.]

знаменитый диванхане, откуда султан наблюдал торжественные церемонии, происходившие на ипподроме. Своим возрождением — уже в качестве музея — дворец отчасти обязан тем, кто решительно выступал в его защиту.

В 1961 г. под руководством архитектора Хюстрева Тайлы начались работы по реставрации. Государство приобрело участки вокруг дворца и те части здания, где размещались различные учреждения. Предпринимались попытки восстановить первоначальную планировку. Диванхане оказался залом с расположенными по одну сторону деревянными колоннами, очень похожими на те, которые известны по старинным миниатюрам, что свидетельствует об их реалистическом характере.

За пятнадцать лет реставраторы приобрели богатый опыт. Документов, содержащих описание дворца, сохранилось чрезвычайно мало, поэтому специалистам удалось воссоздать его, только перепробовав множество вариантов. Будто разгадывая давно забытую головоломку, определяли они первоначальное местоположение дверей и перегородок. В первые десять лет дело продвигалось медленно — не хватало средств. Основная цель состояла в том, чтобы восстановить планировку здания и найти пути его сохранения. В последние пять лет темпы реставрации значительно ускорились; этому способствовало объединение усилий административных и технических служб. Все работы финансировало министерство культуры Турции.

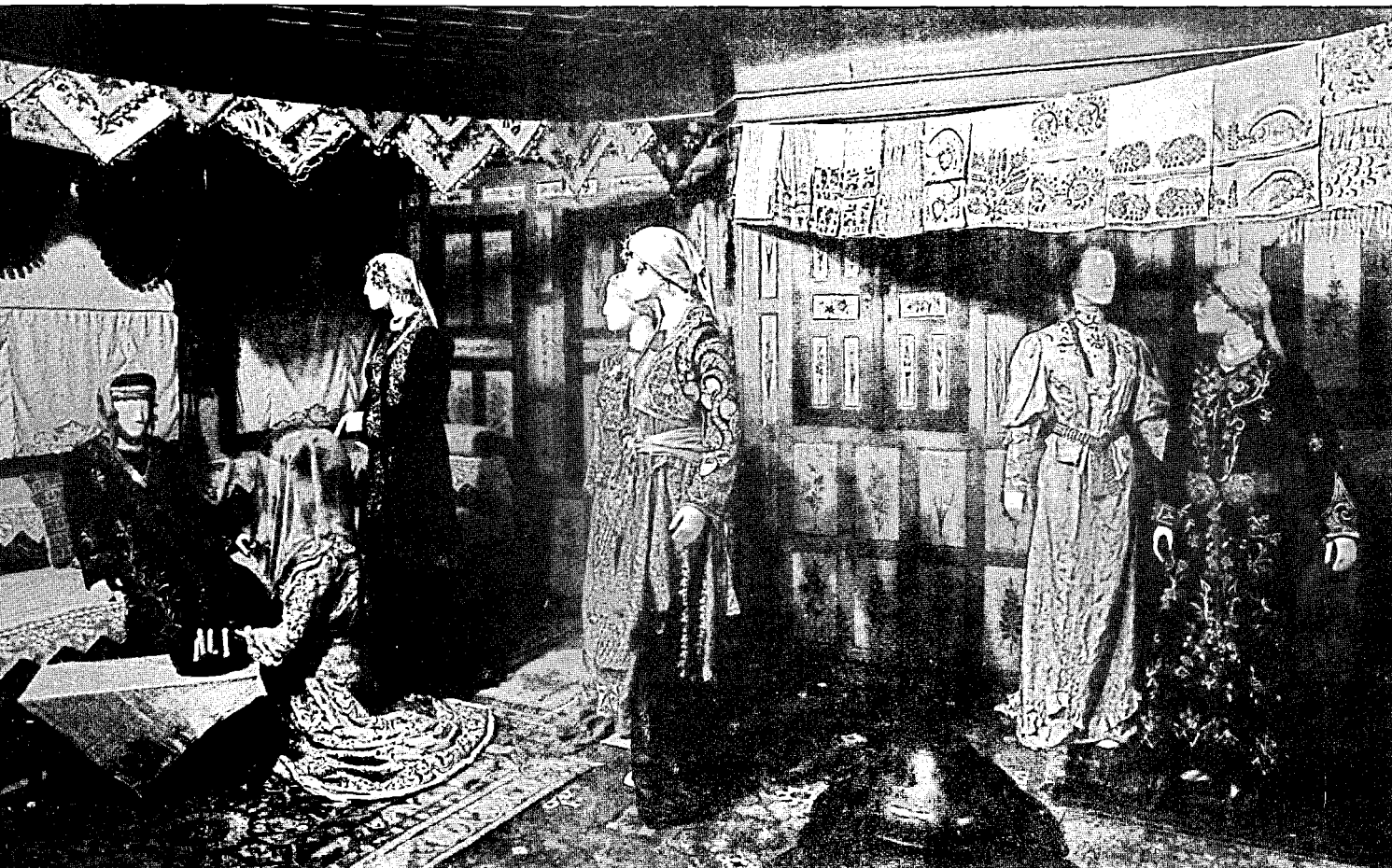
### Четкая программа

Тем временем руководство музея определяло основные направления его деятельности в новом помещении. Предполагалось, что в музее будет широко представлено турецкое и исламское искусство VIII—XIX вв., и экспонаты решили расположить в главном зале галереи в хронологическом порядке. В эту экспозицию должны были войти наиболее ценные образцы из богатейшего собрания ковров, а также из этнографической коллекции, заметно пополнившейся за последние десять лет. Необходимо было отвести удобные помещения для оборудованных по последнему слову техники запасников, административных служб, фотостудии, лаборатории реставрации, фумигационной камеры, столярной и других мастерских, службы чистки и ремонта ковров, столь необходимой для музея, библиотеки и читального зала для сотрудников и специалистов со стороны, конференц-зала, кофейни, туалетов, киосков для продажи книг, открыток, сувениров и т. д. Следовало подумать и о помещении для временных выставок. Особое внимание было уделено обеспечению свободного доступа к экспозиционным витринам и стендам с экспликациями.

Восстанавливая это важное историческое здание, хранители и реставраторы сделали все возможное для того, чтобы современное экспозиционное оборудование удачно вписывалось в старинный интерьер. По этой причине дизайнеры иногда ограничивали число экспонатов, а реставрационные работы велись с учетом характера будущей экспозиции. Так, чтобы обеспечить более свободное передвижение посетите-



Стеллажи в запаснике.  
[Photo: Ara Güler.]



Раздел этнографии. Традиционная свадебная церемония.  
[Photo: Ara Güler.]

лей, были убраны перегородки между помещениями, в которых, как полагают, некогда жили дворцовые стражи и чиновники. Объединив таким образом три — четыре комнаты, получили просторные залы, а их окна, выходящие в галерею, превратили в экспозиционные витрины. Подобное решение позволяет посетителям, располагающим ограниченным временем, познакомиться с представленными в хронологическом порядке экспонатами, не заходя в залы. Те, у кого времени больше, могут осмотреть любой из них. Если не хватает зрителей, некоторые залы можно закрыть. Поскольку времени на подготовку экспозиции во всем здании было мало, мы сосредоточили внимание на развертывании экспозиции в самой галерее и окнах-витринах, оставив оформление новообразованных залов на более позднее время.

### Необходимые изменения

При создании экспозиции приходилось вносить изменения в первоначальные планы. Так, например, высота потолка в залах и галерее, где намечалось разместить раздел классического турецкого и исламского искусства, позволяла показать лишь ковры небольшого размера, развесив их между выходя-

щими в галерею окнами, что привело к нарушению хронологического принципа размещения экспонатов. Знаменитая коллекция сельджукских ковров XIII в., а также оттоманские ковры XIV, XV и XVI вв. — последние особенно больших размеров — демонстрируются вместе с изделиями из дерева и металла, керамикой и ранними анатолийскими коврами, известными на Западе как «ковры Гольбейна» и «ковры Лотто». За ними следуют ушакские ковры XVI в., рядом с которыми установлены застекленные витрины. В соответствии с планом для этнографического раздела отвели сводчатый зал под диванхане. Здесь можно увидеть реконструкции помещений для совершения обрядов обрезания и бракосочетания; экспозицию, рассказывающую о турецкой бане, которая представляет собой важнейший элемент турецкой культуры, а также связанные с ней произведения искусства; витрины, где показаны традиционные ткани, костюмы и два типа юрт — из козьих шкур и круглая из войлока (видимо, единственный сохранившийся до наших дней образец жилья анатолийских кочевников).

Запасники оборудованы выдвижными стеллажами на металлических направляющих, что позволяет максимально использовать их площадь. В задней части здания, выходящей во внутренний двор, выделили помещения для фумигационной камеры, столяр-

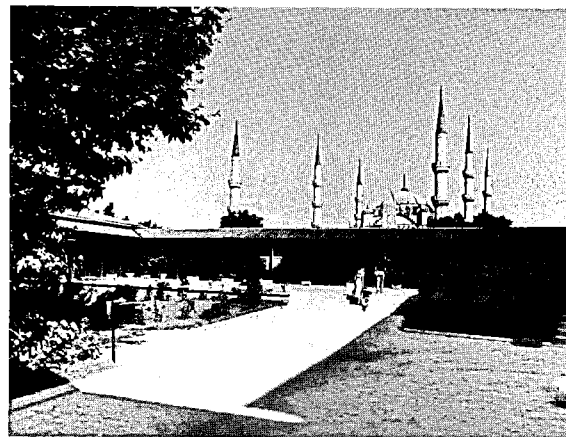
ной, слесарной и других мастерских. В настоящее время действует лишь столярная мастерская; в других еще нет соответствующего оборудования из-за отсутствия средств на его приобретение. Под галереей находятся фото-студия, переплетная и реставрационная мастерская, а также служба чистки ковров, которая начала функционировать еще до окончания реставрационных работ, когда группа специалистов под руководством Нильса Рутерса из Исламского музея (Западный Берлин) тщательно вычистила все предназначенные для экспозиции ковры. Она оборудована по типу соответствующей лаборатории в Исламском музее. Принимая во внимание тот факт, что коллекция насчитывает 1500 ковров, можно предположить, что из всех служб именно эта будет работать с наибольшей нагрузкой.

У входа в музей расположен конференц-зал. Он рассчитан на 100 человек и снабжен системой синхронного перевода. В него можно попасть прямо с улицы. На этом же уровне находятся книжный киоск, а также турецкая кофейня; здесь же размещены экспозиции, рассказывающие о традиционном турецком базаре. Далее следует широкая галерея, пока служащая основным помещением для временных выставок. Первая из них — "Treasures of Astronomy" — продолжалась два месяца. Она была предоставлена Нюрн-

бергским национальным музеем через месяц после официального открытия музея.

В подготовке экспозиции нам оказали помощь и финансовую поддержку ряд организаций, банков и частных лиц. Они передали в дар музею ткань для монтировки ковров, материалы для оформления стендов и витрин, рамы для экспонирования ковров, препараты для консервации и удаления влаги и т. д. В основном материалы поступили из местных источников, на которые решено ориентироваться и в будущем, чтобы в случае необходимости быстро заменить то или иное оборудование. Особо удачной оказалась система освещения, состоящая из подвижных регулируемых светильников.

Экспонаты в разделе классического искусства и этнографии снабжены подробными этикетками на турецком и английском языках. Они представляют интерес не только для иностранных, но и местных посетителей, напоминая им о многих видах традиционного искусства, находящихся на грани исчезновения. За один только июнь 1983 г. музей посетили 10 970 человек — почти столько, сколько прежде бывало в нем за целый год. Популярностью пользуется и кофейня при музее, где под звуки старинных мелодий подают приготовленные на древесном угле чай и кофе, готовят по давно забытым рецептам шербеты.

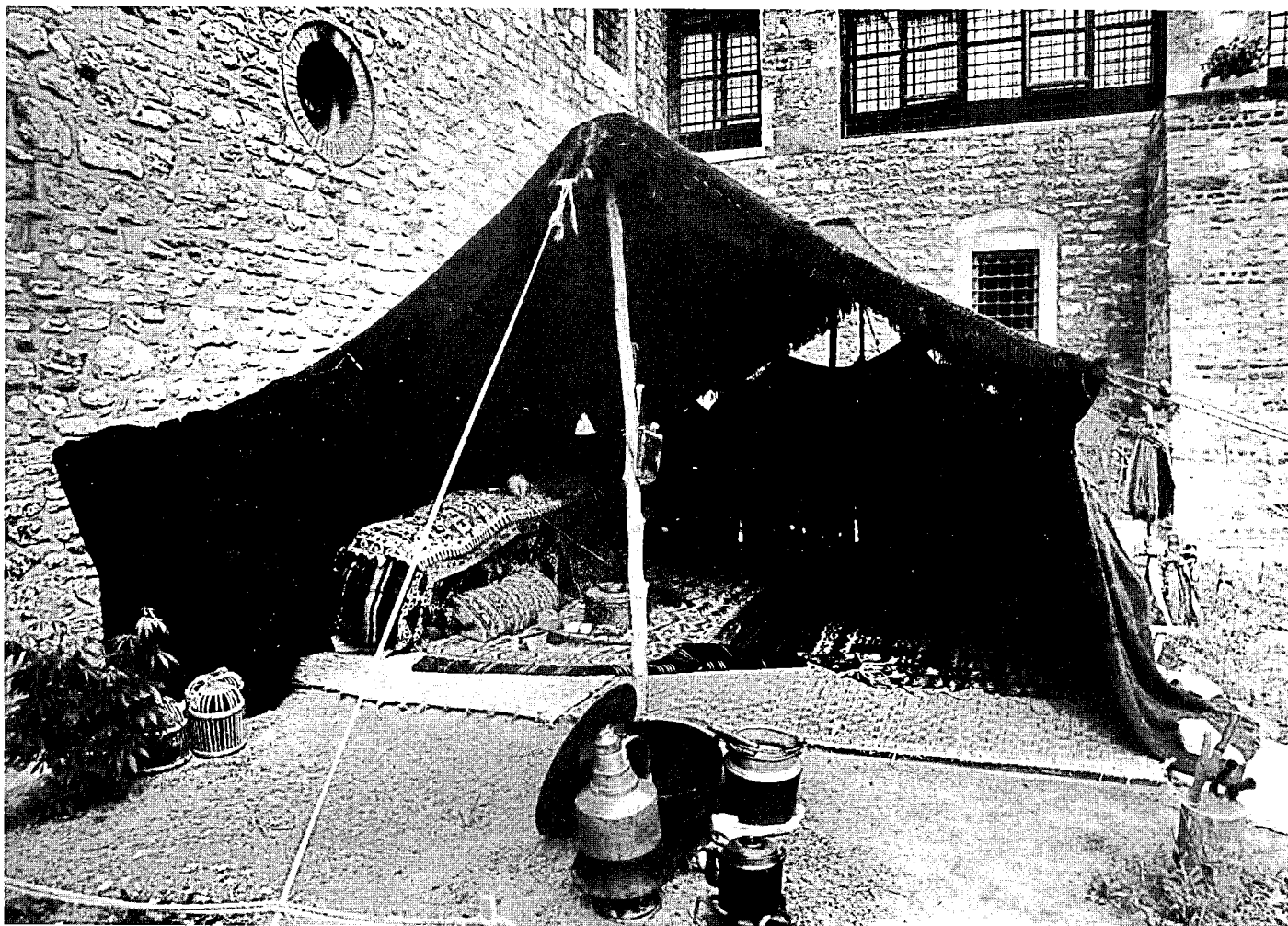


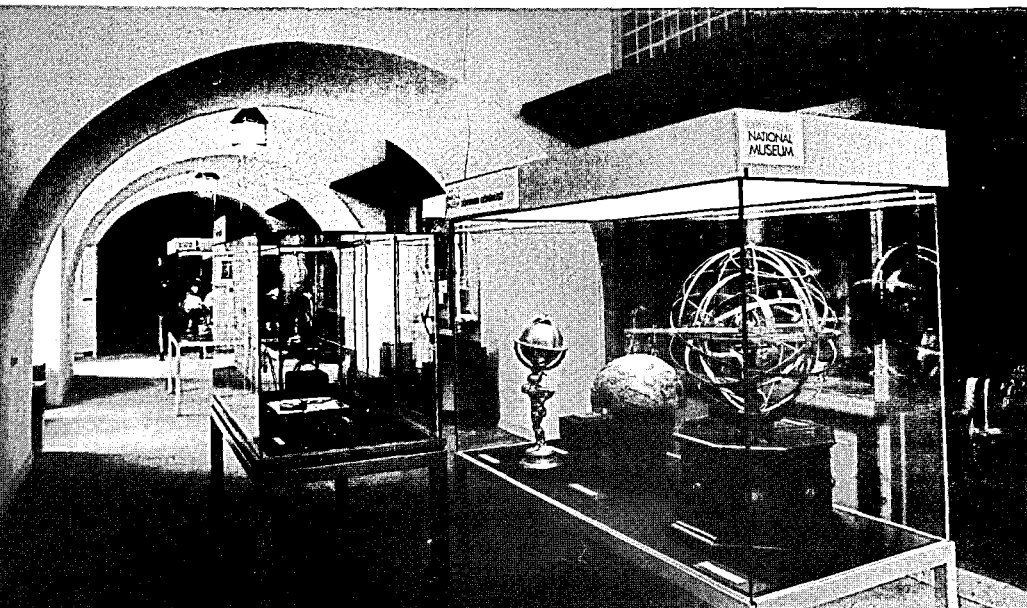
Двор музея. Напротив — мечеть Ахмеда I (Голубая мечеть).

[Photo: Ara Güler.]

Юрта анатолийских кочевников из козьих шкур.

[Photo: Ara Güler.]





Галерея, используемая для временных выставок. Выставка "Treasures of Astronomy".  
[Photo: Ara Güler.]

В настоящее время Музей турецкого и исламского искусства осваивает новое здание, хотя мы иногда с грустью вспоминаем тихий дворик старого музея. Все ли сейчас идет гладко? Нет, музею многого не хватает, кое-что заслуживает и критики. Так, длинные лестницы представляют неудобство для пожилых людей, больных и маленьких детей, но, к сожалению, кон-

струкция здания не позволяет соорудить пандусы или установить лифты. На верхний этаж можно попасть через единственный вход, только пройдя через сад; это затрудняет осмотр.

Однако мы надеемся, что недостатки не портят общего впечатления, которое производит наш музей, расположенный в одном из исторических районов Стамбула.

## Албанский музей истории

Бурхан Чираку  
(Burhan Çiraku)

Родился в 1929 г. во Влёре. Изучал историю в Тиране. Доцент Тиранского университета. В 1979—1981 гг. — научный сотрудник Академии наук Албании. В 1981 г. назначен директором Албанского музея истории.

Албанский музей истории в Тиране является одним из крупных общественных и культурных центров страны. В нем собраны экспонаты, рассказывающие об истории албанского народа с древнейших времен до наших дней. В экспозиции музея получила отражение тема борьбы албанского народа за независимость; подвиги его выдающихся представителей нашли воплощение в скульптуре, настенной живописи и других видах искусства. Музей является также национальным центром исследований в области музеологии.

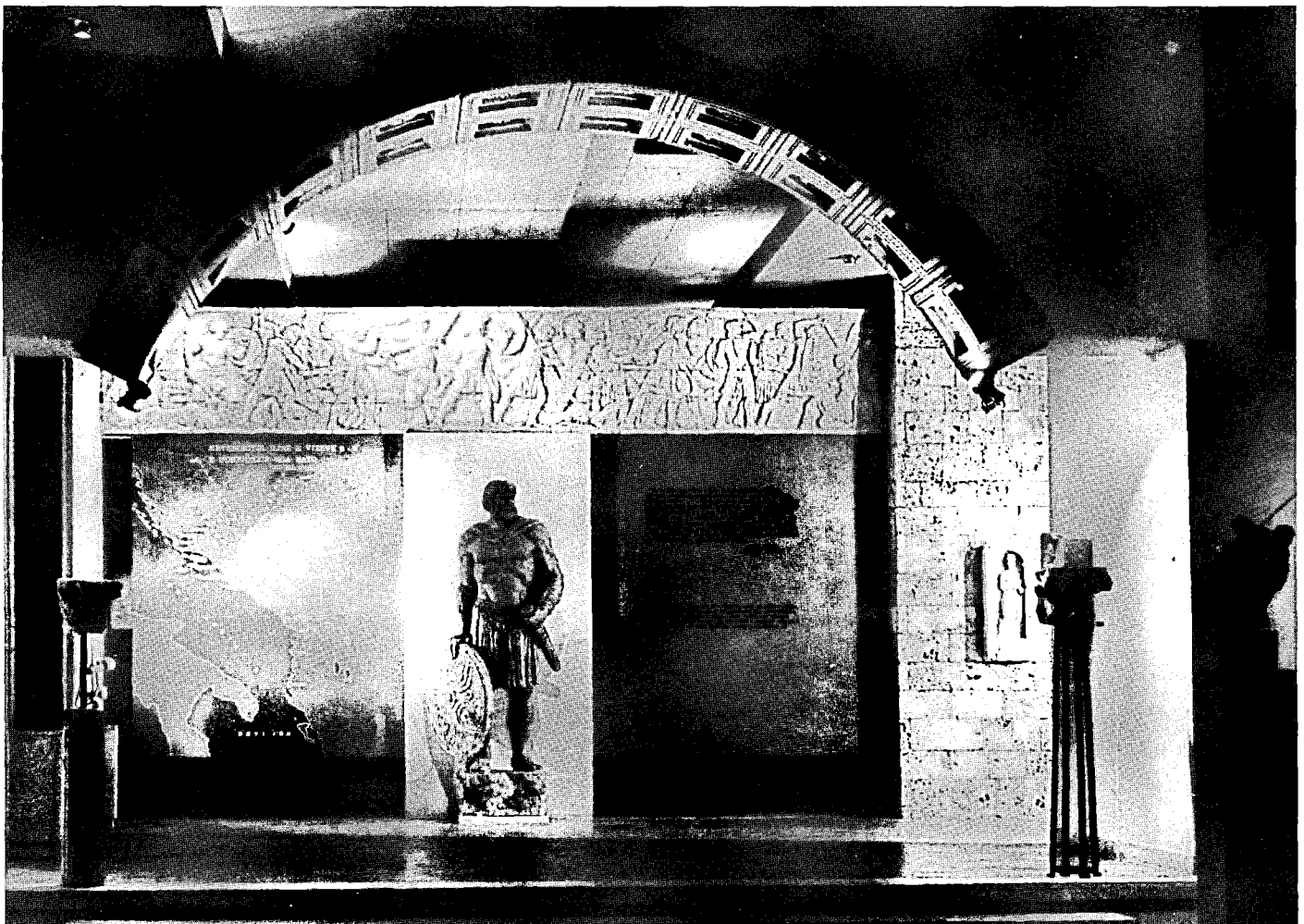
### *Древняя история*

Музей располагает одиннадцатью экспозиционными залами, два из которых посвящены истории и культуре древней Албании.

В первом зале экспонаты размещены в хронологическом порядке, что

позволяет шаг за шагом проследить экономическое и культурное развитие древней Албании. В одной из витрин можно видеть великолепную коллекцию керамики доисторической эпохи (относящиеся к каменному веку глиняные расписные сосуды, найденные при раскопках в Камнике, район Колёня), а также копию наскального рисунка из пещеры в Лепенице, район Влёра, — восемнадцать схематично изображенных человеческих фигур. Это самый ранний из открытых в Албании памятников такого рода. Следующая витрина рассказывает о древнем поселении Малики — крупнейшем из обнаруженных на территории страны. Здесь показаны найденные при раскопках предметы, представляющие большой интерес для археологов. Экспонаты других витрин переносят нас в бронзовый век. Мы узнаем о древних племенах, обитавших на территории нынешней Албании, крупнейшими из которых были пеласги и илли-

Албанский музей истории, Тирана. Зал древней истории. Статуя иллирийского вождя Бато.  
[Photo: Albanian Museum of National History.]



рийцы<sup>1</sup>. В последних двух витринах демонстрируются экспонаты, относящиеся к железному веку и к периоду между 1100 и 500 гг. до н. э., когда происходил процесс становления иллирийского этноса и его культуры, особенности которой наиболее ярко проявляются в предметах, обнаруженных в курганах долины реки Мати. Найденные здесь женские украшения и оружие свидетельствуют о том, что населявшие этот район иллирийцы были искусными мастерами и талантливыми художниками. Не менее интересны и находки из курганов в юго-восточной Албании: украшения и деволийская керамика — центр ее изготовления находился в верховьях реки Деволи, населенных иллирийскими племенами, происходившими из Дасарета.

Во втором зале, посвященном Южной Иллирии, представлены экспонаты, датируемые IV—III вв. до н. э., когда происходил процесс возникновения городов, становления рабовладельческого общества и образования иллирийских государств. Здесь посетители знакомятся с городской культурой иллирийцев, ничуть не уступавшей другим античным культурам Средиземноморья, а также с двумя великими приморскими городами Диррахием и Аполлонией, история которых воссоздается благодаря усилиям археологов. Особого внимания заслуживают терракотовые статуэтки, найденные в святилище Афродиты, возвышавшемся

на одном из холмов Дурреса 2200 лет назад, а также бронзовые фигурки, обнаруженные при раскопках стадиона на территории города Амантия (Плëча, район Влëра). Особое место отведено в зале орудиям труда, рассказывающим о состоянии ремесел и земледелия. О развитой экономике того периода свидетельствуют относящиеся к середине V в. до н. э. серебряные и бронзовые монеты, отчеканенные для иллирийских вождей Монуна и Гента. Они были найдены при раскопках иллирийских городов Шкодра, Лис, Амантия, Бюлис, Диррахий и Аполлония. По обеим сторонам витрины, в которой экспонируются монеты, выставлены подлинные рельефы того же периода. Привлекает внимание «Богиня Бутринта» — один из лучших образцов скульптуры своего времени. Находку назвали «Богиня Бутринта», однако последующие исследования показали, что это голова Аполлона. Рядом на полу можно видеть относящийся к концу IV — началу III в. до н. э. редкий образец многоцветной мозаики из речной гальки с изображением головы женщины. Она известна под названием «Красавица Дурреса». Внимание посетителя привлекает не только ее лицо. Поражает совершенство композиции, гармония орнамента, прекрасно изображенные цветы вокруг головы женщины, богатство красок. Все это заставляет предположить, что перед нами — произведение выдающегося художника, достойное великого города.

Рядом демонстрируются голова Артемиды, надгробия и другие находки из Диррахия, краснофигурные вазы, царский саркофаг с богатой коллекцией предметов, панорама иллирийского города, располагавшегося в Нижнем Сельце, а также бюсты иллирийских царей Пирра, Тетфы и Гента, ведших войны против римлян. Экспонаты, «экспликации, материалы по истории борьбы с завоевателями (восстание под руководством Бато в 6—9 гг. н. э.) дают посетителям возможность представить, какой отпор оказывали иллирийцы римлянам. Вооруженное сопротивление и культурное противостояние продолжались до IV в. н. э., когда в южной Иллирии началось формирование албанской народности.

В этом зале находятся также экспо-

1. Пеласги — название, которое дали греческие авторы племенам, жившим в Восточном Средиземноморье и на побережье Эгейского моря до прихода греков. Иллирией в древности называли северное побережье Адриатики на Балканах, включавшее Хорватию, Далмацию, Боснию и Герцеговину и территорию современной Албании. — Ред.

Один из залов, посвященных древней истории. «Богиня Бутринта» и «Красавица Дурреса». [Photo: Albanian Museum of National History.]





Фрагмент мозаики из Шалеси, район Влёра (V—VI в.).  
[Photo: Albanian Museum of National History.]

наты, относящиеся к позднему периоду античности (IV—VII вв. н. э.), когда в иллирийские земли одно за другим вторгались племена варваров. Большой научный интерес представляет своеобразная Команская культура, зародившаяся на этой территории, входившей в состав Византийской империи.

### Средневековье

Следующие два зала рассказывают о XIII—XIX вв. — важном периоде в истории албанского народа, который вопреки иностранным завоевателям продолжал отстаивать свою самобытность во всех областях экономической, социальной, политической и культурной жизни.

Этот период был отмечен развитием земледелия на равнинах Косова, Шкодры, Лежи, Эльбасана, Тираны, Корчи, Дельвины и особенно Мюзакьи (здесь выращивалась пшеница, причем большая часть урожая вывозилась в другие страны), ростом городов, которые из административных и военных превращались в ремесленные и торговые центры, а также расширением внутренних и внешних экономических связей, о чем говорят монеты албанских княжеств и других государств (византийские, венецианские, сербские, французские и др.), демонстрируемые в отдельной витрине. Уровень развития страны в тот период иллюстрирует ряд произведений искусства и памятников архитектуры — созданные в годы господства Византии крепости в Берате, Шкодре, Призрене, Дурресе, а также многочисленные церкви. О высоком мастерстве свидетельствует, например, эпитафия Главенио, высе-

ченная в 1373 г. албанским мастером Кусулиловари Арианитом и принадлежащая к числу наиболее замечательных произведений искусства этого времени.

В тот же период существовало Арберийское княжество (1190—1266 гг.) — первое албанское феодальное государство. Процесс формирования албанских феодальных государств особенно ускорился во второй половине XIV в., когда образовались независимые княжества Бальша, Тония, Зенебиш и Шпатай, столицами которых являлись соответственно Шкодра, Дуррес, Гирокастра и Арта. В музее демонстрируются гербы этих государств.

Поступательное развитие албанского народа замедлилось с началом османского нашествия (XIII—XIV вв.). Представленные в экспозиции схемы отражают участие албанцев в первых столкновениях с турками на балканской земле, особенно в битве на реке Марице и в сражениях на территории Македонии. Албанцы входили и в состав войска, противостоявшего туркам в битве на Косовом поле. Участвуя в антитурецких коалициях балканских и центральноевропейских государств, они упорно обороняли родную землю и замедлили продвижение захватчиков.

Борьба албанского народа против османского владычества приобрела особый размах в XV в. под руководством Скандербега. Албанские воины самоотверженно защищали свою родину. Они внесли определенный вклад и в спасение европейской цивилизации от турецких поработителей. В разделе, посвященном этому периоду, показаны различные предметы, оружие, документы и гравюры, рассказывающие об



Общий вид музея.  
[Photo: Albanian Museum of National History.]



Зал средних веков. В центре — статуя национального героя Скандербега.  
[Photo: Albanian Museum of National History.]

основных политических событиях того времени и подвигах албанских воинов под началом Скандербега. Здесь можно узнать о существовавших в то время связях Албании с государствами Апеннинского полуострова — Венецией, Неаполитанским королевством и т. д., познакомиться с различными высказываниями о значении борьбы албанского народа под руководством Скандербега. Так, английский рыцарь Ньюпорт писал в 1456 г., что Европа может оказаться завоеванной и потребуются много сил, чтобы остановить захватчиков, если албанское сопротивление не проявится в полной мере. Тут же представлен ряд исторических, поэтических и драматических произведений, в которых нашла отражение эта борьба (музейное собрание насчитывает несколько тысяч томов на двадцать одном языке).

Экспонаты знакомят с борьбой албанского народа против политического, экономического и религиозного засилья турецких захватчиков, за сохранение национальной самобытности. Вызывают восхищение относящиеся к этому малоизвестному периоду иконы мастера Онуфрия, а также работы Давида из Селеницы. В коллекции большое количество документов, рассказывающих о развитии городов и событиях второй половины XVII в. Это был период кризиса Османской империи. На территории Албании образовались два больших пашалыка: один — на севере, со столицей в Шкодере (во главе его встал паша Бушати), другой — на юге, со столицей в Янине,

который возглавил Али-паша Тепеленский.

### *Эпоха Возрождения*

Один из больших залов музея посвящен эпохе Возрождения, периоду распада феодализма и зарождения капитализма. Здесь можно проследить становление промышленности и ее переход на капиталистические рельсы, укрепление внутреннего рынка, роль контактов с европейскими странами в развитии албанской народной культуры, познакомиться с деятельностью некоторых албанских просветителей — Н. Векильхарджи, И. Де Рады, К. Кристофориди, Т. Митко, З. Йубани, Э. Гьики (Доры Д'Истрии) и др. Они были основоположниками идеи национального освобождения на новом этапе и создания албанского демократического государства. Одним из наиболее значительных событий, о которых рассказывается в этом зале, является образование 10 июня 1878 г. Призренской лиги — первой военно-политической организации албанского народа, поднявшей его на борьбу в защиту национальных прав, за пересмотр Сан-Стефанского договора и решений Берлинского конгресса.

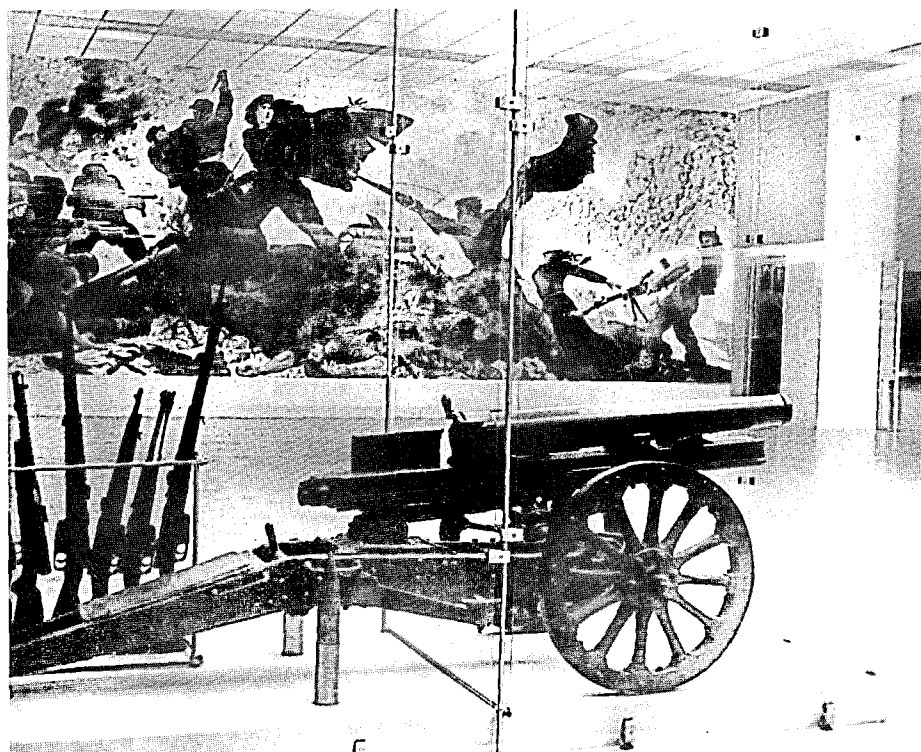
Эта важная веха в борьбе за сохранение национального единства отражена в экспозиции также с помощью фотомонтажа: на фоне Призрена того времени изображен орел с винтовками вместо перьев; в центре — организаторы лиги А. Фрашери, Ю. Призрени и



С. Вокши. В этом зале хранятся экспонаты, рассказывающие о героической борьбе албанского народа за территориальную и этническую целостность.

Здесь собраны портреты известных деятелей албанской культуры (братьев Фрашери и многих других), а также официальный протокол конгресса в Монастире, утвердившего албанский алфавит. Здесь хранятся вещи, принадлежавшие патриотам, которые сражались за свою страну — винтовкой или пером — и отдали за нее жизнь. Посетители видят большую фотографию легендарного Качаникского ущелья, названного журналистами семьдесят лет назад «албанскими Фермопилами». Ущелье, где лившаяся в течение ста лет кровь обогрила каждый камень, стало могилой захватчиков. Перед фотографией стоит статуя героя Исы Булетини, боровшегося против порабощателей.

Завершают экспозицию этого зала документы, рассказывающие о провозглашении независимости Исаилом Кемалем во Влёре 28 ноября 1912 г.



тического движения (1921—1924 г.) и первого демократического правительства под руководством Ф. Ноли. Витрина с экспонатами, относящимися к периоду с 1925 по 1930 г., рассказывает об экономическом развитии городов и трудностях сельского хозяйства, о борьбе албанского народа против жестокого феодально-помещичьего режима Зогу и деятельности оппозиционных организаций внутри страны и за рубежом. Фотографии и экспонаты повествуют о стачечном движении, о первых коммунистических группах.

Освободительная борьба албанского народа.  
[Photo: Albanian Museum of National History.]

### Годы независимости

Следующий зал посвящен 1912—1939 гг. Здесь отражена деятельность временного правительства во Влёре (1912—1914 гг.) по созданию албанского государства и сохранению территориальной целостности страны. Особое внимание привлекает одна фотография: Исаил Кемаль, глава албанского правительства, в сопровождении Луиджи Гуракучи и Исы Булетини отправляется в Лондон на конференцию послов, чтобы отстаивать права албанского народа. Рядом с фотографией карта, показывающая территориальные требования временного албанского правительства и те границы, которые были установлены Лондонской конференцией послов шести держав. Албания была провозглашена независимым государством, но лишилась части своей территории.

Экспонаты этого зала отражают также влияние Великой Октябрьской социалистической революции на решение албанского вопроса. Важное место занимают здесь различные материалы, документы, фотографии, карты, макеты и т. д., рассказывающие о Национальном конгрессе 1920 г. в Люшне, отстоявшем интересы страны и спасшем ее от дальнейшего расчленения. В зале показана вооруженная борьба албанского народа за национальную независимость. Рядом с документами — образцы оружия.

Другой важной особенностью того периода была деятельность демокра-

### Национальное освобождение

Значительное место в экспозиции Албанского музея истории по праву отведено одной из самых славных страниц в истории албанского народа — борьбе против фашизма, за национальное освобождение. Этому периоду посвящены три зала. Здесь показаны фотографии того времени, оружие и вещи, принадлежавшие участникам движения сопротивления албанского народа в годы гитлеровской оккупации.

В этих залах посетитель узнает о наиболее ярких эпизодах борьбы с фашизмом. Демонстрируются подлинные документы и фотографии, рассказывающие о созыве конференции в Пезе (сентябрь 1942 г.), заложившей основы политического союза албанского народа; о I Всеалбанской партийной конференции (Лябинот, март 1943 г.), принявшей решение о всенародном восстании против оккупантов;

о партизанском движении в различных районах страны; о борьбе коммунистов и албанских патриотов в фашистских концлагерях и застенках.

Специальные стенды повествуют о состоявшемся в мае 1944 г. I Антифашистском национально-освободительном конгрессе в Пермете, участники которого создали Антифашистский национально-освободительный комитет с полномочиями временного народно-демократического правительства. Ряд фотографий и документов посвящены Собранию в Берате, на котором было принято единодушное решение о преобразовании комитета во временное демократическое правительство Албании.

Завершается этот раздел материалами о заключительных боях албанского народа с врагами, об освобождении Тираны 17 ноября 1944 г., Шкодры и остальной части страны 29 ноября 1944 г.

В трех просторных залах музея размещены документы и фотографии, повествующие о строительстве социализма в Албании: залечивание ран, причиненных войной; проведение первых демократических выборов в учредительное собрание 2 декабря 1945 г.; борьба против внутренней и внешней реакции (представлено оборудование, используемое иностранными агентами в подрывных целях).

Важное место в этом разделе экспозиции отведено материалам I съезда Албанской партии труда, разработавшего научную программу построения экономической базы социализма, осуществление которой было завершено в 1961 г., о чем было заявлено на IV съезде партии. На последующих съездах партии были намечены пути дальнейшего строительства социалистического общества в Албании — об этом рассказывается в следующем зале. Среди экспонатов музея макеты и фотографии, иллюстрирующие развитие производительных сил страны (мосты, гидроэлектростанции, промышленные предприятия), а также формирование и совершенствование новых производственных отношений.

Посетители могут также познакомиться с социалистическими преобразованиями в албанской деревне (начиная с аграрной реформы 1945—1946 гг. и первых кооперативов и кончая успешной коллективизацией сельского хозяйства), а также с большими культурными достижениями народа — от первых курсов по ликвидации неграмотности до создания Академии наук Албании.

И наконец, в последнем зале представлены большие цветные фотографии, отражающие различные стороны жизни Албании, которые надолго остаются в памяти посетителей.

# ВОЗВРАЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ: КОЛУМБИЯ, ЭКВАДОР, ПЕРУ

## Хранитель отказывается приобрести реликварий, тайно вывезенный из Колумбии

Линда Кетчум  
(Linda Ketchum)

Американская журналистка, сотрудничает в различных изданиях Нью-Йорка.

*Приводимая ниже статья появилась впервые в бюллетене "Stolen Art Alert" (Vol. 4, No. 4, June 1983), который издается базирующимся в Нью-Йорке Международным фондом искусствознания и выходит десять раз в год. Публикация ее в журнале "Museum" знаменует начало сотрудничества между двумя изданиями. Каждый номер "Stolen Art Alert" включает: (а) подготовленные редакцией материалы, содержащие точные сведения юридического характера относительно права собственности на культурные ценности и мероприятий по их охране, данные о судебных процессах над теми, кто замешан в незаконных операциях с произведениями искусства, и о вынесенных им приговорах, о правовых спорах, об обнаружении украденных предметов и крупных ограблениях; (б) перечни недавно похищенных работ, сопровождающиеся их фотографиями и описаниями. Информация такого рода поступает в редакцию бюллетеня от частных лиц, музеев, ассоциаций торговцев произведениями искусства, органов охраны правопорядка, Интерпола и правительственных агентств. Говоря о связях с последними, представитель администрации Международного фонда искусствознания, замечает: «Мы не достигли значительных успехов в деле установления контактов с государственными организациями или министерствами, ведающими охраной культурных ценностей. Я полагаю, что эти официальные учреждения могли бы оказывать нам более существенную и регулярную помощь, если бы их усилия координировала какая-либо межправительственная организация — например, ЮНЕСКО. Установление официальных связей создало бы не только благоприятную психологическую атмосферу для сотрудничества, но и облегчило бы нам практические контакты с музеями и министерствами разных государств. Многие музеи в странах «третьего мира» и даже в Западной Европе не располагают средствами для того, чтобы подписаться на наш бюллетень, а мы в свою очередь*

*не можем позволить себе обмениваться изданиями или выписывать их из-за границы. Поэтому нам крайне трудно поддерживать столь необходимые в нашем деле международные связи, а особо нуждающиеся в нашей информации за рубежом не получают ее».*

*Стремясь способствовать непосредственным международным обменам информацией в этой области, редакция "Museum" планирует впредь перепечатывать из "Stolen Art Alert" соответствующие материалы, включая выдержки из ежеквартальных перечней похищенных (или обнаруженных) произведений искусства<sup>1</sup>.*

Бдительный хранитель из Музея искусств Сан-Антонио пресек попытку контрабандиста продать оцениваемый в 3 млн. долл. США реликварий — один из наиболее выдающихся культурных памятников Колумбии колониального периода. Как заявила Нэн Келкер, хранитель коллекции произведений искусства Нового Света, принадлежащей городской Ассоциации музеев, она мгновенно поняла, что имеет дело с похищенным шедевром, когда увидела украшенный драгоценными камнями старинный золотой предмет. «Такая ценная и значительная вещь не могла законно продаваться на североамериканском рынке произведений искусства», — сказала она.

Исторические документы свидетельствуют, что в 1737 г. монастырь св. Клары в городе Тунха заказал золотых дел мастеру Николасу де Бургосу реликварий. Испанская корона и горожане пожертвовали 813 золотых монет и 1500 драгоценных камней, включая 831 изумруд, 582 жемчужины, 42 аметиста, 37 алмазов, 6 топазов и 2 рубина. Согласно заявлению представителя музея, ученые считают этот реликварий

1. Недавно мы получили сообщение о том, что Международный фонд искусствознания открыл европейское представительство в Лозанне, Швейцария.

одним из трех важнейших памятников колониального периода.

Недавно монастырь продал украшенный драгоценными камнями и резьбой золотой реликварий высотой 1 м гражданину Колумбии. По данным директора Музея золота в Боготе, этот торговец произведениями искусства уступил его за 95 тыс. долл. США гражданину Чили Эдуарду Ухарту, замеченному в сомнительных операциях с культурными ценностями. Хотя эти сделки были легальны, реликварий не подлежал вывозу за границу — согласно принятому в 1953 г. в Колумбии закону, культурные ценности могут



покидать пределы страны лишь в качестве экспонатов выставок в зарубежных учреждениях.

28 октября 1982 г. Ухарт и его сообщник из местных жителей обратились к исполнительному директору Ассоциации музеев Сан-Антонио. Келкер рассказала, что эти лица уже навещали в музей годом ранее, но в то время среди сотрудников не было специалиста в данной области. Ухарт предложил сделку, которую Келкер охарактеризовала как мошенничество: заинтересованные вкладчики собирают сумму, меньшую реальной стоимости реликвария, а он жертвует музею недостающие деньги, получая право на снижение налогов; музей затем выставляет предмет в экспозиции не менее чем на год и один день, после чего, согласно закону, вкладчики получают статус владельцев и могут также рассчитывать на скидку при уплате налогов. Когда хранитель попросила представить документы, подтверждающие, что реликварий был законно вывезен из Колумбии, ей показали лишь таможенную декларацию, в которой этот памятник значился как антикварный предмет.

Связавшись с посольством Колумбии, Келкер выяснила, что для вывоза подобных предметов из страны требуется согласие Музея золота, принадлежащего «Банко де ла република», и разрешение международного торгового агентства «Икомекс». Келкер послала письмо директору Музея золота Луису Деке Гомесу, в котором спрашивала, имеются ли такие документы на реликварий, и указала, что в противном случае музей воздержится от его приобретения. Деке Гомес навел справки и установил, что реликварий был тайно вывезен из Колумбии в 1981 г.

Злоумышленники весьма искусно вели переговоры, признала Келкер, однако у нее возникли подозрения, когда они посоветовали воздержаться от рекламы реликвария в стране и за рубежом в случае, если музей приобретет его. Ухарт и его компаньон выразили пожелание, чтобы о сокровище было известно лишь местной общине. Они также рекомендовали избегать выяснения каких-либо вопросов с колумбийскими властями.

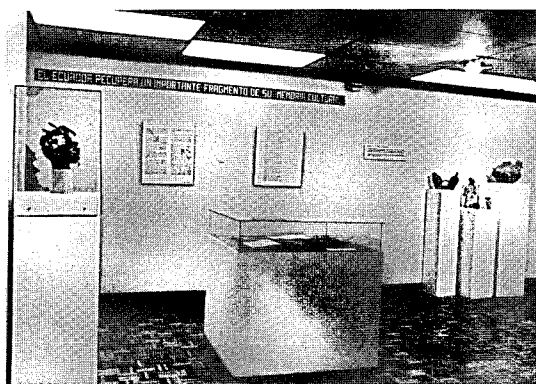
Келкер считает, что в других американских музеях, возможно, не стали бы интересоваться, откуда взялся реликварий, и не знали бы, где навести справки. К несчастью для контрабандистов, Келкер специализируется по искусству Колумбии.

21 января 1983 г. таможенная служба США наложила арест на реликварий. Как выяснилось позже, он был ввезен на территорию страны через Нью-Йорк благодаря тому, что контрабандисты подделали таможенную декларацию, указав в графе «страна происхождения» Испанию. Таможенные агенты в Нью-Йорке и Сан-Антонио воздерживаются от комментариев, поскольку следствие еще не закончено и обвинения пока не предъявлены.

## Эквадор обретает важную часть национального культурного достояния

12 мая 1983 г. в Кито, в музее Центрального банка, открылась выставка "El Ecuador recupera un importante fragmento de su memoria cultural". На ней экспонировались археологические памятники, ставшие объектом длительной тяжбы в итальянских судах, которую вели эквадорские власти, добиваясь их реституции. Эта история уже была описана (Rodrigo Pallares Zaldumbide, "Cases for Restitution", in "Museum", Vol. XXXIV, No. 2, 1982). Благодаря решению, вынесенному мировым судьей Турина в январе 1983 г., коллекция возвратилась в страну происхождения весной того же года. Сразу же была организована специальная выставка, имевшая целью объяснить гражданам Эквадора важность реституции и участия каждого из них в защите национального культурного наследия.

Фотографии любезно предоставлены дирекцией Археологического музея и художественных галерей Центрального банка.



# Похищенные сокровища

— утраченные звенья культуры.

## Призыв к борьбе с разграблением культурного наследия

Ли Кимчи Макгрэт  
(Lee Kimche McGrath)

До 1974 г. заместитель директора (специальные проекты) Американской ассоциации музеев. В 1974—1977 гг. исполнительный директор Ассоциации научно-исследовательских и технических центров. В 1976 г. назначена первым директором Института музейных служб — федерального агентства, созданного для финансирования музеев. Президент фирмы «Ли Кимчи ассошиэйтс», занимающейся организацией передвижных выставок в США, проблемами коммуникации и связи с общественностью, программами развития, консультациями для музеев и учебных заведений, культурным туризмом, а также основывающей некоммерческие организации, специализирующиеся на финансировании. Автор многочисленных статей о музейной работе.

Начиная с конца XVI в., когда испанские конкистадоры продавали участки у Ворот Солнца охотникам за сокровищами, золото и произведения искусства доколумбовой эпохи вывозятся из мест, где они создавались и хранились, и обогащают грабителей захоронений и торговцев. Эта подпольная торговля редкостями лишает страны происхождения принадлежащего им по праву культурного наследия — не только вследствие незаконного вывоза ценностей, но и потому, что в ходе тайных раскопок полностью разрушается участок, а значит, археологи лишаются возможности воссоздать историю и характер той или иной культуры.

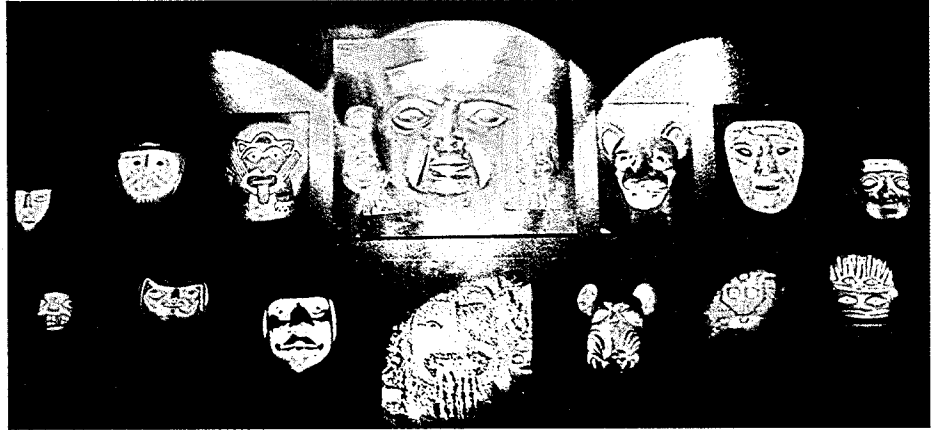
Страны «третьего мира», богатые предметами материальной культуры, сталкиваются с огромными трудностями, пытаясь помешать их разграблению. Кроме того, исторически сложилось так, что страна происхождения в очень редких случаях может рассчитывать на законное возвращение похищенных ценностей. Хотя некоторые развивающиеся страны и приняли постановления, запрещающие или ограничивающие вывоз памятников культуры, или ратифицировали конвенцию ЮНЕСКО, объявляющую незаконным ввоз произведений искусства без соответствующих документов, еще предстоит наладить практическое сотрудничество между отдельными государствами. Зачастую контактов в данной области вообще не существует. Однако, как свидетельствует выставка «Stolen Treasures — Missing Links», надежда остается.

Подписанное в 1981 г. между США и Перу соглашение предусматривает меры по предотвращению незаконного ввоза в США произведений перуанского искусства. Таможенная служба США, создав тем самым прецедент, вернула правительству Перу 800 предметов, которые были конфискованы начиная с 1981 г. у коллекционеров, оказавшихся не в состоянии представить документы на право владения ими.

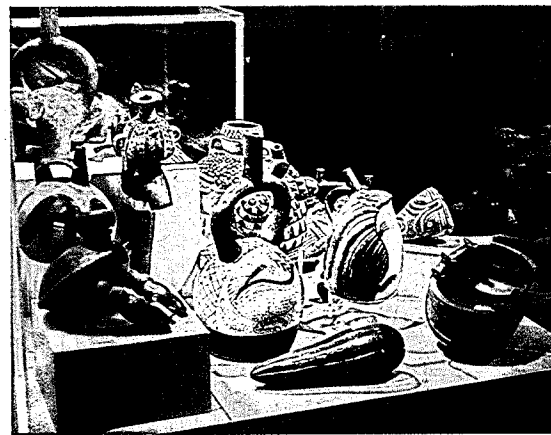
Мифический герой в лодке с двумя пленниками и домашними животными. Этот сосуд найден на северном побережье Перу. Культура Мочика, ок. 250 г. н. э.  
[Photo: Victor R. Boswell Jr, courtesy of the National Geographic Society.]



Золотая маска культуры Викас в окружении других масок.  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]

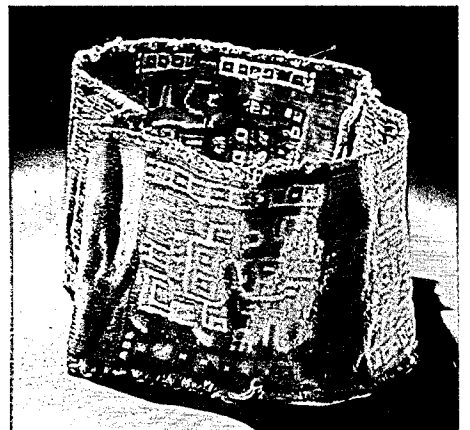


Керамика, текстиль и орудия труда доколумбовой эпохи из Перу. Экспонаты выставки "Stolen Treasures — Missing Links", организованной в Вашингтоне Национальным географическим обществом в 1983 г.  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]



Керамические сосуды различного типа.  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]

Головное украшение с изображением фигурок. Культура Уари, 700—1000 гг. н. э.  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]





Чемодан контрабандиста, демонстрируемый на выставке.  
[Photo: Courtesy of the National Geographic Society.]

Правительство Перу, со своей стороны, по распоряжению премьер-министра Фернандо Швальба предоставило Национальному географическому обществу для организации выставки около пятисот предметов доколумбовой эпохи, принадлежащих культурам Чавин, Мочика, Наска, Уари-Тиауанако, Сину, Паракас и инков. Коллекция включала золотую погребальную маску, золотые украшения, керамику и текстиль из числа предметов, конфискованных таможенной службой США. Выставка открылась в январе 1984 г. Она будет показана в восьми крупнейших музеях США, включая Чикагский музей естественной истории, Музей естественной истории округа Лос-Анджелес и Институт Карнеги в Питсбурге.

### Важное мероприятие

Перед дизайнером экспозиции Дэвидом Саттоном, директором «Зала исследователей» Национального географического общества, стояла задача показать этот богатейший археологический материал, состоящий из очень редких и ценных предметов, и увлекательно рассказать о нем. Он хотел заставить посетителя осознать, что грабители и связанные с ними торговцы и коллекционеры совершают преступления против науки (археологии, истории, искусствоведения) и человечества. Урон, который они наносят, нельзя возместить, и наши знания о прошлом будут неполными. Искусно проиллюстрировав эту мысль на примере чрезвычайно ценных памятников, Саттон создал впечатляющую выставку.

Экспозиция построена так, чтобы все время поддерживать интерес посетителей. Она содержит пять разделов, каждый из которых освещает одну сторону проблемы.

**Таможня.** Начиная осмотр экспозиции, посетитель как бы попадает в таможню международного аэропорта. Перед ним штабеля ящиков и чемоданов; один из них открыт, так что видно его содержимое. (Чемодан принадлежал Дэвиду Бернстайну, торговцу произведениями искусства из Нью-Йорка, задержанному таможенной службой в Вашингтонском аэропорту Даллеса в январе 1981 г. Внимание таможенника привлек неприятный запах, исходивший от багажа, в котором Бернстайн пытался незаконно ввести в США среди прочего бинты мумии.) В чемодане разложены удивительные чаши инков, великолепные золотые и бирюзовые бусы, прекрасные образцы керамики различных периодов — от 900 г. до н. э. до XVI в. н. э.

В этой части экспозиции особенно удачно использованы возможности освещения. Здесь представлены увеличенные факсимиле газетных сообщений о незаконной торговле произведениями искусства, фотографии разграбленных археологических объектов и инструкции таможенной службы США. Посетитель может просмотреть документальный фильм и увидеть своими глазами, как грабители захоронений уничтожают археологические свидетельства.

**Андские культуры.** Экспозиция этого раздела рассказывает о том, в каких исторических и географических условиях сформировалась та или иная культура. С помощью уникальных подлинников, графических схем и огромного табло показана взаимосвязь различных культур. Здесь же прослеживается развитие андского искусства — начиная с существовавшей в первом тысячелетии до н. э. культуры Чавин и кончая процветавшей в XVI в. н. э. цивилизацией инков, которая была уничтожена конкистадорами Писарро.

**Контекст.** В этом разделе сравниваются методы настоящих археологов, которые со всей осторожностью действуют специальными инструментами, и грабителей, орудующих пилами, топорами, стальными щупами и даже динамитом. Примером подобного варварства служит выставленный здесь сосуд в форме совы (культура Мочика), расколотый заступом охотника за сокровищами. Это еще одно утраченное свидетельство, еще один пробел в наших знаниях.

**Значение.** Задача раздела — показать, как символика, священные предметы и места, богатые традиции андских культур (при условии внимательного изучения) могут быть воссозданы и использованы на благо будущих поколений. Особое внимание уделено здесь предметам, связанным с бытом, обрядами, медициной. Прекрасно экспонированные текстиль Наска, керамика Сину, золотые маски Викас свидетельствуют, что андские культуры достигли высокого уровня развития.

В последнем разделе выставлен макет нового здания Национального музея антропологии и археологии Перу, которое будет построено в Лиме<sup>1</sup>. Это также неотъемлемая часть экспозиции, знакомящей с культурным наследием Перу. После двух лет пребывания в США выставка вернется на родину и разместится в этом современном, прек-

1. Julio Gianella, "The Future National Archaeological and Anthropological Museum of Peru", in "Museum", Vol. XXXIV, No. 4, 1982.



расно оборудованном здании. Музей будет также служить архивом, центром консервации для стран андского региона и образцом для всех учреждений такого рода в государствах Латинской Америки. В ближайшие два года правительство Перу направит на осуществление проекта определенный процент поступлений от туризма; в США основана организация под названием ФУНДАМУЗЕО. Передвижная выставка пользуется ее поддержкой. Средства от продажи копий лучших экспонатов пойдут в фонд строительства музея<sup>2</sup>.

Таким образом, выставка выполняет несколько функций. Она знакомит посетителей с уникальным наследием

андских культур. Экспозиция также рассказывает о роли правительств в деле охраны культурного достояния: чтобы сохранить археологические объекты, необходимо сотрудничество между государствами, где имеется рынок художественных ценностей, и странами происхождения. Наконец, выставка демонстрирует решимость заинтересованных наций предпринять совместные усилия ради спасения археологического наследия.

2. ФУНДАМУЗЕО готовит к публикации каталог выставки под редакцией Мэри Эзой из Национального географического общества, Вашингтон.

---

## Обращение Музея Барбадоса

После опубликования подготовленного специальным комитетом доклада об основных направлениях развития Музея Барбадоса было принято решение не только расширить его деятельность, но и превратить в учреждение, посвященное главным образом истории острова. Именно с этой целью он был создан в 1933 г., однако с тех пор стал в основном музеем прикладного искусства.

Я обращаюсь с призывом предоставить материалы, иллюстрирующие историю и культуру Барбадоса, которые могли оказаться вне пределов острова. Речь идет о следующем:

Картины, рисунки, гравюры и фотографии с видами Барбадоса.

Портреты и личные вещи коренных жителей Барбадоса и иммигрантов.

Предметы, рассказывающие об истории Барбадоса или местных институтов и учреждений — милиции, церкви, железной дороги, школ и колледжей.

Старинные образцы работы ремесленников Барбадоса — из раковин и панциря черепахи, керамика, плетеные изделия, модели и игрушки.

Археологические памятники.

Материалы, рассказывающие о сахарных плантациях и использовании рабского труда (необязательно относящиеся непосредственно к Барбадосу) — например, изображения невольничьих кораблей, портов.

Дэвид Дивиниш, директор,  
Музей и историческое общество Барбадоса

---

---

### *К читателям*

Редакция журнала "Museum" уведомляет читателей о том, что по не зависящим от редакции обстоятельствам выпуск номеров журнала осуществляется со значительной задержкой.

Выход всех номеров журнала на русском языке и получение их подписчиками гарантируется.

Цена 1 руб.

71133