

Ежеквартальный журнал

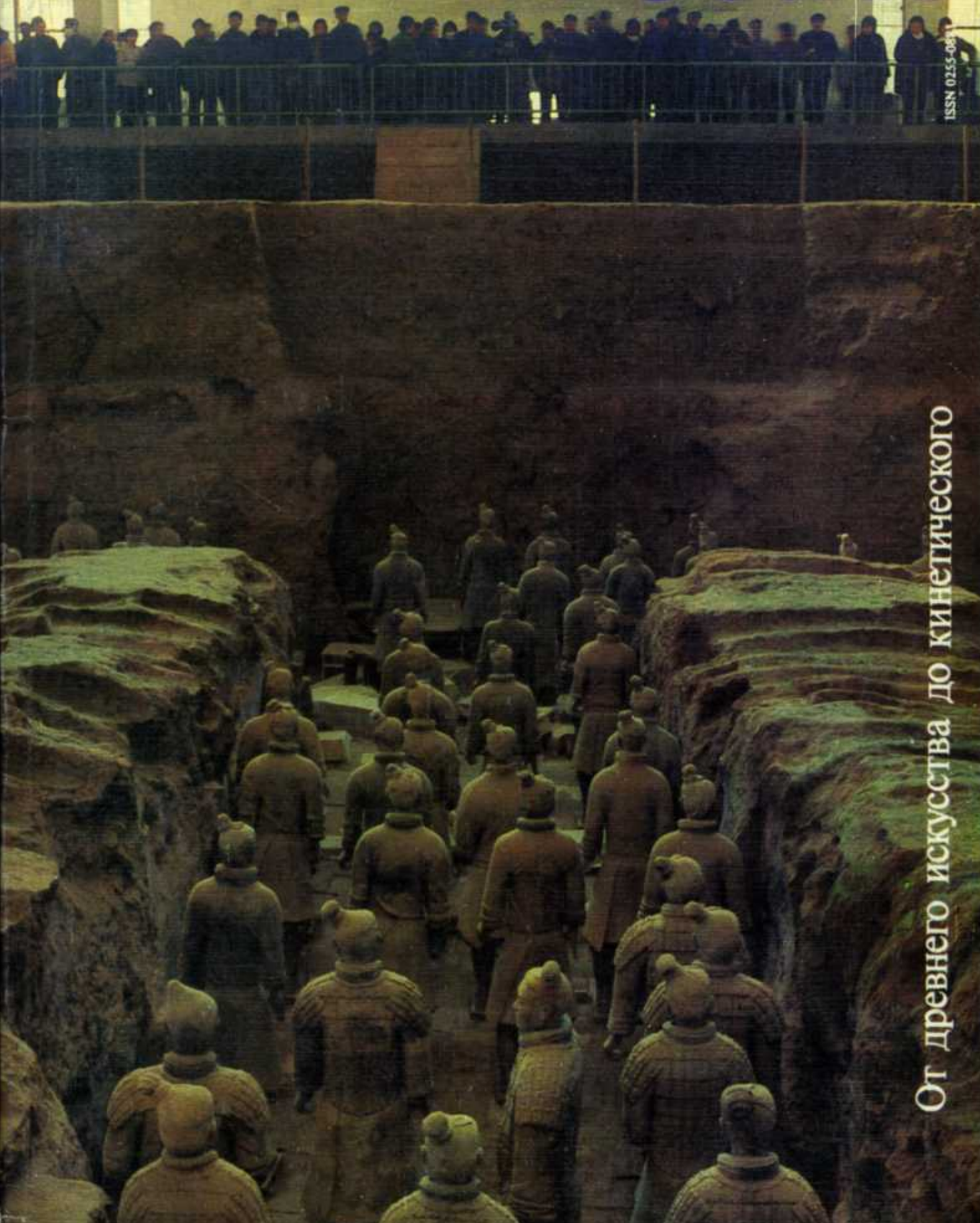
ЮНЕСКО

1985

147

museum

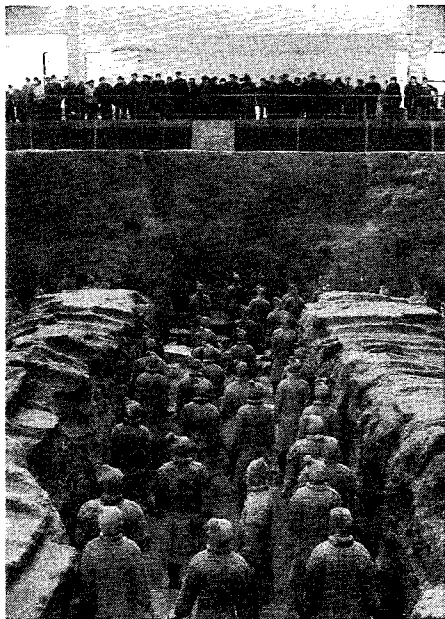
ISSN 0255-0811



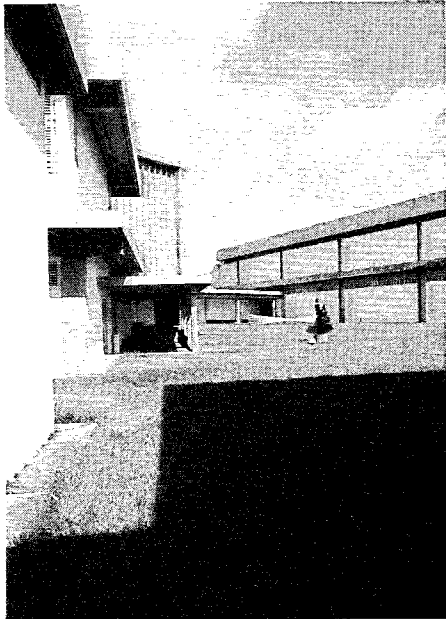
От древнего искусства до кинетического

“Museum”, международный ежеквартальный журнал по вопросам теории и практики музейного дела, издаётся Организацией Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

№ 147, 1985



На 1-й странице обложки: посетители в Музее глиняных воинов и лошадей: гробницы Цинь Шихуанди (см. статью на с. 16).



На 4-й странице обложки: скульптура Лардеры в саду скульптур Музея современного искусства, Сьюдад-Боливар, Венесуэла (см. статью на с. 32).

Редактор: Юджиштхир Радж Изар
Заместитель редактора: Мари-Жозе Тиль
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон
Художественный редактор: Моника Йост

консультативный комитет

Ом Пракаш Агравал, Индия
Иззат Дин Башауш, Тунис
Фернанда де Камарго-и-Алмейда Моро, Бразилия
Патрик Д. Кардон, генеральный секретарь ИКОМ, ex-officio
Гаэль де Гишен, ИККРОМ
Альфа Умар Конаре, Мали
Жан-Пьер Моан, Франция
Луис Монреаль, Испания
Сун Гиль Пак, Корейская Республика
Мишель Паран, ИКОМОС
Поль Перро, США
Лисе Скъёрт, Дания
В. А. Суслов, СССР

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, перевод и цитирование опубликованных текстов разрешены (за исключением иллюстраций и тех случаев, когда указаны владельцы права на воспроизведение и перевод) при условии ссылки на автора и источник.

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 1985
© Перевод на русский язык
«Прогресс» 1985

Напечатано в СССР

К читателям

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

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

Набор сделан на Можайском полиграфкомбинате Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 280.

Отпечатано в Московской типографии № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 3333.

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

От древнего искусства до кинетического

Памяти Жоржа Анри Ривьера 2

ОТ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА ДО КИНЕТИЧЕСКОГО

Т. Томашевич-Бук	<i>Римский город и его показ публике</i> 3
Б. Султов	<i>Археологический заповедник близ Павликени, Болгария</i> 12
У Цзылинь	<i>Музей глиняных воинов и лошадей погребального комплекса Цинь Шихуанди</i> 16
А. Ленджел	<i>Модернизация и музеи КНР: диалог специалистов</i> 24
П. Уильямс, А. Лифф	<i>Программа повышения профессиональных стандартов в музеях США</i> 26
Э. Лассаль	<i>Музей современного искусства в Сьюдад-Боливаре</i> 32
А. М. Драк	<i>«Ваш музей — сам театр!»</i> 39

МУЗЕИ И УЖАСЫ ВОЙНЫ

М. Лакс	<i>Защита культуры</i> 43
Б. Б. Пиотровский	<i>Восстановление дворцов-музеев Ленинграда</i> 45
И. А. Антонова	<i>Картины Дрезденской галереи в Москве</i> 51

Фотографии предоставили:

1: J. Guillot, Paris; 13: Nikolai Katchakov; 16: Petar Tarassenko; 29: ACCU; 31: Barbara Urban; 32: Richard Howard; 33: Courtesy of the Cleveland Museum of Art; 34: Armando Solis; 35: Courtesy of the Chicago Historical Society; 57—65: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

ПАМЯТИ ЖОРЖА АНРИ РИВЬЕРА (1897—1985)



Прощаясь с Жоржем Анри Ривьером, ушедшим от нас через два месяца после смерти Грейс Макканн Морли, "Museum" отдаст дань уважения последнему из пионеров музейного сотрудничества, активно выступивших после второй мировой войны¹. Они принадлежали к той немногочисленной группе людей, которые выразили лучшие идеалы и стремления своего поколения и оказали большое влияние на развитие музейного дела. Именно они стояли у истоков программы ЮНЕСКО по сохранению культурного наследия, создали ИКОМ и способствовали рождению журнала "Museum".

Благодаря Ж. А. Ривьеру "Museum" уже в первые годы существования приобрел свое лицо. Его преданность идее международного сотрудничества нашла отражение в редакционной политике журнала. Будучи директором Международного совета музеев (1948—1965 гг.), он установил с редакцией тесные связи, и только болезнь последних лет прервала их. Его богатый опыт, широта видения и четкость мышления всегда были к услугам редакторов журнала. Не ограничиваясь ролью чрезвычайно требовательного советника, он время от времени

с присущей ему энергией сам брался за подготовку еще одного специального номера, делая это с совершенством, вызывавшим глубокое восхищение. Горько сознавать, что очередной выпуск (№ 148), посвященный экомузеям, т. е. тому типу учреждений, который был задуман Ж. А. Ривьером и благодаря ему получил воплощение в действительности, выйдет после его смерти. Хотя он уже не смог принять участие в подготовке этого номера, во всех материалах найдут отражение выдвинутые им идеи.

Настоящий выпуск содержит статьи на различные темы, которые были бы интересны для такой разносторонней личности, какой был Ж. А. Ривьер. Основной раздел открывает статья об археологическом заповеднике в Швейцарии, организованном в соответствии с разработанными им принципами. Далее рассказывается о двух других археологических заповедниках — в Болгарии и в Китае. Последний из них, огромный по площади и имеющий большое историческое значение, изучен лишь частично. Проблемы, связанные с его сохранением, еще предстоит решить. В одной из публикаций идет речь о профессиональных стандартах и оценке деятельности му-

зеев. Другая знакомит с концепцией музея, посвященного наиболее современным формам творчества в области визуальных и пластических искусств. Последняя статья основного раздела посвящена рассмотрению новых методов экспонирования в музее театрального искусства.

Номер заканчивается материалами о гибели музеев и уничтожении музейных ценностей во время войн — трагедии, причинившей Ж. А. Ривьеру боль всякий раз, когда в ходе вооруженного конфликта — в какой бы части мира он ни разгорался — нарушалась неприкосновенность музея и разграблялось культурное наследие. Он, несомненно, приветствовал бы столь актуальное напоминание об этой постоянно существующей угрозе.

Чтобы воздать должное памяти Жоржа Анри Ривьера — в настоящем и последующих выпусках, — мы должны сохранить в нашей работе тот высокий уровень, который он завещал, а если возможно, то и превзойти его.

ОТ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА ДО КИНЕТИЧЕСКОГО

Римский город и его показ публике

Теодора Томашевич-Бук
(Teodora Tomasevic-Buck)

Родилась в Белграде. В 1958 г. окончила Белградский университет по специальности археология и история Древнего мира. Получила степень доктора в Базельском университете (диссертация «Керамика Тринадцатого легиона в Виндониссе» основана на материалах проведенных ею раскопок лагеря римских легионеров). Открыла также театр на территории современного Ленцбурга. В 1967—1970 гг. помощник руководителя, а с 1970 г. руководитель раскопок в Аугуста Раурика. С 1979 г. секретарь Международного комитета ИКОМ по музеям археологии и истории; член нескольких научных обществ.

Город Колония Патерна (?) Пиа Аполлинарис Аугуста Эмерита Раурика, более известный как Аугуста Раурика, является одним из трех римских городов на территории Швейцарии. Два других — Авентикум (Аванш) и Эквестрис (Нион). Аугуста Раурика, расположенный в 12 км к востоку от Базеля, был первым античным поселением на Верхнем Рейне. Город возник на пересечении важных путей: здесь сходились маршруты, идущие с востока на запад; завершался один из переходов через Альпы; начиналось судоходство по Рейну, а также находилась переправа на другой берег реки, откуда шла сеть дорог на север¹.

Впервые археологические раскопки, поставленные на научную основу, проводились на месте этого римского поселения около 1800 г. архитектором Обером Параном. Позднее они осуществлялись Теофилом Буркхардт-Бидерманом (1840—1914), Карлом Штелином (1856—1934) и Рудольфом Лор-Беларом (1898—1972), а в настоящее время — автором данной статьи.

Постепенно античные постройки расчищали и открывали для осмотра. Характер показа памятников с течением времени менялся, и по этим изменениям можно судить, когда та или иная группа сооружений стала музейным объектом. В числе первых перед посетителями предстали руины театра, храм на холме Шёнбюль и курия. Их можно осматривать только с путеводителем или с помощью гида и к тому же в дневное время, т. к. ситуационные планы и искусственное освещение отсутствуют. Открытые позднее памятники — например таберна напротив театра, обжигательные печи в южной части верхнего города, так называемый баптистерий в нижнем городе, — а также выставка мозаик в здании курии снабжены экспликациями, и, следовательно, посетители получают о них больше информации. Эта группа сооружений включает также реконструкцию римского дома с прилегающим к нему

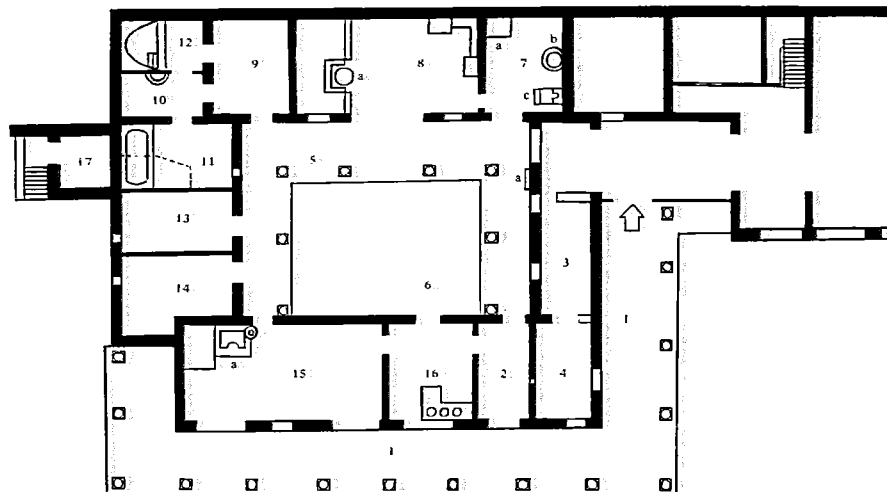
музеем, созданным на основе разработанных Жоржем Анри Ривьером² методологических принципов, касающихся археологических заповедников. В третью — и последнюю — группу объектов входят недавно отреставрированные печи для обжига черепицы, экспонирующиеся на основе принципов, совершенно новых как для специалистов, так и посетителей. Нами руководило стремление выйти за рамки традиционной демонстрации находок и построек и добиться того, чтобы осмотр стал динамичным процессом, участвуя в котором посетитель превращается из пассивного наблюдателя в активного участника, как это происходит, например, при показе реконструированной пекарни.

1. Предшественницей Аугуста Раурика была Колония Раурика, основанная Луцием Мунацием Планком в 44 г. до н. э. и перенесенная Луцием Октавием в начале I в. н. э. к месту впадения в Рейн рек Эргольц и Виоленбак. Первые деревянные строения верхнего и нижнего города постепенно, начиная со времен Клавдия, заменялись каменными. Интенсивное развитие ремесел и торговли способствовало процветанию города. Нашествие алеманнов, которые перешли Рейн примерно в 253 г., помешало его развитию. Однако город не был разрушен, как это случилось с Авентикумом во время следующего нашествия алеманнов около 260 г. До конца III в. часть Аугуста Раурика оставалась заселенной и служила пограничным форпостом благодаря укреплениям, построенным до 260 г. в нижнем городе на берегу Рейна.

Первое упоминание об остатках древних строений и название Аугуста Раурика встречается в "Descriptio Sueviae" Феликса Фабри (Felix Fabri). Однако неизвестно, когда они были обнаружены и когда удалось установить, что развалины верхнего города Аугст (кантон Базель) и нижнего города Кайзераугст (кантон Ааргау) являются остатками Аугуста Раурика.

2. Georges Henri Rivière, "Essai sur le musée de site". Paris, ICOM, 1978.

2
План «Римского дома».



Театр и храм

Начало современной экспозиции древних сооружений было положено перед второй мировой войной, после широко-масштабных раскопок, проведенных в 1930-е гг., когда в центральной части верхнего города были открыты такие крупные памятники, как театр и храм на холме Шёнбюль. При их подготовке к экспонированию ограничили укреплением остатков раскопанных стен и установкой металлических ограждений для безопасности посетителей (илл. 3).

Процедура была несложной. Чтобы укрепить и тем самым предохранить сооружения от дальнейшего разрушения, стены облицовали и восстановили верхнюю часть кладки, используя при этом тот же камень, который употреблялся в древности. Как и везде в Аугуста Раурика, вставленные в кладку асбестовые плиты отмечают границу между остатками античных стен и современными дополнениями. Вновь возведенные кладки покрыли сверху слоем бетона. Там, где осуществлялась широко-масштабная реставрация, имеются мраморные таблички с указанием даты проведенных работ. Амфитеатр, за исключением верхних рядов, был расчищен от деревьев. Конечно, они дают желанную тень тысячам посетителей, которые присутствуют на мероприятиях под открытым небом, но, к сожалению, их корни разрушают кладку.

В развалинах театра прослеживаются три строительных периода. Специалисты легко находят свидетельства того, как приподнятая сцена была превращена в арену, которую затем вновь заменила приподнятая сцена. Однако неподготовленным посетителям трудно в этом разобраться. Поэтому рядом

с памятниками следовало бы разместить ситуационные планы. Подробные сведения содержатся в путеводителе по Аугуста Раурика или в информационной листовке, но их можно приобрести только в музее или в киоске.

Здесь оборудовали сцену, сиденья, провели электричество. Таким образом, театр получил новую жизнь. В этом велика роль культурного центра в поддержку Аугуста Раурика. Помимо посетителей музея (около 80 тыс. ежегодно), сюда приходят любители музыки, которых привлекают выступления участников Национального фестиваля джаза и другие концерты, устраиваемые в Аугуста Раурика по субботам и воскресеньям в июне и августе. Время от времени в театре ставятся античные драмы. Вырученные средства идут на содержание остатков древней постройки.

Театр и обращенный к нему фасадом храм на холме Шёнбюль образуют архитектурный ансамбль, четкая планировка которого выделяет его в хаотичной застройке верхнего города. Однако показ памятников организован таким образом, что это единство не выявляется. В театре посетитель может видеть все строительные периоды и проследить его историю на протяжении почти трех столетий, в то время как в храме проведены работы по реставрации остатков одного, наиболее позднего периода: характерных для него монументальных лестниц, подиума и круглых колоннад. Поскольку здесь нет ситуационных планов, посетители порой не понимают, что предстает их взору. Информацию о храме, как и о театре, можно почерпнуть лишь из путеводителя. Тем не менее здесь не забыли установить ящик для пожертвований на модернизацию, консерва-

цию и реорганизацию экспозиции, и посетители активно пополняют его.

«Римский дом» и курия

Ко второй группе памятников, превращенных в музейные объекты, относится «Римский дом». В течение длительного времени отдельные лица и Историческое и антикварное общество в Базеле, а затем учрежденный в 1937 г. фонд в поддержку Аугуста Раурика вынашивали идею организации на территории древнего города музея, в котором экспонировались бы сделанные здесь находки, хранившиеся в Базельском историческом музее. К ее осуществлению приступили тогда, когда живущий в Аугусте Рене Клавель пожертвовал 100 тыс. швейцарских франков на создание «Римского дома». Авторы проекта исходили из того, что посетителям трудно получить представление о памятниках на основе лишь планов и фотографий, поэтому решили реконструировать одно из древних зданий. Проект «Римский дом» предусматривал воссоздание только того, что было обнаружено при раскопках в Аугуста Раурика, и использование находок, сделанных в районах, расположенных к северу от Альп, в основном в Швейцарии. При отсутствии же памятников, крайне необходимых в экспозиции, можно было обратиться к неисчерпаемым сокровищам южно-итальянских городов — Помпей и Геркуланума. Однако с самого начала из-за нехватки средств пришлось отказаться от воссоздания целой инсульты площадью 50 × 60 м (в соответствии со сведениями об Аугуста Раурика на 1955 г.). Остановились на реконструкции обращенной к улице части инсульты

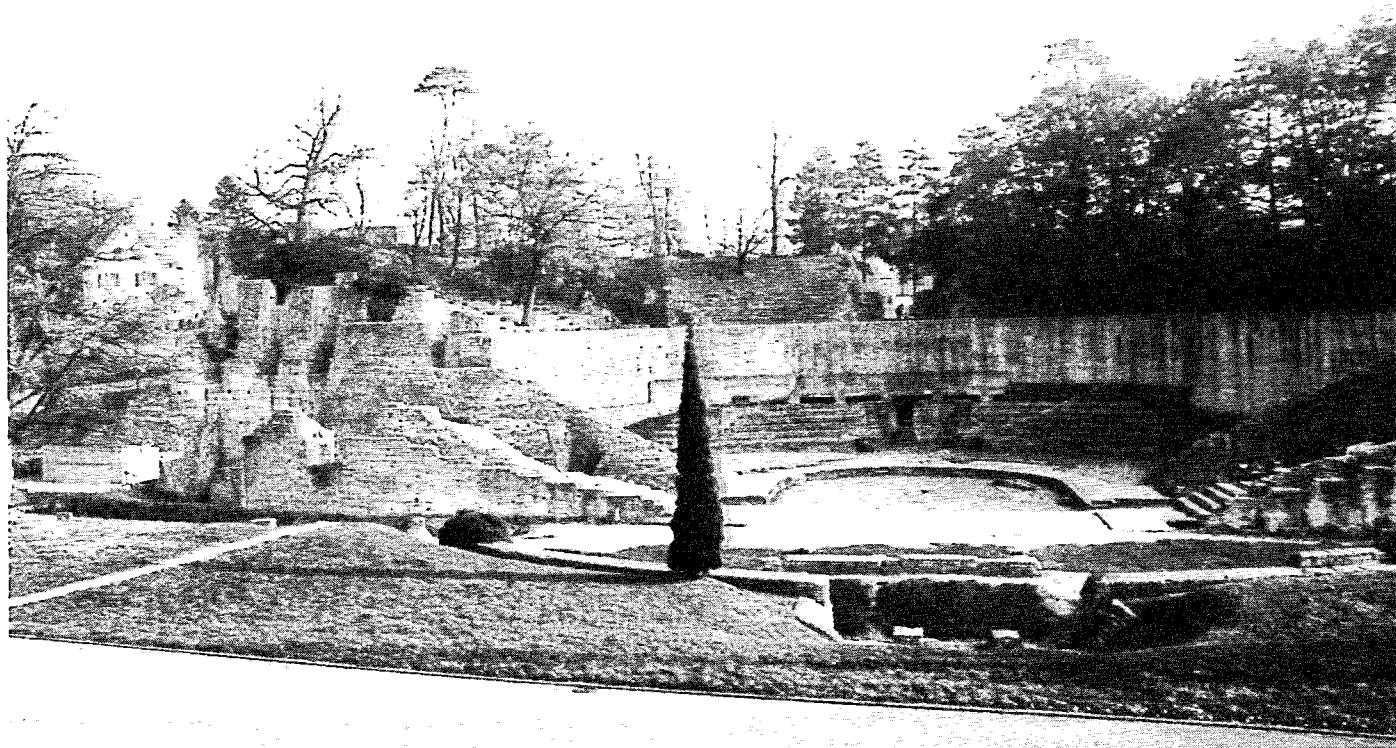
лы 5, на остатках которой предполагалось возвести «Римский дом». Расположение современных транспортных артерий заставило несколько отодвинуть его к востоку. В результате был построен одноэтажный дом с портиками на западной и южной сторонах. Толщина стен и размеры помещений определены на основании данных о других сооружениях, открытых в Аугуста Раурика (см. план, илл. 2).

Для крыши использована восстановленная по древним образцам черепица — плоская и полукруглая. Пол в основном выложен дробленой черепицей на известковом растворе, стены однотонные — красные, зеленые и других цветов, характерных для помпейских домов. Оконные проемы спроектированы по аналогии с теми, которые сохранились в соседних сооружениях. Различные помещения симметрично сгруппированы вокруг внутреннего двора (6), представляющего собой сад с растениями, по имеющимся данным, произраставшими в римскую эпоху. Вдоль центральной оси здания, идущей через крытую колоннаду (5), расположен выходящий во внутренний двор зал для приемов — эккус (8) — с триклинием (8а), созданный по образцу помпейских, но украшенный гораздо богаче, чем какой-либо из открытых в Аугуста Раурика. Здесь можно видеть тканые драпировки, мебель — включая плетеное кресло часто встречающе-

гося в некрополях Рейнской области типа, — предметы повседневного обихода (илл. 4), канделябр и обнаруженный при раскопках, предшествовавших возведению «Римского дома», бронзовый треножник, служащий основанием для бронзового сосуда, в котором смешивали вино с водой. Дополняют обстановку другие сосуды — образцы терра сигиллаты, а также копия аутепсы (бронзового самовара), найденной в Авентикуме.

Пол выложен мозаикой, перевезенной из обнаруженной неподалеку (на расстоянии 14 км) загородной виллы. Стена украшена росписью — копией части помпейской фрески, — на которой изображено погребение Патрокла, павшего в Троянской войне. Сюда к эккусу примыкает кухня (7). Ее обстановка состоит как из подлинных экспонатов, так и копий (илл. 6). В нижней части печи (7а) с высоко расположенной рабочей поверхностью имеется открытый очаг. Дым, вероятно, выходил через отверстие в крыше. Сосуды из глины, бронзы и железа дают посетителям возможность составить представление о том, как готовилась пища. Здесь же находится печь для выпечки хлеба (7б) — подобные ей обнаружены на разных участках в Аугуста Раурика. Чтобы показать ее назначение, внутри печи помещен хлеб, похожий на тот, который был найден при раскопках Помпей.

3
Античный театр, раскопанный в 1930-е гг.





4
Экус.

Здесь же можно видеть подлинный экспонат (7с) — низкий очаг с топкой, отделенной от пола слоем обожженной черепицы, и небольшим вертикальным экраном, не дававшим углям разлетаться. По стенам развешены сосуды и предметы утвари — как подлинные, так и копии. Обстановку кухни дополняют ручные жернова и амфоры для масла или вина.

Выходящие на юг помещения административных служб (3 и 4) соединены с музеем, который был построен в 1957 г., через два года после возведения «Римского дома».

С северной стороны находится баня (9—12). В аподитерии (9) установлена мраморная копия статуи Венеры, над каменным сиденьем размещены полки для одежды. Между кальдарием (11) и фригидарием (12) расположен тепидарий (10), оборудованный гипокаустом (отопительной системой под полом и в стенах в виде каналов и труб, проводивших нагретый воздух). В тепидарии имеется снабжен-

ный водосливом «умывальник» из юрского мрамора, созданный по образцу открытого в термах на территории лагеря легионеров в Виндониссе (илл. 5). Часть пола и одна из стен кальдария (11) оставлены разобранными, чтобы показать посетителям устройство гипокауста. Горячая баня оснащена копией смесителя, подобного найденным в Петинеске и Помпеях. Фригидарий (12) был воссоздан настолько точно, что, когда в 1972 г. в южной части верхнего города в инсуле 42 среди остатков частной бани обнаружили ванну, оказалось, что ее можно разобрать, а затем установить в «Римском доме». Рыльце водопроводной трубы над ней, как и над «умывальником» в помещении 10, украшено бронзовой трагической маской, отлитой в Аральдите.

На север выходят окна двух помещений. В одном из них (13) находится спальня с простым ложем, подобным найденным в Помпеях, ларем, отделанным бронзой, плетеным креслом, похожим на то, что находится в экусе,

и светильником на бронзовой подставке, мерцание которого создает особую атмосферу.

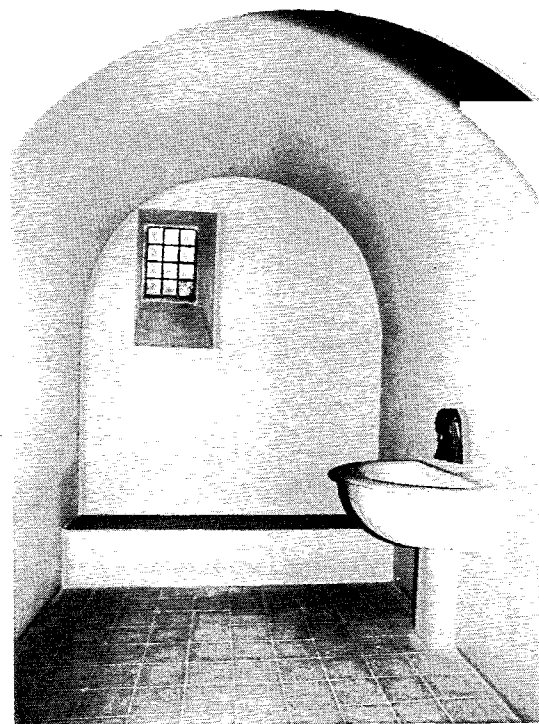
Последнее помещение (14) жилой зоны — кладовая. Рядом с ларем — копией того, что был привезен в Помпеи из Южной Галлии и остался нераспакованным из-за извержения Везувия (илл. 7), — находятся полки с великолепной столовой посудой и кухонными горшками. У стены в ящике с песком заглублены амфоры с маслом, соусом гарум и вином. Здесь демонстрируется карта Европы, где изображены два типа амфор и показаны торговые пути, по которым в соответствующих сосудах везли из Испании масло, а из Центральной Италии — вино. Здесь стоит предназначенный для хранения ценностей деревянный ларь с дверцами на штырях из самшита и потайным отделением внизу. Для обеспечения безопасности экспонатов верхняя часть ларя застеклена. В нем выставлены глиняная копилка, несколько стеклянных предметов и шкатулка из кости.

На южной стороне внутреннего двора под колоннадой (8) можно видеть камень с надписью на латыни, содержащей сведения о постройке «Римского дома» — как это делалось в древности. Рядом на стволе колонны установлен бюст Рене Клавелия (илл. 8). На другой плите приводятся сведения (на латинском и немецком языках) о высаженных в садике известных в античную эпоху растениях, пронумерованных, чтобы их было легче идентифицировать. Над обнаруженным в Аугу-

ста Раурика алтарем, посвященным Аполлону, находится ларарий; подобный помпейским: в центре изображен гений дома, совершающий жертвоприношения, по сторонам от него — два лара.

Личные покои и рабочие помещения не разделены, как это обычно делалось, поэтому из внутреннего двора посетитель может пройти в западную часть дома (15, 16 и 2). Здесь разместили несколько экспозиций, рассказывающих о занятиях жителей древнего города. В одном из помещений воссоздана колбасная (15), где экспонируется подлинное оборудование для приготовления мясных изделий. Там можно видеть бронзовый котел, который использовался для варки колбас перед их сушкой или копчением в коптильне (в Аугуста Раурика открыто несколько коптилен). Фреска на стене изображает двух мужчин, несущих на жерди амфору. Чтобы посетители могли полнее представить себе эту процедуру, под фреской помещены аналогичные сосуды (илл. 9). Здесь же выставлены всевозможное оборудование, инструменты, архитектурная терракота, а также водопроводные трубы разных типов, сделанные из глины, дерева и свинца. В деревянном сундучке сапожника, скопированном с изображенного на одной из фресок Геркуланума, хранятся каменная колодка и различная кожаная обувь (копии). Среди них детская обувь галльского образца, подобная найденной на территории раннего кельтского поселения

5
Тепидарий.



6
В кухне наряду с подлинными находками экспонируются и копии.

в Базеле. В помещении 16 воссоздана таверна с термополием (множество нагреваемых прилавков такого типа найдено в Помпеях), где экспонируются кувшины для напитков и весы для взвешивания колбас и мясных изделий (рядом можно видеть их муляжи), что дает представление о «меню», предлагавшемся проезжавшим через город путешественникам.

При выходе из этого помещения находится вмонтированный в пол фрагмент мозаики, перенесенный сюда из бань на форуме. Деревянная дверь, ведущая в следующую комнату, скопирована с найденной в Геркулануме и снабжена деревянным засовом. Укрепленная на стене модель замка

позволяет посетителям познакомиться с этим устройством, закрывая и отпирая его ключом.

Широкие окна западного фасада позволяют видеть интерьеры даже тогда, когда музей и «Римский дом» закрыты. Вестибюль (2) в настоящее время используется для показа фрагментов мозаик из тех, что были обнаружены в палатце Трехрогого быка (инсула 41/47 в южной части верхнего города); большая часть их экспонируется в здании курии. «Римский дом» и музей — единственные объекты в Аугуста Раурика, за посещение которых взимается плата.

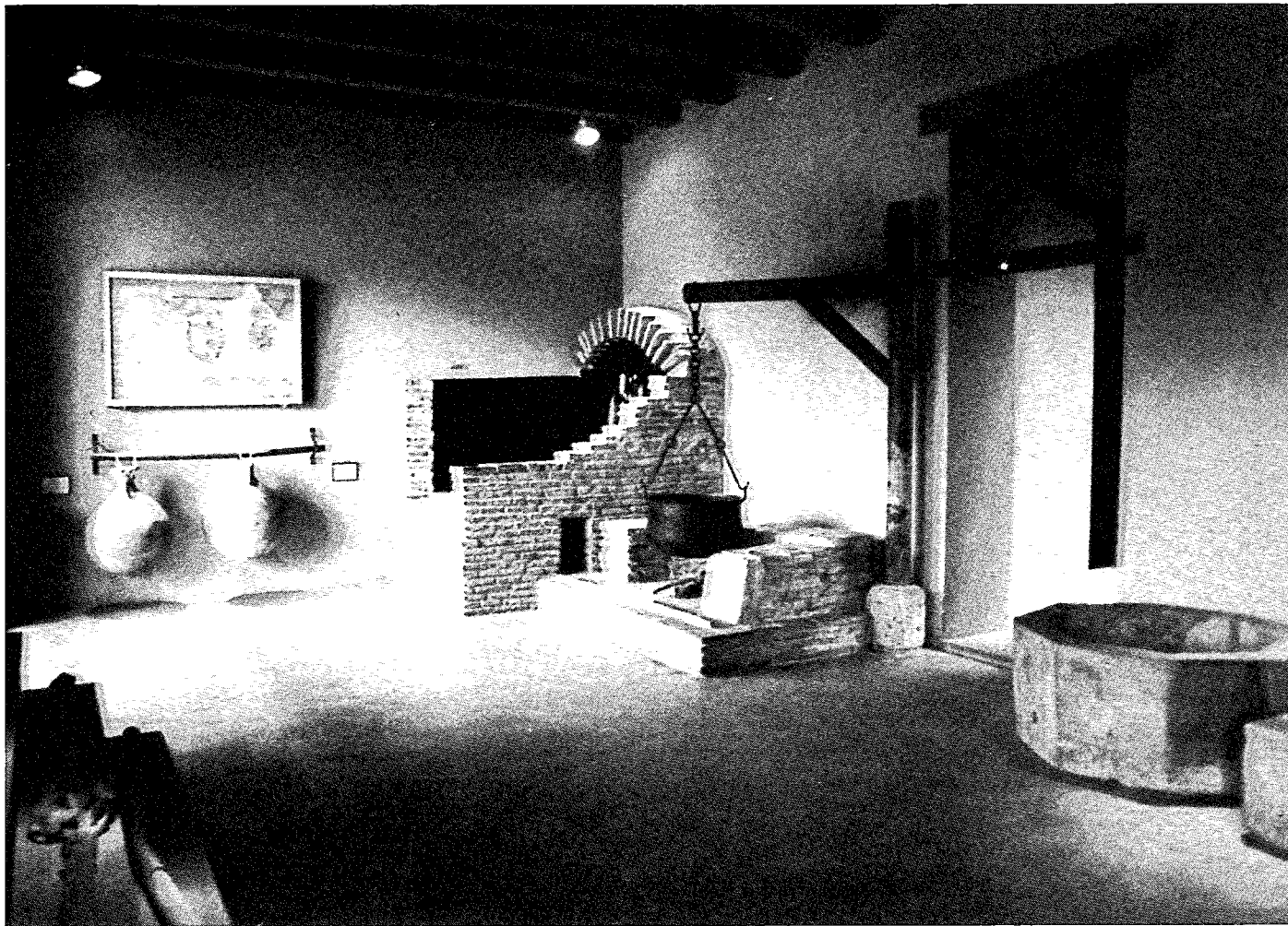
С начала XX в. на территории главного форума неоднократно проводи-

7
Реконструированная кладовая.



8
Алтарь, ларарий, бюст Рене Клавея и посвятельная надпись под сводом колоннады во внутреннем дворе.





лись раскопки. Открытые объекты затем засыпали. Так продолжалось до тех пор, пока в 1960—1965 гг. Рудольф Лор-Белар не раскопал курию со стенами пятиметровой высоты, которая была сохранена. Здесь отреставрировали ряды сидений, пробили окно и дверь. Подобно пробудившейся после продолжительного сна «спящей красавице», курия обрела вторую жизнь в качестве помещения для постоянной экспозиции мозаик.

Смонтированные различными способами мозаики — две из старых коллекций, а остальные из палатцо Трехрогого быка — укреплены на грубообработанных стенах из тесаного камня. Расположенные на уровне глаз фрагменты мозаичных полов объединены панелью шириной около 1 м, окрашенной в красный («помпейский красный») цвет.

Осмотр начинается слева от входа, где находится стенд с информацией о раскопках и мерах консервации, а также об открытых мозаиках. Рядом с мозаиками расположены планы, позволяющие узнать, откуда происходят фрагменты полов. Они отмечены на планах тем же красным цветом, ко-

торым окрашена панель. Чтобы посетители не трогали мозаики и вместе с тем осматривали их с наиболее выгодного расстояния, в 1 м от стен к полу прикреплены деревянные планки. Пространство между ними и стенами заполнено лапилли коричневого цвета — частицами лавы, применяемыми в гидропонике. Этот барьер — фактически лишь визуальный — оказывается эффективным и в тех случаях, когда помещение сдают для вечеров, свадеб, концертов камерной музыки и т. п. Для освещения применяются источники направленного света; здание, вмещающее до 150 человек, отапливается, поэтому его можно использовать круглый год.

Печи для обжига черепицы и другие достопримечательности

Третья и последняя группа доступных публике памятников включает печи для обжига черепицы, открытые в 1972 г. при возведении крупного жилого массива. Раскопки осуществлялись

⁹ Колбасная с подлинным оборудованием для приготовления мясных изделий.

БИБЛИОГРАФИЯ

- FABRI, F. *Descriptio Sueviae*. "Quellen zur Schweizergeschichte", Vol. 6, pp. 107 et seq. Basle, H. Escher, 1884.
- HURBIN, W. "Le Pain romain". *Römermuseum Augst*, 1982. (*Augster Blätter zur Römerzeit*, No. 4.)
- LAUR-BELART, R. "Domus Romana Augustae Rauricae Constructa". Basle, 1956.
- . "Führer durch Augusta Raurica", 4th ed., Basle, 1973.
- McWHIRR, A. "Roman Brick and Tile". 1979, (BAR International Series, No. 68.)
- MARTIN, M. "Römermuseum und Römerhaus Augst". Augst, 1981. (*Augster Museumshefte*, 4.)
- TOMASEVIC-BUCK, T. *Augusta Raurica. Une colonie romaine en Suisse*. "Archeologia" (Dijon), No. 70, May 1974, pp. 21 et seq.
- . "Ein Glasschemelzofen in den äusseren Reben, Kaiseraugst AG. "Regio Basiliensis", Vol. XVIII, No. 1, 1977, pp. 243 et seq.
- . "Die Ziegelbrennöfen der Legio I Martia in Kaiseraugst/AG und die Ausgrabungen in der Liebrütli 1970—1975. "Archäologischer Führer durch Augst/Kaiseraugst", No. 1. Liestal, 1982.

в тесном сотрудничестве с подрядчиком; более того, с самого начала ему было предложено включить в план застройки ряд наиболее интересных археологических объектов. Работы, в частности, велись в пределах городских стен, т. е. на территории Аугуста Раурика. В древности этот участок не застраивался, поэтому здесь не нашли никаких архитектурных памятников. Однако совершенно неожиданно археологи открыли комплекс хорошо сохранившихся печей для обжига черепицы, который во что бы то ни стало следовало спасти. Подрядчик согласился уменьшить размеры жилого массива. В результате осталось достаточно места для возведения специального защитного сооружения, укrywшего печи. Была спроектирована огромная «витрина» (илл. 10), обходя которую посетители осматривают экспозицию, подробно рассказывающую о конструкции печей. Внутри допускаются только специалисты и обслуживающий персонал. Наружное оформление защитного сооружения гармонирует с архитектурным решением соседних жилых домов. Отверстия в верхней и нижней частях «витрины» позволяют избежать конденсации влаги на стекле и уберечь печи от обрастания мхом.

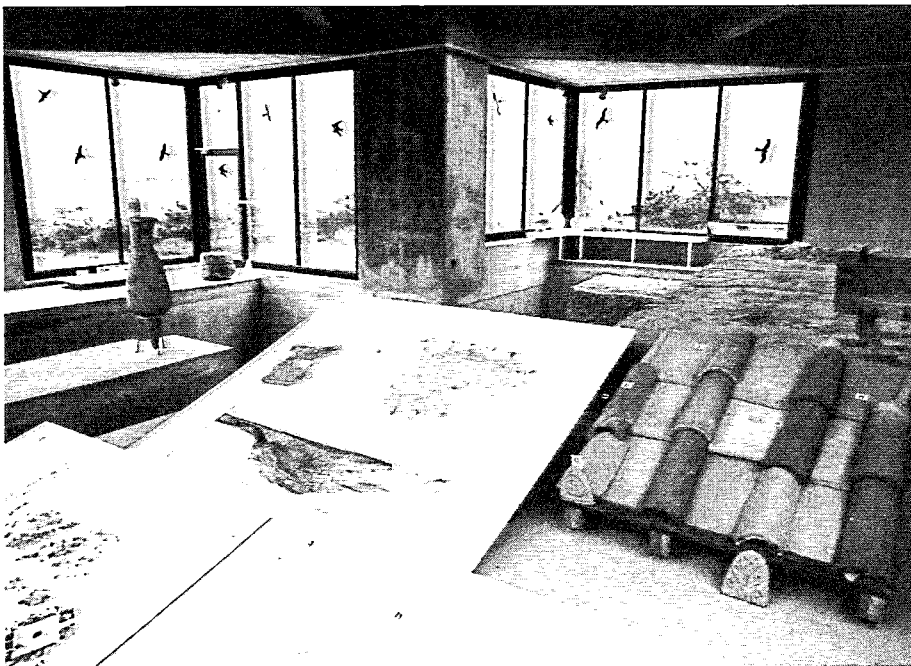
Рядом с «витриной» установлен стенд с информацией о том, как были открыты печи и на чьи средства создавалась экспозиция. Здесь указано, что в ее организации принимали участие местные, кантональные и государственные организации, различные строительные фирмы и фонд в поддержку Аугуста Раурика.

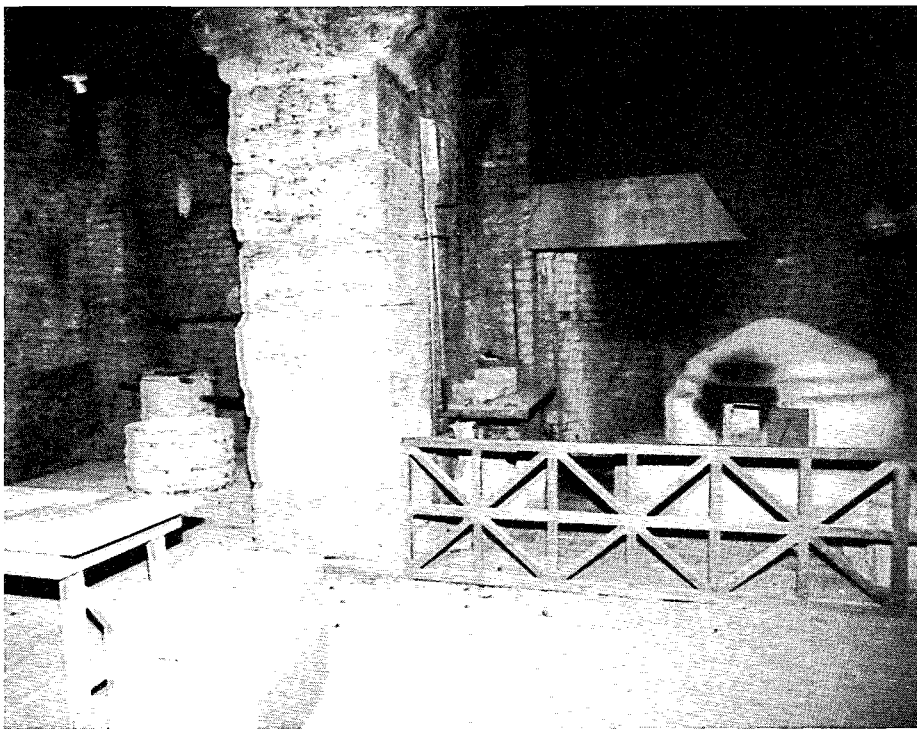
Прежде всего перед посетителями предстают выполненные из плексигласа

модели печей (их можно осматривать даже ночью, т. к. выключатели системы освещения расположены снаружи). Благодаря тому, что модели сделаны из прозрачного материала, можно изучать работу отдельных элементов — жаропроводных продухов и обжигательной камеры, — которые в самих печах скрыты прекрасно сохранившимися топками. На моделях хорошо просматриваются рабочая часть и устья жаропроводных каналов двух печей. Затем посетители знакомятся с экспозицией «Сделано в Аугуста Раурика», которая составлена из находок, обнаруженных на территории города. Здесь за стеклом выставлены предметы, изготовленные каменщиками, плотниками, резчиками по кости и другими мастерами, а также их инструменты.

В экспозиции представлена также недавняя публикация о печах по обжигу кирпича, в которой рассказывается об этом процессе и о различных типах печей. С восточной стороны в витрине сквозь стекло виден подробный план раскопок, рисунки двух печей в цвете и их изображения в разрезе, сделанные в процессе раскопок. Реконструированный фрагмент крыши площадью около 1 м², собранный из подлинных плоских и полукруглых черепиц и антефиксов, показывает, как использовалась эта продукция. С севера сквозь стекло открывается вид на печи со стороны загрузочного окна.

С западной стороны в «витрине» развернута экспозиция находок, рассказывающих о стекольном и гончарном производстве, бронзовом литье, обработке камня, а также публикаций, посвященных этим находкам. Дополнительную информацию об экспонатах





11
«Пекарня» с мельницей (слева)
и копией печи (справа)..

посетители могут почерпнуть в археологическом путеводителе по Аугсту/Кайзераугсту, который продается в киоске и в музее.

К северной стене храма на холме Шёнбюль, напротив «Римского дома» и музея, пристроена «пекарня» — легкое деревянное сооружение площадью 8 × 13 м с асбестоцементным перекрытием. Это первый музейный объект с «действующим аттракционом». Одна из трех имеющихся внутри ниш оборудована сиденьями для публики — здесь можно ознакомиться с аудиовизуальной программой о процессе выпечки хлеба. Во второй нише установлена обнаруженная в Аугуста Раурика мельница, которую обслуживали два человека, в третьей — копия печи, экспонирующейся в таберне напротив театра. В центре «пекарни» находится большой стол для замеса теста. Утварь для приготовления хлеба хранится рядом в запирающемся ларе (илл. 11). Вдоль стен развернута экспозиция, знакомящая посетителей с трудом хлебопек в античное время, в частности в Аугуста Раурика. Здесь же демонстрируются различные хлебные злаки. Ранее посетители могли даже увидеть, как их вырабатывали — этим в течение ряда лет занимались учащиеся сельскохозяйственной школы из близлежащего Зиссаха.

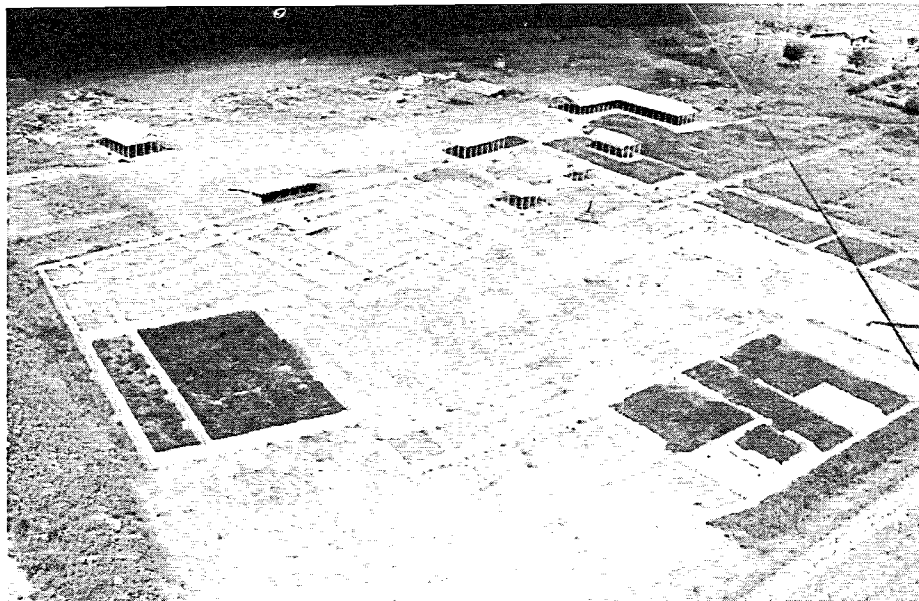
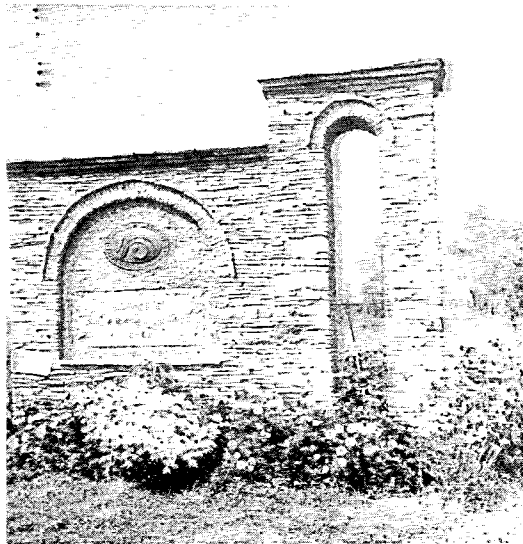
Женщина, ведающая «пекарней», зачислена в штат музея. Она показывает, как молоть зерно, продает муку, руководит замесом теста, формовкой

и выпечкой хлеба (в предварительно растопленной печи). Демонстрации выпечки хлеба широко рекламируются, привлекают многочисленных посетителей и проводятся круглый год, за исключением зимних месяцев. Особой популярностью они пользуются у школьников, посещающих Аугуста Раурика в рамках программ по изучению истории. Перед посещением «пекарни» можно прочитать буклет «Римский хлеб», чтобы получить подробную информацию о его приготовлении.

Прибывшие на экскурсию школьники обычно сразу же идут в «пекарню», готовят хлеб и ставят его в печь. Пока он печется (примерно в течение полутора часов), они посещают «Римский дом» и музей, а по возвращении вынимают хлеб из печи и устраивают пикник. Подкрепившись, они осматривают остатки древних сооружений. На этом посещение музея заканчивается. Многочисленные письма, фотографии и рисунки, присланные детьми и вывешенные на стенде в «пекарне», свидетельствуют о том, что такие экскурсии производят на них большое впечатление.

Организованное столь необычным образом знакомство с эпохой античности создает эмоциональный контакт с прошлым, помогает оживить историю. Оно позволяет молодым людям лучше понять жизнь наших предков, способствует сохранению старинных обычаев, являющихся частью общечеловеческого наследия.

12
Вход на территорию археологического заповедника близ Павликени.



13
Общий вид раскопа.

Археологический заповедник близ Павликени, Болгария

Богдан Султов (Bogdan Sultov)

Родился в 1930 г., умер в 1982 г. Степень доктора (древняя история, классическая филология), Софийский университет им. Климента Охридского. Был директором отдела древностей Исторического музея в Велико-Тырново. С 1955 г. руководил археологическими раскопками в Велико-Тырново; среди открытого им наибольший интерес представляют гончарные мастерские в Павликени. Один из организаторов международного colloquium "Terra Antica Balkanica", состоявшегося в Болгарии в 1974 и 1979 г. Являлся членом ассоциации по изучению римской керамики.

Во время совещания, посвященного обмену информацией о сохранении культурного наследия, которое было организовано в 1980 г. Национальной комиссией Болгарии по делам ЮНЕСКО, автор познакомил участников с открытыми близ Павликени римскими гончарными мастерскими. Публикуемая ниже статья была получена редакцией после его внезапной и безвременной кончины в 1982 г.

В 1971 г. близ расположенного на севере Болгарии города Павликени под работавшим трактором осела почва, обнажив остатки древних гончарных мастерских. Это не было неожиданностью. Примерно десятью годами ранее ученые провели первые исследования на месте древних гончарных мастерских в Бутово (в нескольких километрах от Павликени), в то время единственных найденных в Юго-Восточной Европе. Уже давно предполагали, что район Никополя на Дунае — римского города, основанного в начале II в. императором Траяном в ознаменование победы над даками, — являлся центром изготовления краснофигурной глазурированной керамики (ранее ее считали привозной), что обнаруженные в Бутово мастер-

ские не были единственными и что здесь повсюду было развито гончарное производство.

В последние годы мы занимались изучением центров производства керамики близ Павликени. Найдено более пятидесяти обжигательных печей, несколько мастерских, много инструментов и готовых изделий.

Древние мастерские, основанные в начале II в. близ Павликени выходцами из Малой Азии и Фракии, действовали вплоть до середины III в. Подобные центры гончарного производства имелись в различных частях обширной Римской империи. Многие из них детально описаны и изучены, но лишь в редких случаях предпринимались попытки осуществить консервацию обжигательных печей *in situ*. Исследователи, уже имевшие дело с подобными находками, объясняли это тем, что их консервация на открытом воздухе чрезвычайно сложна и даже невозможна. Такой довод устраивал их самих и успокаивал общественное мнение. Те специалисты, которые все-таки пытались сохранить подобные памятники в месте их обнаружения, сталкивались с бюрократическими препонами. Этим можно объяснить гибель гончарных мастер-

ских при возведении в XIX — начале XX в. новых зданий близ таких древних центров, как Арреций, Пугеолы, Аквинк, и в других районах. При строительстве современных сооружений погибли и мастерские в Бутово.

Консервация памятников *in situ* и их показ

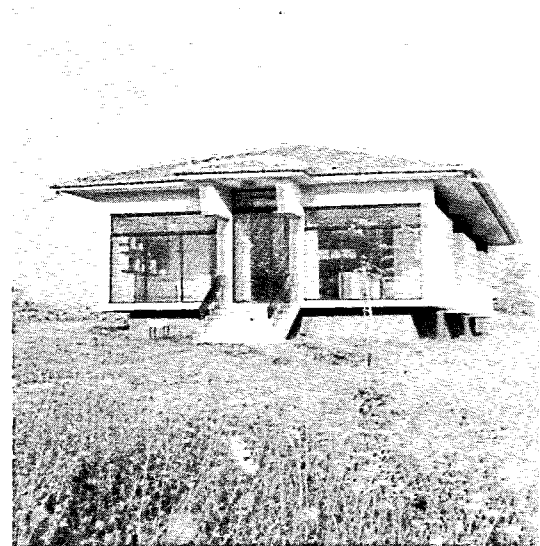
Когда были открыты древние гончарные мастерские близ Павликени и проведены необходимые работы по их изучению, начались споры о том, следует ли вернуть участок местным крестьянам, как это бывало в подобных случаях, или попытаться спасти памятники, которые пощадило время. Мы не колеблясь избрали второй вариант, хотя понимали, какие трудности нас ожидают. Прежде всего встал вопрос о том, как сохранить сооружения, построенные из материалов, которые под воздействием атмосферных условий начинают быстро и необратимо разрушаться. До этого в мировой практике не предпринималось попыток осуществления подобных проектов. Обычно небольшие гончарные печи выставляли в музейных залах либо временно сохраняли *in situ* с помощью различных изоляционных материалов.

У нас уже имелся положительный опыт такого рода — нам удалось выкопать печи, перевезти их и экспонировать в музеях в Велико-Тырново и Трояне. Но в данном случае предстояло обеспечить консервацию *in situ* крупных памятников; к тому же стояла зима, и до весны они могли серьезно пострадать. Требовалось действовать немедленно. И здесь ценную помощь оказали организации и предприятия Павликени, предоставившие в наше распоряжение рабочую силу и материалы.

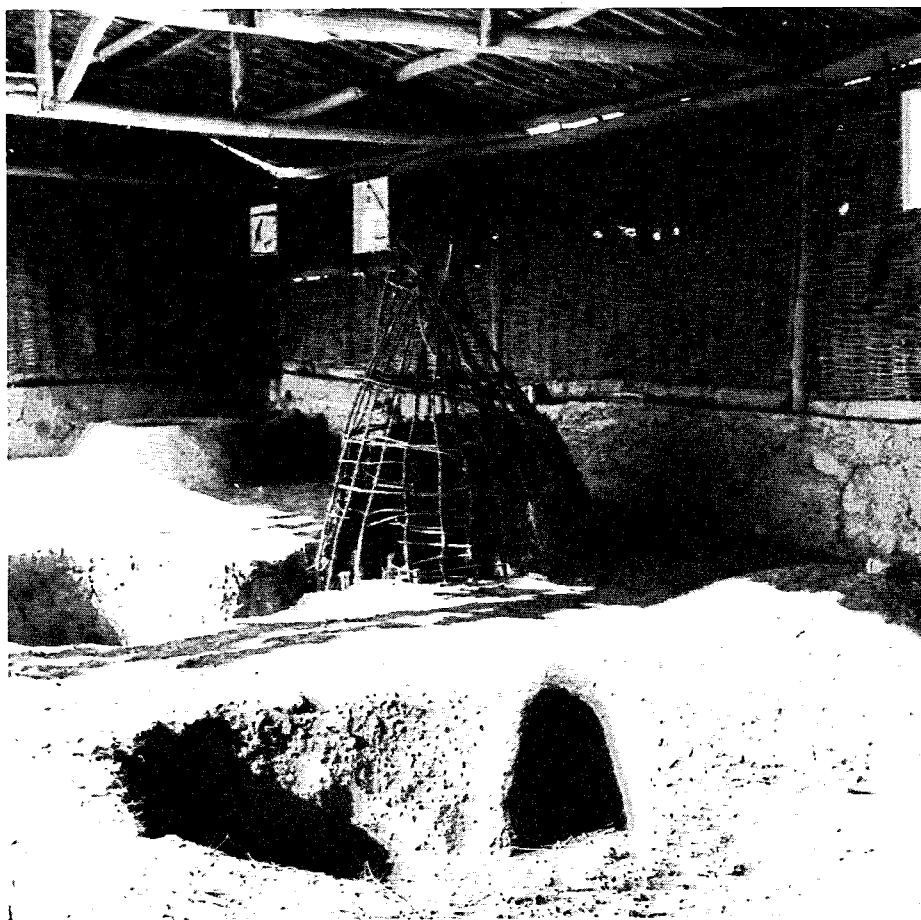
При консервации памятников *in situ* лучше всего зарекомендовали себя сооружения из металла, стекла и цементного фибролита на бетонном основании. Во-первых, они обеспечивают необходимую защиту памятников от воздействия атмосферных условий, а во-вторых, позволяют наилучшим образом показать их посетителям. Мы пошли по этому пути, и нам удалось сохранить большую часть ценных находок в месте их обнаружения.

В специально построенном рядом с памятниками помещении развернута экспозиция, знакомящая с развитием гончарного производства в Никополе на Дунае. В ней нашла отражение роль местных жителей в защите и пропаганде их культурного наследия, поскольку привлечение широкой общественности к этому важному делу явля-

14
Здание музея.



15
Восстановленная гончарная печь.





ется одним из основополагающих принципов музейной работы в Болгарии.

Воссоздание древних технологических процессов

Во время проводившихся близ Павликени археологических раскопок были обнаружены керамические изделия с дефектами, выброшенные когда-то за негодностью. Эти образцы, а также найденные здесь же инструменты позволили воссоздать весь технологический процесс гончарного производства.

Материалы, обнаруженные в других местах, и сведения, полученные в ходе аналогичных археологических исследований, помогли нам найти ямы для размачивания глины, а также восстановить гончарную мастерскую со всем оборудованием, включая различные устройства для обжига керамики — от открытого очага до значительно более сложной двухкамерной печи.

Важное место в экспозиции древних гончарных мастерских занимает показ производственных процессов. Созданный в Павликени археологический заповедник играет большую роль в просветительной работе, особенно среди молодежи, которой предоставляется уникальная возможность познакомиться с развитием гончарного ре-

месла — одного из древнейших на земле.

Кирпичная стена восстановленной гончарной мастерской получила название «друзья истории», потому что на ней оставляют свои имена посетители музея. Эта единственная в своем роде «книга отзывов» постепенно растет за счет добавления все новых кирпичей. «Расписавшись» на стене, человек покидает музей с таким чувством, будто он оставил здесь частичку самого себя. Легко представить, с каким интересом посетители из разных стран узнают здесь подписи своих соотечественников. Это одновременно и проявление благородных человеческих чувств и выражение идеи объединения людей.

В последние годы древние гончарные мастерские близ Павликени превратились в школу молодых специалистов. Летом студенты, изучающие древнюю керамику в Университете Велико-Тырново, принимают активное участие в раскопках, применяя на практике теоретические знания, полученные на лекциях. Мы полагаем, что подобную работу следует расширить, привлекая молодых специалистов из болгарских и зарубежных музеев.

В 1970-е гг. в Велико-Тырново и Павликени состоялось два международных совещания, посвященных древней балканской керамике, в результате чего город Павликени стал широко известен археологам всего мира.

Изучая, сохраняя и показывая лю-

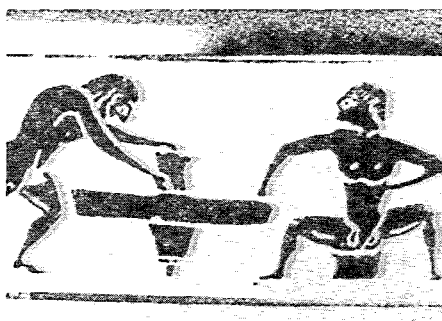
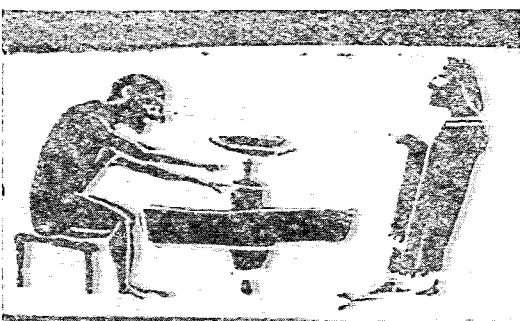
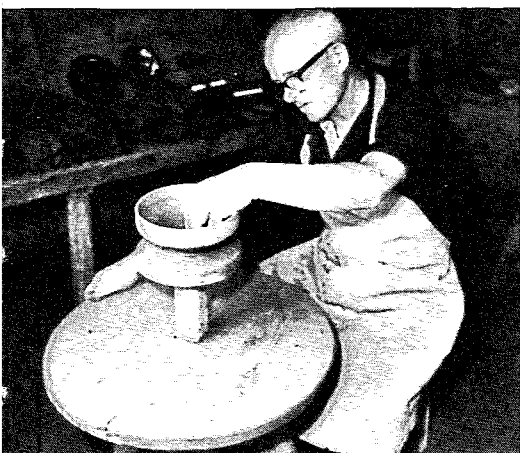
дям древние гончарные мастерские, мы способствовали превращению района раскопок в зону отдыха и туризма. Эти шаги, сопровождавшиеся соответствующими мерами по защите окружающей среды, получили широкую поддержку общественности Павликени. Благодаря добровольной помощи населения окружающая раскопки территория взята под охрану и превращена

в небольшой парк, включивший в себя и археологический раскоп.

Ежегодно древние гончарные мастерские близ Павликени посещают тысячи туристов из Болгарии и других стран. Это тихое место, где природа и история сосуществуют в гармоническом единстве, привлекает как молодежь, так и людей старших поколений.



18
Процесс производства керамики.





19
Зал № 1, расположенный над ямой 1 с глиняными воинами и лошадьми (длина — с востока на запад — 230 м, ширина — с севера на юг — 62 м и высота 22 м). Внутри зала по его периметру имеется обход вокруг всей ямы. Вдоль крыши по центру проходит фонарь размером 6×180 м, а по сторонам от него 28 световых люков 6×6 м. Проникающее через них и боковые окна дневное освещение делает зал ярким и светлым.

Музей глиняных воинов и лошадей погребального комплекса Цинь Шихуанди

У Цзылинь (Wu Zilin)

Родился в 1936 г. в провинции Хунань. Диплом археолога (Северо-Западный университет), 1959 г. В том же году был назначен начальником Вэйшуйской археологической экспедиции провинции Шэньси, проводившей исследование древних циньских городов Юньчэн и Сяньян, затем главным археологом Сяньяна, отвечавшим, в частности, за раскопки некрополя Цинь Шихуанди. С 1984 г. директор Музея глиняных воинов и лошадей. Автор ряда статей в китайских археологических журналах о древнем циньском захоронении, об изобретении бумаги и злаках, выращивавшихся в доисторическую эпоху. В 1981 г. за свою статью о возделывании риса в древности получил премию провинции Шэньси в области общественных наук. Член Китайского археологического общества.

Музей глиняных воинов и лошадей погребального комплекса Цинь Шихуанди находится в провинции Шэньси в 37 км к востоку от Сианя, города большого исторического и культурного значения.

Весной 1974 г., копая колодец в хурмовой роще недалеко от наружной восточной стены гробницы Цинь Шихуанди, трое местных крестьян — Ян Пэйянь, Ян Вэйхай и Ян Пэнъю — обнаружили множество глиняных статуи. Эта необычная находка тотчас же привлекла внимание центральных и местных властей. В том же году группе археологов провинции Шэньси, занимающихся изучением предметов погребального культа периода династии Цинь, поручили провести исследования и пробные раскопки. В результате работы экспедиции был открыт подземный зал, в котором находилось огромное количество глиняных фигур воинов и лошадей эпохи династии Цинь¹.

В конце 1975 г. правительство приняло решение построить на месте раскопок большой музей, чтобы обеспечить сохранность этих уникальных памятников. Через четыре года, 1 октября 1979 г., Музей глиняных воинов и лошадей погребального комплекса Цинь

Шихуанди был открыт для публики. Е Цзяньин, бывший председатель постоянного комитета Всекитайского собрания народных представителей, создал для него вывеску, являющуюся образцом искусства каллиграфии.

План музея

Раскоп № 1 с находящимися в нем глиняными фигурами воинов и лошадей является основным разделом музея, где можно видеть само место раскопок и сделанные здесь удивительные наход-

1. Циньская династия (221—207 гг. до н.э.) была основана Цинь Шихуанди (259—210 гг. до н. э.) — первым китайским императором. Он взшел на престол циньского царства в возрасте 13 лет, с 22 лет стал самостоятельно управлять государством, а в 39 лет объединил все китайские царства. Он установил единую систему административного управления, предусматривавшую подчинение центральной императорской власти, и унифицировал письменность, длину оси колесниц и повозок, систему мер и весов, ввел единую денежную единицу. Он был первым великим императором, который объединил Китай и создал первую многонациональную, централизованную феодальную империю, сыграв тем самым важную роль в развитии китайского феодального общества.

ки, а также великолепную бронзовую колесницу и другие предметы, обнаруженные в западной части могильного холма гробницы Цинь Шихуанди. Музей занимает площадь около 60 тыс. м². Площадь зала № 1, где экспонируются фигуры воинов и лошадей, превышает 14 тыс. м² (230 × 62 м); зал с бронзовой колесницей и лошадьми занимает более 300 м². По сторонам площади с цветниками, примыкающей с востока к залу № 1, расположены южный и северный экспозиционные залы, занимающие в общей сложности более 1200 м² (илл. 19 и 21). В этих залах представлены глиняные фигуры воинов, лошадей, колесницы и оружие, найденные в ямах 1, 2 и 3, а также находки, сделанные в самой гробнице.

Китайские императоры уделяли огромное внимание строительству своих гробниц, которые они рассматривали как символ императорской власти. Как только Цинь Шихуанди стал императором, началось возведение его гробницы. После объединения страны более 700 тыс. человек было согнано на строительство лишаньской гробницы, продолжавшееся 39 лет и завершённое уже его преемником Ху Хайем.

Родившийся почти век спустя китайский историк Сыма Цянь описал в своих «Исторических записках» устройство подземного дворца, находившегося под гробницей Цинь Шихуанди: «Дворец полон статуями сановников, а также редких и ценных предметов. Для его охраны было изобретено специальное устройство: каждый, кто приближался к дворцу, подвергался обстрелу из луков. Здесь представлены предметы, связанные с занятиями астрономией и географией. Повсюду горят свечи, сделанные из жира гигантской саламандры». Но в 206 г. до н. э. Сян Юй, возглавивший народное восстание против правителей династии Цинь, захватил Сяньян и «предал дворец Циня огню; пожар бушевал три месяца». Гробница Цинь Шихуанди также была разрушена. В 1961 г. в числе первых наиболее важных исторических объектов государство взяло под свою охрану и сохранившиеся остатки гробницы. Этот удивительный памятник занимает общую площадь в 56,25 км². После того как провели археологические изыскания, заложили шурфы и сделали пробные раскопки, были обнаружены захоронения принесенных в жертву рабов, конюшни, мастерские по обработке камня, места казни рабов, подземные залы со скульптурами воинов и лошадей, сделанных из глины в натуральную величину, а также ямы с бронзовыми колесницами и лошадьми.

Фигуры воинов и лошадей, найденные в трех ямах, расположенных

к востоку от гробницы, являются важным дополнением к этим находкам. Археологи пронумеровали ямы в том порядке, как они были обнаружены. В них насчитывается более 8 тыс. глиняных фигур воинов и лошадей в натуральную величину, оружие и амуниция которых воспроизводят снаряжение армии Цинь Шихуанди.

В восточной части раскопа № 1 расположен коридор длиной в 60 м и шириной в 3,5 м (илл. 20), в котором стоят в три ряда, образуя строй, 68 глиняных воинов, в основном пешех. Позади них десять перегородок разделяют яму на одиннадцать ориентированных на запад проходов. Проходы, находящиеся у северной и южной сторон ямы, уже и вмещают по две шеренги воинов: эти воины повернуты лицом соответственно к северу и югу.

Некоторые из них в доспехах, остальные в традиционных одеждах воинов. Здесь же несколько деревянных колесниц, в каждую из которых напряжены четыре лошади, а сзади плечом к плечу стоят по три человека в доспехах — воин, его оруженосец и возничий. Воины держат в руках оружие: боевые топоры, копья, кинжалы, луки и алебарды. Высота человеческих фигур обычно равна 1,8 м, высота фигур лошадей — 1,5 м, длина — 2 м. В течение нескольких лет в яме 1 раскопано 5 траншей (всего их здесь 27) общей площадью более 2 тыс. м², где найдено 1087 глиняных фигур воинов, 32 глиняные лошади, 8 колесниц и 3 барабана. Можно предположить, что в итоге в этом раскопе будет найдено более 6000 фигур воинов и лошадей.

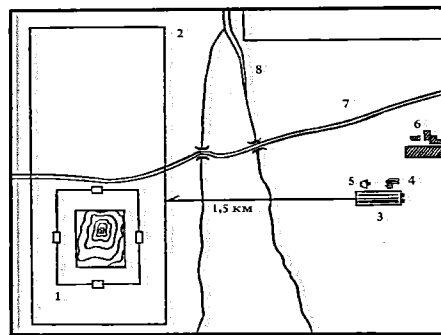
В 20 метрах к северу расположен раскоп № 2 Г-образной формы: длиной 124 м (с востока на запад) и шириной 98 м (с севера на юг), общей площадью около 6000 м². Перегородки делят его на четыре части: здесь обнаружено более 1500 колесниц, глиняных лошадей и воинов. Площадь раскопа № 3 (его очертания напоминают китайский иероглиф 田) составляет около 520 м². В нем найдено 68 воинов и колесница с четырьмя лошадьми. Теперь оба раскопа засыпаны, но часть наиболее значительных находок — фигуры воинов и различное оружие — выставлены в южном и северном залах.

Великоленное войско

Построение глиняных воинов отражает организацию китайского войска в периоды Чуньцю («Весна и осень», 770—476 гг. до н. э.), Чжанью («Сражающихся царств», 475—221 гг. до н. э.) и особенно во времена династии Цинь. Так, например, в первом раскопе



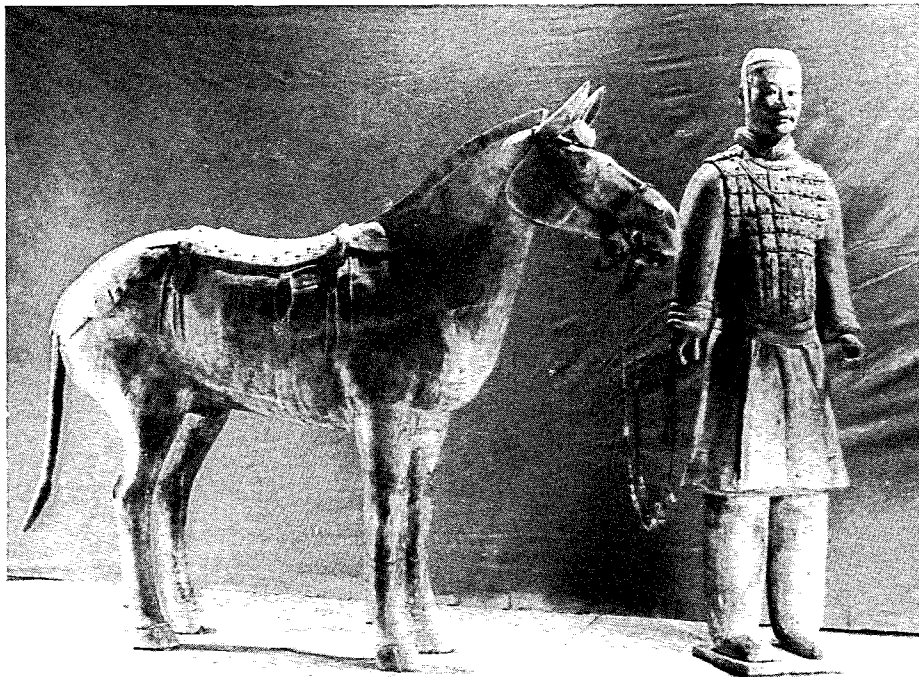
20
Восточный коридор ямы 1.



21
На плане показано местоположение гробницы Цинь Шихуанди и ям с глиняными воинами: 1) внутренняя стена гробницы, 2) внешняя стена гробницы, 3) яма 1, 4) яма 2, 5) яма 3, 6) деревня Западная Янцунь, 7) шоссе, 8) река.

22

Спешившийся кавалерист. В одной руке у него повод, в другой, вероятно, был лук. Маленькая шапочка украшена орнаментом, напоминающим цветы сливы; она плотно удерживается на голове лентами, завязывающимися под подбородком. На воине короткие доспехи, облегающие штаны и сапоги. Лошадь сильная, хотя и не слишком крупная, с тонкими, но крепкими ногами. У всех найденных лошадей во рту недоуздок, гривы аккуратно подстрижены, хвосты перевязаны, уши наклонены вперед. Это проворные, сильные и быстрые животные.



23

Воин, натягивающий лук стоя.

24

Воин в доспехах натягивает лук, встав на одно колено. Лучники составляли самостоятельное подразделение пехоты и играли в циньской армии важную роль.

размещены главным образом пехотинцы, а среди них колесницы, во втором воины на колесницах, пехота и кавалерия образуют соединение разных родов войск, но преобладают воины на колесницах, в то время как третий раскоп, по-видимому, представлял собой своего рода командный пункт. Все фигуры, выполненные в натуральную величину, были обращены на восток — в этом нашло свое выражение стремление Цинь Шихуанди объединить Китай.

Фигуры воинов дают яркое представление о том, как выглядели офицеры и солдаты армии Цинь Шихуанди. Большинство воинов как бы составляет самостоятельные боевые подразделения, другие сопровождают колесницы или лошадей. Это пехотинцы в боевом снаряжении, с луками и стрелами на боку. Пристальные взгляды солдат устремлены вперед, выражая одновременно спокойствие и настороженность. Воины в доспехах, сопровождающие колесницы, вооружены копьями.

Боевые колесницы династии Цинь представляли собой открытые повозки с одним дышлом. Во время раскопок найдены и фигуры вооруженных возничих с поводьями в руках. Они смотрят вперед, спины их согнуты, а ноги вытянуты — кажется, что они увлечены процессом езды и искусно правят. Воины на колесницах стоят рядом, одной рукой держась за повозку, другой сжимая оружие.

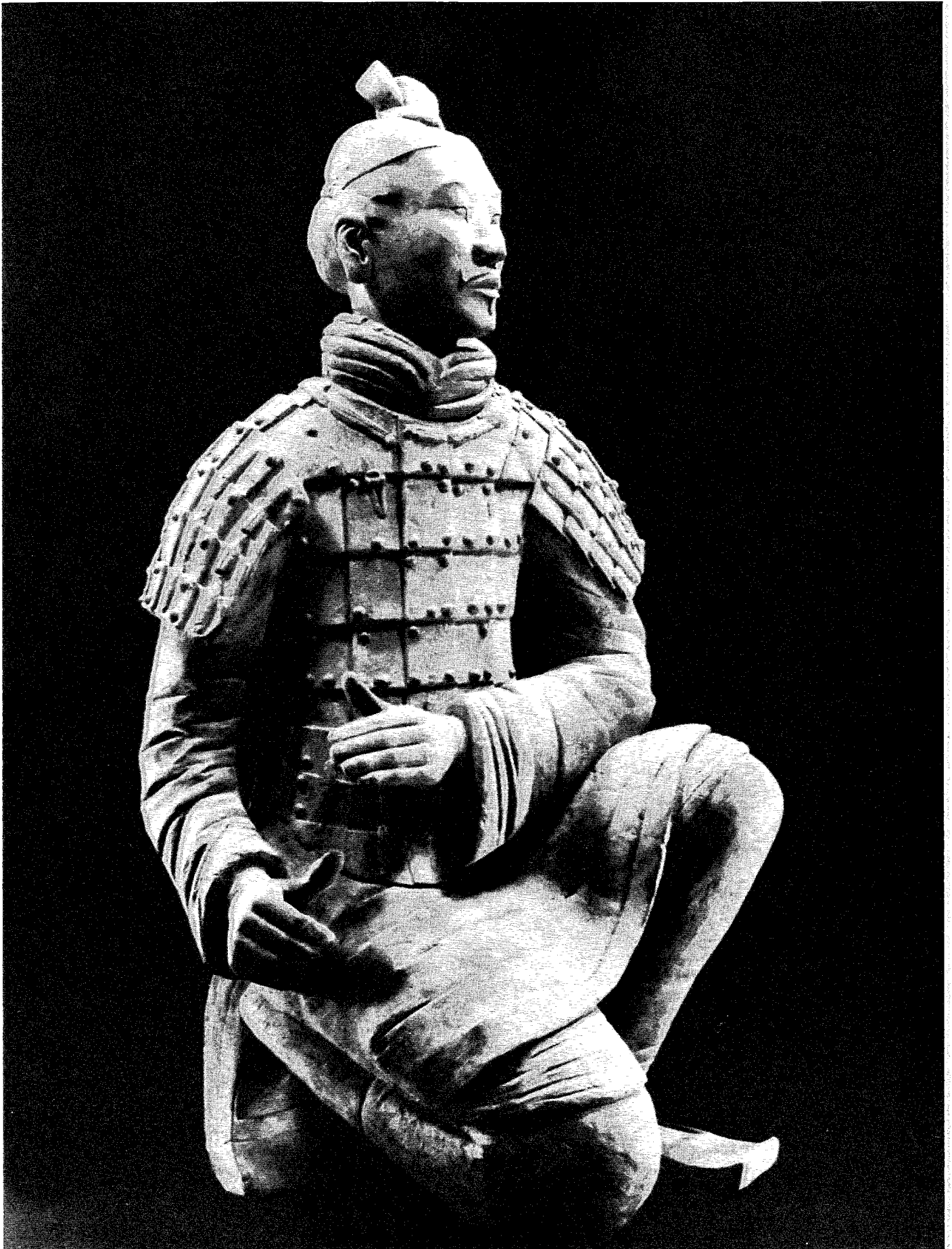
Циньская скульптура — как бы связующее звено между искусством предшествовавших династий Инь и Чжоу и последующих династий Хань и Тан. Благодаря находке циньских глиняных

воинов и лошадей открыта блестящая страница в истории китайской скульптуры. В выражении лиц (илл. 26), позах и жестах воинов нашли отражение внутренний мир и образ мышления людей разного возраста и судеб, представителей различных родов войск и рангов (илл. 22—26, 28, 30). Эти тысячи фигур являют собой многообразие в единстве и единство в многообразии: каждый из воинов наделен индивидуальными чертами. Например, можно сказать, что одни пешие воины хладнокровны и хитры, другие энергичны и отважны, третьи отличаются силой и ловкостью; одни генералы выглядят уверенными, закаленными в сражениях, другие полны суровости.

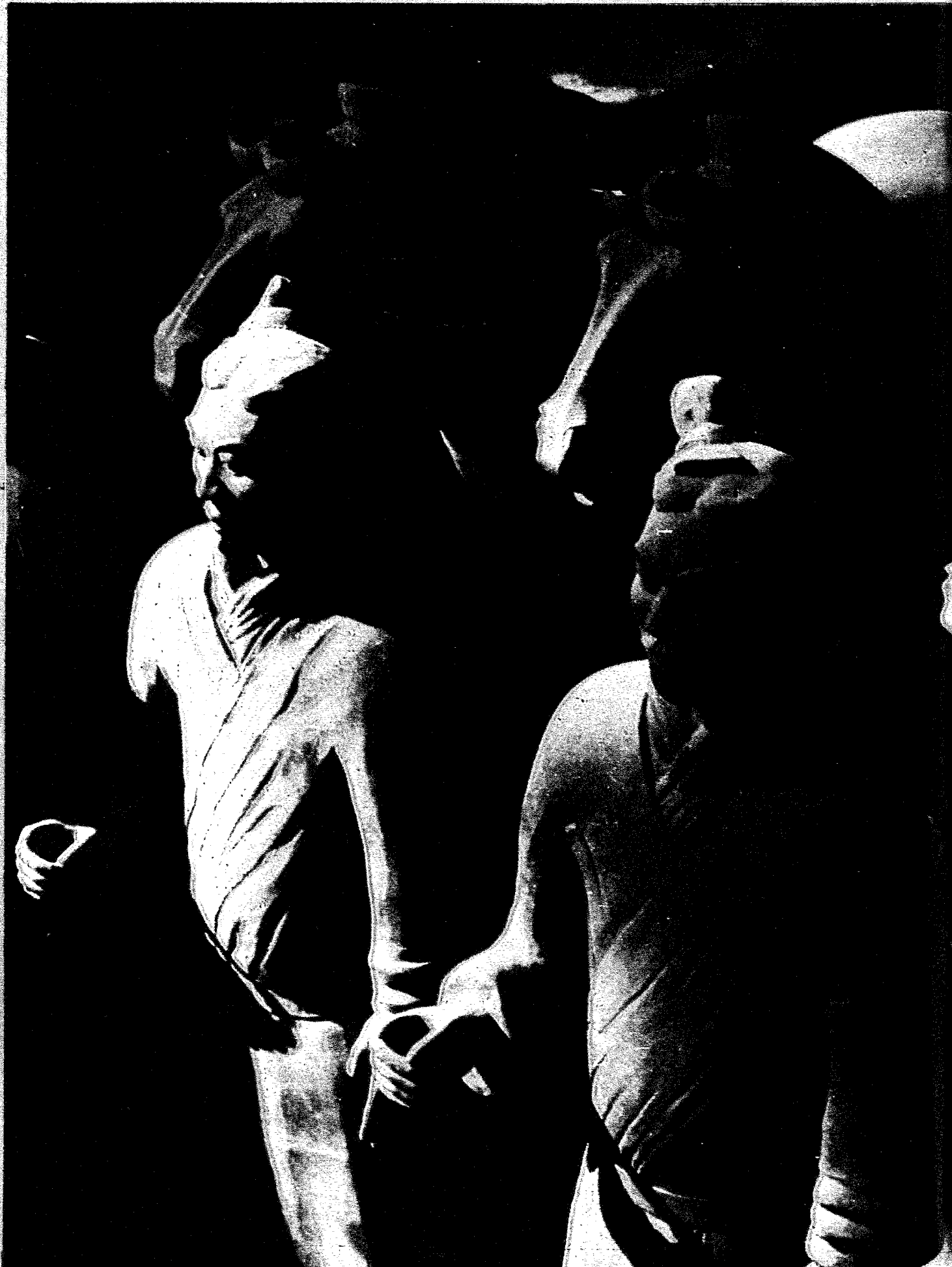
Мельчайшие детали переданы со скрупулезной точностью, например различные прически. Доспехи выполнены так искусно, что можно различить даже следы швов. Так же точно воспроизведены зубы у лошадей; у большинства их по шесть, что должно означать, что им по шесть лет. Но иногда мастера отступали от точной передачи деталей, например у некоторых воинов усы изображены условно (просто в виде двух полосок из глины, прилепленных к верхней губе), в то время как у других — более реалистично (кончики усов закручены).

Чудо древнего искусства

Большинство фигур было отлито, использовался также метод отливки с последующей гравировкой; за изготовлением деталей шла их последова-



25
Яма I с глиняными фигурами воинов
и лошадей.





26
Военачальник.

27
Роскошная колесница с одним пышлом, запряженная четверкой лошадей, состоит из 3462 деталей. Кузов разделен на две части — переднюю и заднюю. С крыши в форме черепашьего панциря свисает шелковый занавес, расписанный стилизованными изображениями облаков и драконов. На раздвижных окнах решетки. Одностворчатая дверь навешена на петле и плотно запирается крокообразным запором. Пол покрыт матрацем из мягкой кожи. Внутри кузова расположены скамьи для отдыха. Головной убор офицера-возничего похож на головные уборы обнаруженных в ямах военачальников, что свидетельствует о его высоком чине. У него довольно выражение лица. Сборы лошадей выполнены с исключительной тонкостью и передают фактуру кожи. Многие детали сбруи, сделанные из золота и серебра, ярко блестят.



тельная сборка, затем обжиг в печи и окраска после обжига. Головы по большей части состояли из двух отлитых деталей, соединенных вместе, ноги и туловища формовались из глиняных брусков, а руки отливались или лепились вручную.

Каждая деталь выполнялась отдельно посредством отливки, формовки, склеивания, гравировки и раскрашивания. Например, для изготовления головы сначала отливали основу, а затем из кусочков глины делали глаза, нос, уши, рот и усы. Так же обстояло дело с туловищем: после отливки основы добавляли глину, формуя некое подобие доспехов, потом наносили гравировку, а выпуклые детали доспехов штамповали с помощью пресс-формы.

Фигуры лошадей также изготавливали посредством последовательной отливки деталей и формовки. Затем с помощью глины отдельные детали склеивали вместе, обжигали и раскрашивали. Руки и лица воинов окрашены в телесный цвет, а их доспехи — в светло-зеленый, голубой, темно-зеленый и коричневый. На туловищах воинов выгравированы имена мастеров и номера, присвоенные им главной мастерской того времени по выработке изделий из глины.

Колесницы были выполнены из дерева, которое со временем сгнило, однако дышла, поперечины, боковые планки, колеса, перекладки и ступицы колес оставили в земле заметные следы. Все медные части колесниц сохранились. Судя по следам, колесницы имели дышло (длиной от 3,9 до 3,96 м), передний конец которого был вздернут, а задний находился под кузовом продолговатой формы с перекладной спереди и дверцей сзади. Высота колес

1,35 м. Передний конец дышла соединялся с поперечиной, к которой привязывалась пара хомутов. В колесницу запрягали четверку лошадей в полной сбруе. Колесницы были со всех сторон отполированы, а иногда покрывались росписью. В зависимости от размеров и имеющихся украшений колесницы можно разделить на несколько групп: предназначенные для военачальников, колесницы сопровождения и т. д.

Найдены десятки тысяч прекрасных образцов оружия (бронзовые мечи, секиры, алебарды, копья, багры, секачи, луки, стрелы и наконечники стрел). Часть из них до сих пор сохранила острое лезвие, а мечи после их обработки хроматным раствором сверкают как новые, остры как бритва и являются собой подлинное чудо в мировой истории металлургии. Все это доказывает, что две тысячи лет назад технология металлургии и производства оружия в Китае находилась на высоком уровне.

В зале бронзовых колесниц выставлена полностью реставрированная бронзовая повозка, одна из двух, обнаруженных в 20 метрах к западу от остатков гробницы Цинь Шихуанди в 1980 г. Обе повозки размером примерно в половину натуральной величины, с одним дышлом, запряжены четверкой лошадей. Обе найдены расколотыми на мелкие части, например та, что вместе с лошадьми выставлена сейчас в зале (колесница № 2), была разбита на 1555 кусочков. Понадобилось два с половиной года кропотливого труда, чтобы восстановить этот шедевр древнего ремесла и металлургического производства (илл. 27).

Бронзовые колесницы и лошади, изготовленные в основном в технике литья методом «потерянного воска»,

28

Военачальник. Как и другие военачальники, он с бородой, высокого роста и хорошо сложен. На нем головной убор с украшением в виде ласточкиного хвоста и искусно сделанные доспехи. В многочисленных битвах он обрел опыт и уверенность и потому держится твердо, решительно и спокойно.



29

Реставрация бронзовых лошадей.



поражают мастерством исполнения. Крыша сделана в форме большого черепаха панциря не более 4 мм толщиной, а окно с множеством вентиляционных отверстий — не толще 1 мм. С поразительным умением использовали древние мастера сварку, клепку, соединение «в шип», гравировку и полировку. Большой интерес вызвал у археологов тот факт, что, когда бронзовые колесницы были найдены, краска на них сверкала как свежая.

В Древнем Китае использовалось множество самых разнообразных экипажей подобного типа. Небольшие роскошные повозки предназначались для высших чиновников, колесницы средних размеров — для князей, аристократов и министров; самыми большими мог пользоваться только император. Колесница № 2, безусловно, принадлежала императору; она была погребена рядом с гробницей Цинь Шихуанди, чтобы с ее помощью могла перемещаться душа императора. В соответствии с пожеланиями общественности в 1985 г. музей начнет реставрацию колесницы № 1, найденной одновременно с выставленной в зале².

Новый музей

С момента своего открытия Музей глиняных воинов и лошадей из гробницы Цинь Шихуанди ежедневно принимает тысячи посетителей (иногда до 50 тыс. в день). К концу 1984 г. в музее побывало более 6 млн. китайцев и 400 тыс. иностранных туристов, среди них главы государств и правительств более чем из 80 стран.

Если глиняные воины и лошади Цинь Шихуанди относятся к далекому прошлому, то сам музей очень молод: 1 октября 1984 г. исполнилось пять лет со дня его создания. Многие из намеченного было сделано недоста-

точно хорошо или же вообще осталось невыполненным из-за нехватки времени. Постепенно музей расширит свои владения с 60 тыс. м², которыми он располагает сейчас, приблизительно до 300 тыс. м² в будущем. Предполагается провести раскопки и восстановительные работы в ямах 2 и 3, а также организовать новые экспозиции, построить запасники, лаборатории консервации и реставрации, информационные и научно-исследовательские центры, стоянку для автомашин и кинотеатр — словом, создать все условия для наилучшего и полного показа «могущественного воинства».

В настоящее время разрабатывается план развития всего комплекса гробницы Цинь Шихуанди. В ближайшие пять лет предусматривается построить ряд экспозиционных помещений, включая расположенный *in situ* музей бронзовых колесниц и лошадей, музей на месте конюшни, музей строителей гробницы и музей редких птиц и экзотических животных. Вместе с Музеем глиняных воинов и лошадей они образуют музейный комплекс, где памятники культуры будут экспонироваться в своем первоначальном окружении. Проект, безусловно, сложен, и осуществление его потребует огромных усилий.

По окончании строительных работ планируется основать музей циньской гробницы, которому будет поручено руководство деятельностью этих учреждений и научными исследованиями во всем районе.

2. Paula Swart and Barry D. Till, "Bronze Carriages from the Tomb of China's First Emperor" in: "Archaeology", Vol. 37, No. 6, November/ December 1984.

30.
Офицер.



Модернизация и музеи КНР: диалог специалистов

Альфонс Ленджел (Alfonz Lengyel)

Преполагает в Роузмонт-колледж, Роузмонт, Пенсильвания (США). Член Американской ассоциации музеев (ААМ) и ИКОМ; активно работает в Международном комитете ИКОМ по музеям археологии и истории.

В марте 1984 г. на совещании Международного комитета ИКОМ по музеям археологии и истории А. Ленджел представил доклад «Музеи и программа модернизации КНР» (см. ниже сокращенный вариант этой работы, содержащий ее основные положения и предложения). По нашей просьбе автор обсудил текст доклада с директором Шанхайского музея искусства и истории Шэнь Чжиюем. Вниманию читателей предлагается краткое изложение их диалога, в ходе которого были сделаны некоторые уточнения и возникли новые идеи¹.

Прежде всего Шэнь Чжиюй подчеркнул тот факт, что деятельность музеев КНР направляется идеями марксизма-ленинизма — так, как его понимают в Китае. По его мнению, говоря о развитии культуры, нельзя отделять материальную культуру от духовной. Эти два понятия неразделимы в социалистическом строительстве в Китае, частью которого являются и музеи. Далее он сказал:

В 1950 г. мы заявляли, что экономическое развитие неизбежно повлечет за собой расцвет культуры. Теперь мы говорим, что одновременно строим материальную и духовную культуру. Осуществляемая в настоящее время политика «четырёх модернизаций» показала, что материальная культура создает основу для духовной культуры, в то время как последняя движет материальную культуру вперед и обеспечивает ее прогресс. Это самый главный принцип, которым мы руководствуемся в организации музейного дела.

В соответствии с данным положением осуществляется деятельность музеев, выполняющих три основные функции:

1. Беседа была организована заместителем директора отдела внешних сношений Восточно-китайского университета в Шанхае Гуа. Переводчик с китайской стороны — Чжоу Сюэцин; д-ру Ленджелу помогала его жена Хунин Лю-Ленджел.

Программа модернизации КНР и музеи

В период после смерти Мао Цзэдуна музеи КНР вступили в новую стадию развития. Хотя программа модернизации не ставит перед ними конкретных задач, совершенно очевидно, что просветительная деятельность музеев призвана содействовать ее выполнению.

Одним из источников пополнения музейных фондов являются коллекции китайских граждан. Другой важный источник — археологические раскопки. В 1950 г. в Китае был принят закон об охране культурного наследия. В соответствии с его положениями частные коллекционеры могут хранить лишь те предметы, которые принадлежали им до 1949 г. В последнее время много из того, что ранее находилось в частных собраниях, передано музеям.

Музеи КНР очень различны по своему уровню. Некоторые ни в чем не уступают современным музеям промышленно развитых стран, другие же не отвечают элементарным требованиям, предъявляемым ныне к этим учреждениям. К числу наиболее современных крупных музеев относятся Музей «Гугун» в Пекине и Шанхайский музей искусства и истории. Лучшими среди небольших являются Музей провинции Аньхой в Хэфэе и Музей провинции Хэнань в Чжэнчжоу. Полностью отвечают требованиям сегодняшнего дня Музей истории морской торговли в Гуанчжоу, Музей жизни подводного мира в Циндао и Музей астрономии в Пекине.

Музеи провинций и городские музеи собирают в основном

исторические материалы, а также памятники, связанные с революционными преобразованиями в данном районе. Главная цель музеев — воспитание масс в духе марксистско-ленинской идеологии, что способствует укреплению патриотических настроений, касающихся в равной степени как прошлого Китая, так и его настоящего. Эта тенденция стала особенно заметной после падения «банды четырех».

Помимо экспонатов для показа происхождения человека и его эволюции почти в каждом музее используются графические материалы. Часто наряду с оригиналами экспонируются копии наиболее значительных памятников. Члены Международного комитета ИКОМ по музеям археологии и истории также подчеркивают важность применения копий, рекомендуя в то же время, чтобы на этикетках указывалось местонахождение оригиналов. До сих пор в музеях Китая этого не делалось.

Самые ценные археологические находки направляются для регистрации в Пекин и затем многие из них передаются в Музей истории Китая. Остальное хранится на местах. Когда при раскопках обнаруживают уникальные памятники или комплексы, создают музей *in situ*. Так поступили с «глиняной армией» императора Цинь Шихуанди, доисторической деревней Баньпо близ Сианя и неолитической стоянкой Дахэцунь.

В целях сохранения наследия многочисленных нацио-

проведение научных исследований; хранение музейных ценностей; просвещение масс. Эти функции должны быть взаимосвязаны, и Шэнь Чжиюй считает, что его основная задача, как директора Шанхайского музея, состоит в их координации. Он отбирает для работы в музее одаренных людей, которые получают необходимые теоретические знания уже в процессе практической деятельности. Такой метод подготовки вызван необходимостью удовлетворить острую нужду в музейных работниках, т. к., по его словам, «в годы десятилетней смуты многие молодые люди были лишены возможности получать необходимое образование. Это нанесло большой ущерб».

После падения «банды четырех» в ряде китайских университетов начали читать курс музеологии. Канцелярия по охране памятников культуры при министерстве культуры поручила Фунданьскому университету в Шанхае открыть двухгодичные курсы по музейному делу для выпускников школ. На них зачисляются 50 человек, 12 из которых работают в Шанхайском музее. Исторический факультет Шанхайского университета также предлагает четырехгодичную программу по музеологии, и большинство его выпускников получает распределение в музеи страны.

Проблемы консервации

Хотя Шанхайский музей и имеет собственную научно-исследовательскую лабораторию консервации, Ленджел отметил, что она небольшая и не сможет выполнять объем работ, возрастающий в связи с расширением программ строительства в Китае: в процессе строительства автомобильных и железных дорог, мостов, фабрик, жилых домов, складов и хранилищ будет сделано много важных археологических открытий. Хорошо известно, что, когда прокладывалась железная дорога Лоян—Сиань, были обнаружены наиболее значительные памятники бронзового века в Китае.

Директор Шэнь подчеркнул, что в КНР в соответствии с законом об охране культурного наследия, прежде чем начать возведение какого-либо объекта, следует произвести археологические исследования. В случае необходимости проводятся раскопки, а оплату расходов берут на себя строительные организации.

Ленджел считает, что в настоящее время Китай нуждается в большом числе квалифицированных, получивших соответствующее образование археологов и реставраторов. Значительная часть специалистов по консервации и реставрации памятников получает подготовку непосредственно в процессе работы. Это прекрасные работники-практики, но для того, чтобы реставри-

ровать плохо сохранившиеся памятники, имеющие сложную структуру или состав, необходимы глубокие знания по истории искусства. Рост количества случайных находок может привести к тому, что реставраторы не справятся с возрастающим объемом работы, а нехватка археологов грозит сорвать сроки строительства новых сооружений, столь необходимых для модернизации Китая. Ленджел отметил, что искусствоведы, археологи и музейные работники других стран готовы оказать необходимую помощь, если китайские руководители обратятся к ним. Специалисты свято верят, что это их долг, т. к. любой исторический памятник, в какой бы стране он ни был найден, является частью всеобщего наследия.

В отношении помощи археологов из других стран Шэнь Чжиюй ответил, что чрезвычайное разнообразие рельефа Китая обуславливает необходимость географической специализации археологов. Так, даже китайскому археологу, работающему в районе высокогорья, нелегко вести раскопки в бассейне реки Янцзы. Какую же помощь могут оказать иностранные археологи, если они никогда не обучались и не работали в Китае? Тем не менее он согласен, что сотрудничество в областях, связанных с применением сложного современного оборудования (использование ЭВМ в полевой археологии, электронный анализ и поиск), может действительно принести пользу.

нальностей Китая недавно был создан ряд специализированных музеев, таких, как Музей Синьцзян-Уйгурского автономного района или же Музей Гуанси-Чжуанского автономного района¹.

Для посетителей открыты многочисленные музеи, посвященные памятным событиям, дворцы и мемориальные дома-музеи, а также буддистские храмы, пагоды, пещеры и знаменитые парки.

Культурное наследие охраняется законом, повсеместно осуществляются реставрационные работы. Во время «великой культурной революции» заботе о культурном достоянии придавалось меньше значения, хотя и тогда в ряде мест проводились археологические раскопки. В настоящее время недостаток персонала и нехватка квалифицированных специалистов не позволяют проводить работу по консервации и реставрации памятников на должном уровне. Необходимо обратить на это внимание при выработке политики в области образования.

Аналогичная ситуация создалась в археологии. Большинство музеев проводит раскопки, которые частично контролирует Канцелярия по делам археологии и музеев. Академия общественных наук КНР имеет собственный Институт археологии. Университеты и музеи министерства образования также проводят раскопки и готовят специалистов в области археологии. В Китае работает около семисот археологов. Но ввиду того что в предстоящие 25 лет китайским археоло-

гам, видимо, придется выполнить огромный объем работ, этого явно недостаточно.

Музейное дело, археология и история искусства взаимосвязаны: искусствоведы изучают материалы раскопок, а сотрудники музеев хранят их. Поэтому при подготовке музейных работников необходимо уделять внимание археологии и истории искусства.

Кроме того, следует активизировать просветительную деятельность музеев. Экскурсоводам необходимо хорошо знать историю и историю материальной культуры. При каждом музее нужно создать просветительный отдел, т. к. многие учащиеся, военнослужащие и другие категории населения постоянно посещают музеи именно с целью приобретения знаний. Чтобы поддерживать интерес публики, музеи должны изучать и совершенствовать методы организации экспозиции.

1. О некоторых из упомянутых здесь музеев говорилось в специальном выпуске "Museum", посвященном музеям КНР (Vol. XXXII, No. 4, 1980).

Что касается музейного дела, Шэнь Чжиюй считает, что Китай заинтересован в использовании новейших методов хранения и консервации памятников культуры, в применении аудиовизуальных и других электронных устройств для работы с китайскими и иностранными посетителями, а также в установке электронных систем охраны².

В конце беседы Шэнь Чжиюй заметил, что, по его мнению, доклад Ленд-желла написан объективно, но тем не менее нуждается в некоторых дополнениях, чтобы дать более ясную картину положения дел в китайских музеях. После освобождения в 1949 г. в Китае был 21 музей, в то время как теперь их насчитывается около 500. Развитие музеев частично пришлось на период, предшествовавший десяти годам «культурной революции», которая нанесла большой ущерб музейному делу. Сейчас стоит задача реорганизации,

реформы, пополнения музеев и совершенствования их работы. На это Ленд-желл ответил, что Международный комитет ИКОМ по музеям археологии и истории мог бы содействовать осуществлению этих задач с помощью программы подготовки хранителей, специалистов по консервации и других музейных работников.

Политика «четырёх модернизаций» уже привела к сотрудничеству китайских специалистов с их коллегами за рубежом во многих областях промышленности и техники. Почему бы не сделать то же самое в археологии и музейном деле? Действительно, музеи также могли бы внести свой вклад в модернизацию Китая.

2. Было бы полезно провести консультации между рядом иностранных специалистов и их китайскими коллегами с тем, чтобы выработать план сотрудничества в этих областях.

Программа повышения профессиональных стандартов в музеях США

Патриция Уильямс
(Patricia E. Williams)

Диплом бакалавра (история), Университет Джорджа Вашингтона. Готовится к защите диплома магистра (администрирование) в Мэрилендском университете. До прихода в Американскую ассоциацию музеев работала архивариусом; координатором просветительных программ и администратором по кадрам в Национальном тресте охраны исторических памятников. Ныне секретарь Аттестационной комиссии ААМ, отвечает за развитие программы аттестации музеев США и Канады. Автор статей в "Museum News" и "Aviso".

Аллен Лифф (Allen S. Liff)

Бакалавр, Корнелльский университет. Магистр (администрирование), Университет Джорджа Вашингтона. В настоящее время работает в ААМ, отвечает за маркетинг ПОМ и Программы аттестации. Имеет большой опыт работы в общественных организациях и специализируется по проблемам некоммерческого маркетинга.

В 1970 г. Американская ассоциация музеев (ААМ) приступила к осуществлению так называемой Программы аттестации, являющейся одним из направлений ее систематической деятельности по повышению профессиональных стандартов. Десять лет спустя ею была создана Программа оценки музеев (ПОМ), призванная оказывать содействие музеям всех профилей, стремящимся улучшить свою работу.

Эти усилия преследовали три цели. Во-первых, ААМ всегда проявляла и проявляет заботу об обеспечении высокого уровня музейной работы. Было признано, что аттестация, в ходе которой оцениваются прежде всего результаты деятельности учреждения, является стимулом, побуждающим музеи обслуживать посетителей наилучшим образом.

Во-вторых, было очевидно, что государственные учреждения и агентства, финансирующие культурные проекты, уделяют музеям все большее внимание. ААМ считала, что аттестация позволит отметить деятельность лучших из них и облегчит им получение дополнительных ассигнований.

Наконец, Программа аттестации разрабатывалась как раз перед принятием в 1969 г. закона о реформе налоговой системы, когда Управление по внутренним доходам занималось уточ-

нением вопроса, какое учреждение можно назвать некоммерческим. Следовало установить критерии, которые позволили бы провести грань между музеями, действительно служащими обществу, и учреждениями, открытыми для посетителей лишь номинально, а на деле являющимися своего рода лазейкой, позволяющей их владельцам уклоняться от уплаты налогов. Практика показала, что, если сами представители музейной профессии не разработают такие критерии, это сделает кто-либо другой, но результаты вряд ли будут удовлетворительными.

Общие требования

Вскоре стало ясно, что ААМ не сможет аттестовать музеи до тех пор, пока не будет дано четкое определение этого учреждения. В результате была выработана следующая формулировка, положенная в основу Программы аттестации:

В целях осуществления Программы аттестации ААМ дается определение музея как постоянно действующей некоммерческой организации, выполняющей в основном просветительные или культурные функции, располагающей штатом сотрудни-

ков и собранием материальных свидетельств, которое сохраняется и демонстрируется посетителям в установленное время.

Сформулировав это определение, Аттестационный комитет постановил, что не следует диктовать музеям, какие цели они должны ставить перед собой. Наоборот, каждому учреждению предписывалось определять их самостоятельно. Следовательно, при оценке работы музеев можно было сравнить достигнутые результаты с поставленными ими самими задачами, параллельно учитывая такие факторы, как месторасположение, численность персонала, имеющиеся ресурсы и нужды общины.

Только благодаря этому подходу ААМ смогла аттестовать в рамках единой системы такие разные учреждения, как Художественная галерея в Бойсе (Айдахо) и Музей современного искусства в Нью-Йорке. Комитет стремился избежать классификации музеев, что вызвало бы трудности при их делении на «большие» и «малые», «художественные», «исторические» и т. д. Его члены полагали, что невозможно разработать отдельные критерии для аттестации каждого музея в зависимости от профиля, масштаба, бюджета и штата.

Комитет также отдавал себе отчет в том, что в разных музеях профессиональная компетентность персонала неодинакова, причем речь здесь идет не о её уровне, а о степени специализации сотрудников. Например, директор скромного музея в Монтане может быть мастером на все руки, в то время как Музею современного искусства требуется для нормального функционирования большой штат специалистов. Согласно разработанной Аттестационным комитетом системе, оба эти учреждения должны отвечать одинаковым требованиям. Способы достижения определенных стандартов могут быть различными, главное — полученные результаты.

Через два года после своего первого заседания в 1968 г. Аттестационный комитет приступил к реализации Программы аттестации ААМ, разработанной на основе аналогичных проектов, осуществляемых в колледжах и университетах. Внесение поправок в регламент ААМ позволило подготовить создание независимо действующей Аттестационной комиссии, обладающей всей полнотой власти в вопросах, касающихся присвоения определенного статуса тому или иному музею. Члены комиссии (семь человек) представляют разные районы страны и музеи всех профилей. Каждый из них выполняет свои обязанности в течение шести лет, но сменяются они не все сразу, а поочередно. Новых членов комиссии назначает президент ААМ из числа кандидатов, предложенных сотрудниками ассоциации и существующим составом Аттестационной комиссии. Председатель комиссии, которого так-

же назначает президент ассоциации, занимает свой пост на протяжении трех лет.

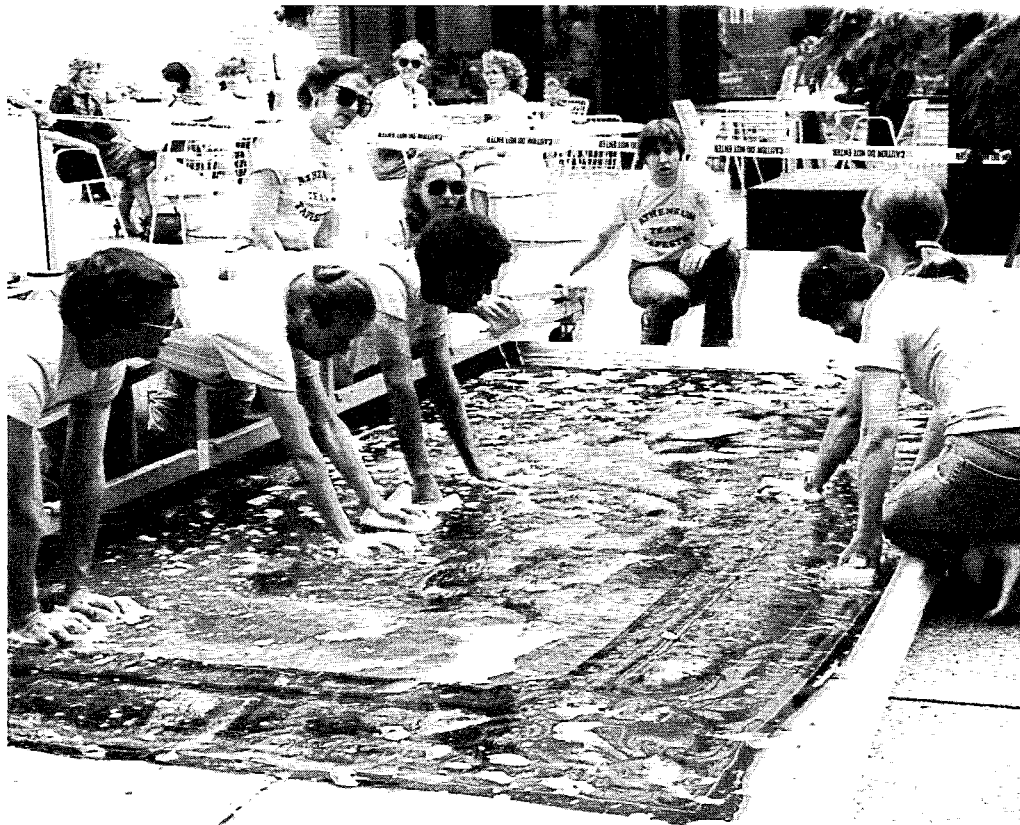
Процедура аттестации

Аттестация разбита на семь этапов и обычно занимает от полутора до двух лет:

1. Музей направляет краткое ходатайство и первый взнос в размере 200 долл.
2. Музей получает подробный вопросник, затрагивающий все аспекты музейной деятельности. Учреждению дается один год для того, чтобы провести самостоятельный анализ своей работы и представить заполненный вопросник, а также второй взнос в 300 долл.
3. Материалы внутреннего анализа рассматривает комиссия, которая решает, дать ли дальнейший ход делу. Если решение положительное, назначается выездная комиссия для изучения музея на месте.
4. Выездная комиссия, состоящая из двух опытных специалистов, инспектирует музей, который берет на себя все связанные с этим расходы.
5. Доклад выездной комиссии, материалы инспекции и рекомендации по аттестации поступают на рассмотрение Аттестационной комиссии.
6. Аттестационная комиссия выносит решение, удовлетворяя ходатайство музея, откладывая рассмотрение вопроса или отказывая в аттестации.
7. Не ранее чем через пять лет и не

31

Атенеум Уодсворта, Хартфорд, Коннектикут. Хранители чистят гобелен из серии, посвященной мифам о Ясоне.



позднее чем через десять музей получает уведомление о том, что он может вновь ходатайствовать об аттестации.

Вышеописанная процедура включает три важных момента: внутренний анализ, объективное изучение музея специалистами со стороны и окончательное рассмотрение вопроса соответствующей инстанцией. Согласно мнению многих участников программы, наибольшее значение имеет первый из них. Вот что говорит Карл Хансен, директор Исторического музея Франкенмута в Мичигане:

Присвоение нам символа и свидетельства — не главное. Важно то, что теперь мы имеем руководство (на двадцати семи страницах) по работе с коллекцией и управлению музеем, новую систему охраны и противопожарной безопасности, реорганизованную постоянную экспозицию, четкие должностные инструкции и стройную структуру совета. Мы стали уделять большее внимание разработке программ, подготовке публикаций, проведению кампаний по сбору средств, повышению квалификации персонала и рекламе. Сотрудники музея и члены совета рассматривают аттестацию как поворотный пункт в развитии учреждения; она помогла нам достичь высоких профессиональных стандартов.

Другие профессиональные организации, занимающиеся аттестацией, также отмечают ее положительное воздействие. Г. Р. Келлс ("Understanding Accreditation", 1983) указывает, что внутренний анализ способствует повышению качества работы учреждения и его программ; становится основой планирования; создает потребность в постоянном изучении и переоценке достигнутого; стимулирует поиск новых направлений, форм и методов деятельности, способов ведения документации; делает музей более демократичным; помогает повышению квалификации персонала; позволяет установить, насколько учреждение и его программы соответствуют принятым стандартам; дает полезную для выездной аттестационной комиссии информацию.

Все это справедливо в отношении любого аттестованного музея. Нэнси Бреннан, директор Музея Пила в Балтиморе (Мэриленд), свидетельствует: «Главная цель — высокий профессионализм, а не какая-то выгода».

Внутренний анализ в музее, ходатайствующем об аттестации, начинается с заполнения вопросника Аттестационной комиссии. Зачастую этот процесс занимает целый год, поскольку музей должен изучить все аспекты своей деятельности. Управление, отношения между советом и сотрудниками, штатное расписание и заработная плата, производственная этика, здание и оборудование, финансы, уход за

коллекцией и программы обслуживания посетителей — все это рассматривается во взаимосвязи, и в результате возникает цельная картина деятельности учреждения. Тут не обходится без сюрпризов. «Я думал, что мы все делаем как надо», — вспоминает Эрл Джеймс из дома-музея Вудро Вильсона, принадлежащего Национальному тресту охраны исторических памятников в Вашингтоне. — Только после окончания работы над вопросником я понял, какой это важный инструмент внутреннего анализа».

Другие музеи начинают понимать, что необходимо более четко определить направление их деятельности. Вот что рассказывает об этом Джин Тейлор Федерико, бывший директор музея организации «Дочери американской революции», также расположенного в Вашингтоне:

У нас не было четко сформулированного документа, определяющего права совета и обязанности сотрудников. В процессе аттестации мы подготовили программное заявление о политике музея, а также свод этических норм и правила приобретения, приема и выдачи памятников во временное пользование. Именно этими документами руководствуются все новые члены совета, сотрудники музея и наши добровольные помощники.

Для того чтобы внутренний анализ был действительно полезным, работа по его проведению должна быть тщательно спланирована; сотрудникам и членам совета следует принять активное участие в этой серьезной попытке улучшить деятельность всех служб музея. Большую роль здесь играет правильное руководство. Внутренний анализ должен включать изучение стоящих перед музеем задач, а также форм работы и ее результатов; он должен стать постоянным процессом, способствующим достижению все новых успехов.

Поскольку аттестация требует от совета музея и персонала крайнего напряжения, ходатайствовать о ней следует лишь тогда, когда музей полностью к этому готов. «Правильно выбирайте момент, — советует Бреннан. — От вас потребуется много времени, сил и нервов».

Внутренний анализ не обязательно ограничивается одним или полутора годами, требующимися для проведения аттестации. Он может начаться задолго до этого; зачастую подготовка занимает пять лет. Внутренний анализ становится обязательным компонентом деятельности учреждения. Он должен продолжаться и тогда, когда при входе в музей появится знак, свидетельствующий о том, что данное учреждение прошло аттестацию. Стремление к постоянному совершенствованию должно лечь в основу руководства музеем и планирования его работы; это послужит гарантией того, что музей будет и впредь отвечать самым высоким

требованиям и со временем успешно пройдет повторную аттестацию.

Соответствие стандартам и другие проблемы

Постоянно поддерживать высокий профессиональный уровень не менее важно, чем достичь его, поэтому, желая убедиться в том, что аттестованный музей по-прежнему является образцовым, Аттестационная комиссия через пять — десять лет вновь изучает его деятельность. Таким образом, комиссия имеет возможность фиксировать успехи отдельных учреждений и распространять полезный опыт.

Одна из сложнейших задач, стоящих перед комиссией, заключается в необходимости постоянно изменять стандарты, которым должны отвечать ходатайствующие об аттестации музеи. Действительно, за последние четырнадцать лет в музейном деле произошли существенные сдвиги; ААМ также приобрела значительный опыт — как профессиональная организация и как механизм аттестации. Первоначально музеи были обязаны соответствовать «минимальным аттестационным стандартам». Однако со временем последние повысились, и сейчас комиссия использует выражение «ныне принятые профессиональные стандарты». Это означает, что в настоящий момент добивающиеся аттестации учреждения должны удовлетворять более высоким требованиям, чем раньше, поэтому аттестованные пять-десять лет назад музеи не могут позволить себе стоять на месте, иначе они не пройдут переем аттестацию.

Повышенное внимание неизменно уделяется тому, чтобы независимо от различий в опыте и специализации членов выездных комиссий требования, предъявляемые ими к инспектируемым учреждениям, были одинаковыми. Поэтому члены комиссии получают соответствующую подготовку. ААМ проводит семинары и конференции, на которых обсуждаются существующие стандарты и подчеркивается важность их соблюдения. Выездные комиссии состоят из лиц, посещавших упомянутые мероприятия. Объективность оценок достигается благодаря всестороннему анализу, который сначала осуществляет персонал музея, затем выездная комиссия и, наконец, Аттестационная комиссия, принимающая решения с учетом последних достижений в музейном деле.

За четырнадцать лет существования Аттестационная комиссия успешно решила множество вопросов — как организационных, так и касающихся существа программы. Она сталкивалась с проблемами технического характера и трудностями, проистекавшими из-за отсутствия опыта. Например, сначала выездные комиссии состояли из большого числа специалистов, которые изучали музей в течение нескольких дней. Однако вскоре стало

очевидно, что в большинстве случаев двум экспертам вполне достаточно пары дней, чтобы познакомиться с учреждением и дать обоснованную оценку его работы.

С течением времени также выяснилось, что определение музея иногда придется несколько изменять. Еще раньше комиссия предусмотрела возможность внесения в случае необходимости некоторых корректив в его формулировку — при условии, что ее суть остается той же. Например, требование, согласно которому учреждение должно иметь и использовать материальные свидетельства, вызывало проблемы в тех случаях, когда об аттестации ходатайствовали планетарии. Такие учреждения в отличие от большинства музеев не располагают коллекциями экспонатов в общепринятом смысле. Поэтому, чтобы позволить проходить аттестацию планетариям, положение о наличии и использовании собрания материальных свидетельств заменили фразой о популяризации астрономии и смежных наук с помощью лекций и демонстраций. Аналогичная редакция основополагающего определения позволила также включить в программу аттестации центры науки, техники и искусства.

Иногда возникают осложнения другого рода, и их преодоление требует больших затрат времени и средств. Несколько лет назад один музей подал в суд на ААМ, поскольку комиссия отложила решение вопроса о его аттестации. Комиссия еще раз изучила материалы о деятельности этого учреждения и отказала ему в аттестации, мотивируя свое решение тем, что в музее не обеспечен должный уход за коллекциями.

Предъявленный в этой связи музей иск включал три пункта: согласно первому, деятельность учреждения не была изучена как следует; во втором ставилась под сомнение правильность вынесенного комиссией решения; в третьем утверждалось, что оно повредило репутации музея и сократило его доходы. Отвергнув первое обвинение, ААМ заявила, что комиссия действовала добросовестно и беспристрастно. Наиболее серьезным представлялся второй пункт: решение комиссии могло быть пересмотрено в судебном порядке или каким-либо иным способом. Что касается отрицательных последствий для музея, которому отказано в аттестации, то любое учреждение, ходатайствующее об участии в программе, должно считаться с таким риском. Следует подчеркнуть, что даже в случае принятия неблагоприятного для музея решения ААМ делает все возможное для того, чтобы учреждение извлекло максимальную пользу из процесса аттестации, ведь именно в этом заключается суть данной программы. В ходе разбирательства дела комиссия призвала музей последовать рекомендациям, касающимся улучшения ухода за экспонатами.

В апреле 1982 г. судья постановил,

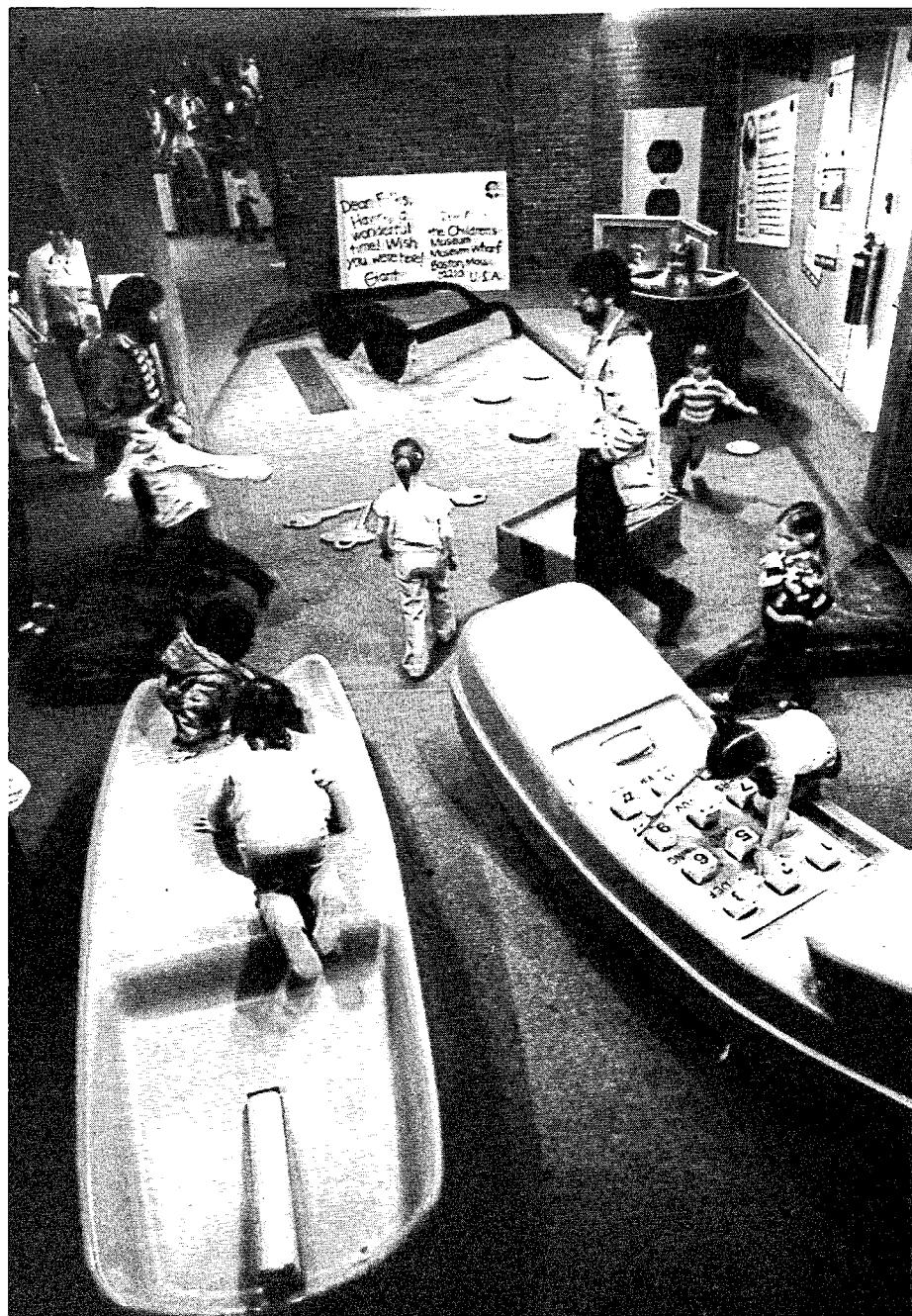
что решение Аттестационной комиссии не подлежит пересмотру в судебном порядке. Однако он указал, что деятельность музея не была изучена должным образом, и распорядился провести слушание дела с привлечением материалов о состоянии его собрания, представленных администрацией учреждения в тот момент, когда Аттестационная комиссия вынесла свое решение.

Со времени подачи иска и до принятия постановления суда прошло почти два года. За этот период музей значительно улучшил работу с коллекцией. Новая выездная комиссия, отметив существенный прогресс, проголосовала за то, чтобы музей был аттестован.

Описанный случай свидетельствует о том, что Аттестационная комиссия уделяет большое внимание консервации и уходу за коллекциями. Обычно она отказывает музеям в аттестации по двум причинам. Чаще всего это несоответствующее стандартам содержание собрания: отсутствие или плохое

32

Бостонский детский музей. Осматривая «письменный стол», на котором размещены увеличенные в двенадцать раз предметы, дети изучают соотношение между размером, формой и весом.



ведение документации; неполная каталогизация; недостатки в организации хранения и охраны, создании необходимого температурно-влажностного режима. Второй причиной является обычно неспособность разработать программу деятельности музея.

К счастью, большинство учреждений успешно проходит аттестацию. До настоящего времени ААМ аттестовала 595 музеев. Однако в процентном отношении этого явно недостаточно: по имеющимся данным, в стране насчитывается 5500 учреждений такого рода. Есть два объяснения тому, что до сих пор многие музеи США еще не готовы к участию в Программе аттестации. Во-первых, 50% американских музеев основано после 1960 г. Во-вторых, в большинстве своем это скромные организации: 74% из них имеет бюджет ниже 100 тыс. долл., а свыше половины — менее 15 тыс.

Как уже говорилось, музею следует ходатайствовать об аттестации тогда, когда он к этому полностью готов. Однако нехватка опыта и средств приводит к тому, что многие американские музеи не могут участвовать в данной программе. Это, конечно, вовсе не свидетельствует о низком качестве их работы. ААМ известно, что во многих малых и новых музеях она ведется на высоком профессиональном уровне. Такие учреждения заслуживают поддержки в виде специальной программы.

Программа оценки музеев

В 1980 г. при ААМ начала работать консультативная служба, известная как Программа оценки музеев (ПОМ). Подобно Программе аттестации, ПОМ основана на внутреннем анализе и последующем изучении учреждения консультантом. Однако в отличие от аттестации ПОМ не определяет, соответствует ли музей принятым стандартам. Ее единственная цель — дать конкретные советы и помочь учреждению улучшить свою работу.

Оценка начинается с заполнения краткого вопросника, который призван стимулировать внутренний анализ и выявить те моменты в деятельности учреждения, на которые следует обратить внимание. Вопросник позволяет заново рассмотреть такие аспекты, как основные цели и задачи учреждения, его структура, штатное расписание, финансы, здание и территория, коллекции, запасники, проекты консервации, выставки, программы и работа с людьми, поддерживающими музей взносами. На основе этой информации и с учетом местоположения, профиля музея и размера его собрания сотрудники ПОМ предлагают кандидатуру опытного музейного работника, которому предстоит в качестве консультанта посетить учреждение, чтобы на месте познакомиться с его деятельностью.

Прежде чем посетить музей, консультант изучает заполненный вопрос-

ник и подготовленный сотрудниками ПОМ обзор, отражающий различные стороны деятельности учреждения. Консультант также знакомится с различными документами: положением о музее, долгосрочным планом, штатным расписанием, правилами обращения с экспонатами и должностными инструкциями сотрудников, если таковые имеются. Затем определяется повестка дня предстоящей консультации, обычно включающая беседы с директором, ведущими сотрудниками и председателем совета попечителей, а также осмотр музея.

На основе информации, полученной из вышеперечисленных источников, консультант готовит доклад, в котором содержится анализ деятельности и программ музея — начиная с хранения и ведения документации и кончая работой совета и методами сбора средств. Особое внимание уделяется рекомендациям относительно того, как улучшить работу, и зачастую доклад служит отправной точкой при создании и пересмотре перспективных планов.

Весь процесс Программы оценки музеев занимает от восьми месяцев до одного года. В отличие от аттестации ПОМ не связана со столь всеобъемлющим анализом и жестким отбором. Тем не менее уже более 900 учреждений извлекли из нее существенную пользу. Весной прошлого года сотрудники ПОМ провели среди них опрос и установили, что программа принесла положительные результаты.

Во-первых, многие директора музеев утверждали, что благодаря ПОМ представители местных властей, члены советов и другие общественные деятели стали уделять больше внимания их учреждениям. В основном на этих людей произвел впечатление тот факт, что ААМ и высококвалифицированный музейный специалист-консультант считали местное учреждение представляющим интерес и внимательно изучали его деятельность, чтобы разработать перспективный план, который гарантировал бы ему стабильное развитие в будущем.

Во-вторых, ПОМ способствовала успеху в борьбе за профессионализм. Сотрудники многих музеев говорили, что у них опускаются руки, когда они сталкиваются с непониманием профессиональных нужд музеев со стороны советов попечителей и местных законодательных органов. Прибытие эксперта ПОМ вливало в них новую энергию.

В-третьих, до приезда представителя ПОМ в большинстве музеев не проводилось планирования. Почти во всех докладах консультантов содержалась рекомендация уделить внимание перспективному планированию, а в некоторых из этих документов — совет разработать пяти- или десятилетнюю программу развития.

В-четвертых, опрошенные зачастую связывали с участием в ПОМ приобретение полезных навыков в области



33
Кливлендский художественный музей. Генри Хоули, главный хранитель коллекции современного западного искусства, беседует с посетителем, принесшим предмет на экспертизу.

34

Музей естественной истории округа Лос-Анджелес. Фототека службы выдачи материалов во временное пользование, организованная при отделе просветительной работы. Джудит Эстоун, координатор учебной программы музея, подбирает фотографии.



35

Чикагское историческое общество. Запасник живописи.



ведения документации, разработки программ и обеспечения сохранности коллекций. Многие музеи, следуя рекомендациям ПОМ, стали уделять больше внимания консервации. О полезности программы свидетельствует следующее высказывание:

Консультант предоставил нам исключительно важную информацию, касающуюся использования стекла, не пропускающего ультрафиолетовых лучей, и бескислотных подложек. Все предложенные меры по консервации были осуществлены в том же году.

К числу недавних усовершенствований относятся также установка флуоресцентных светильников и правильная повеска изготовленных сто лет назад индейских ковров и корзин.

Доклад произвел определенное впечатление на членов окружного контрольного совета. Были пригла-

шены архитекторы для подготовки проекта нового оборудования; теперь мы располагаем небольшим зданием с контролируемым температурно-влажностным режимом, включающим служебные помещения, экспозиционные залы и запасник.

Участие в ПОМ еще раз доказало необходимость совершенствования ухода за коллекцией, каталогизации и хранения.

ПОМ и аттестация могут рассматриваться как два типа программы помощи музеям, находящимся на разных стадиях развития. ПОМ дает рекомендации и обеспечивает поддержку общего характера. При аттестации музей обязан соответствовать наивысшим профессиональным стандартам. Видимо, на переходной стадии музеям следует уделять первостепенное внимание улучшению ухода за коллекциями.

Отдавая себе отчет в необходимо-

сти этого, ААМ создает новую программу под названием ПОМ II. Консультанты сделают всесторонний анализ работы с коллекциями. Особое внимание будет уделено юридическим и этическим проблемам, документированию, уходу за памятниками и обращению с ними в запасниках и при экспонировании, транспортировке и упаковке, страхованию, охране и инвентаризации.

До 1970 г. музей, стремившийся улучшить свою работу или добиться признания в профессиональных кругах, имел весьма скромные шансы на успех. С тех пор благодаря аттестации, ПОМ и ПОМ II общий уровень музейного дела значительно возрос. Ныне практически каждый музей в США может получить помощь, чтобы улучшить свою деятельность и создать себе репутацию учреждения, соответствующего профессиональным стандартам.

Музей современного искусства в Сьюдад-Боливаре

Элен Лассаль (Hélène Lassalle)

Родилась в Тулузе, Франция. Окончила Сорбонну и Школу Лувра. Хранитель музея в Гренобле, затем — музея в Руане. Стипендия Нью-Йоркского и Станфордского университетов. Подготовила научный каталог коллекции древнего искусства Фонда Де Менил в Хьюстоне. Хранитель в Национальном музее современного искусства, Париж. В настоящее время работает как художественный критик, ведет исследования главным образом в области эстетики, семиотики, социологии искусства и психоанализа. Является генеральным секретарем Международной ассоциации критиков-искусствоведов.

Основание Музея современного искусства в городе, расположенном в 600 км от Каракаса — на берегах реки Ориноко, в тропическом районе Венесуэлы, где нет никаких культурных учреждений, — было чрезвычайно смелым шагом. Музею предстояло стать международным центром изучения конструктивизма, геометрического и кинетического направлений в искусстве, единственным в своем роде учреждением — как с точки зрения его замысла, так и методов деятельности. Посвященный искусству, пользующемуся репутацией аскетического, музей был призван содействовать не только его показу и изучению, но и дальнейшему развитию.

Осуществление столь смелого предприятия стало возможным благодаря удачному стечению обстоятельств и совпадению желаний трех людей. Это были венесуэльский художник-кинетист Хесус Рафазль Сото, его друг архитектор Карлос Рауль Вильянуэва и губернатор штата Боливар Карлос Эдуардо Оксфорд Ариас.

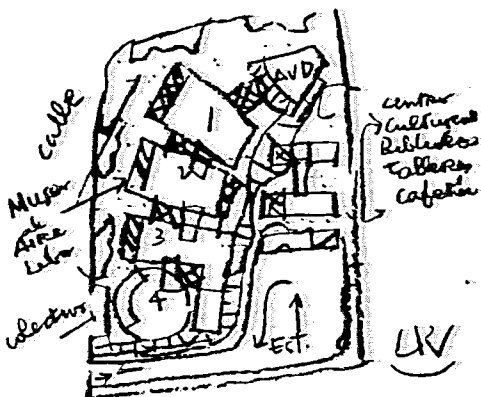
В Сьюдад-Боливаре не существовало никаких традиций в области пластических искусств, и Сото мечтал создать в своем родном городе то, чего самому ему не хватало в юности, — художественный музей. Он представлял его себе не как традиционный музей истории искусства, а как центр, где можно было бы познакомиться с наиболее значительными, по его мнению, тенденциями в развитии современного искусства, с самыми смелыми экспериментами — одним словом, с искусством сегодняшнего дня.

Живя в Париже, Сото постоянно обменивался работами со своими друзьями-художниками и покупал различные произведения. Собранная им коллекция, цельная с точки зрения эстетических и качественных критериев, несла на себе отпечаток личности сложившегося, взыскательного художника. Вместе с наиболее значительными работами самого Сото, отражающими различные этапы его творчества на протяжении более чем двадцати лет, она должна была стать ядром музея. Таким образом, музей с самого начала обрел свое лицо. Со временем коллекция музея обогатилась, но характер ее оставался неизменным.

Создание проекта

Муниципальный совет Сьюдад-Боливара с одобрением отнесся к проекту Фонда Сото и в 1968 г. предоставил в его распоряжение «Каса Ванцелиус» — расположенное в центре города просторное здание середины XIX в., построенное в стиле неоклассицизма. Архитектор Вильянуэва приступил к работе над проектом переоборудования помещений, в которых предстояло разместить будущий музей. К сожалению, состояние здания оказалось намного хуже, чем предполагали, и в ноябре 1969 г. губернатор штата Оксфорд Ариас предложил приобрести взамен земельный участок, находившийся в южной части Сьюдад-Боливара, между старым и новым городом.

Появилась возможность создать проект, учитывающий задачи музея и его своеобразие. Никто не мог бы выполнить эту работу лучше, чем Вильянуэва. Он коллекционировал произведения искусства того же плана, что и находившиеся в собрании Фонда Сото, и сумел спроектировать у себя интерьер, соответствующий их характеру и особенностям. Он ценил строгость формы в работах таких художников, как Колдер, Моголи-Надь и Арп, бывших его друзьями, но проявлял не меньший интерес к творчеству тех мастеров, которые применяли в пластических искусствах технические новшества, ставшие возможными благодаря современному техническому прогрессу. Именно этим художникам — Колдеру, Певзнеру, Леже, Арпу и Вазарели — он предложил сотрудничество, работая над своим основным творением, Университетским городком в Каракасе (1944—1957 гг.). Этот архитектурный и функциональный комплекс представляет собой гармоничный синтез зданий с украшающими их произведениями. Вильянуэва успешно решил проблему размещения свободных стоящих на открытом воздухе скульптур и удачно включил живопись, скульптуру и декоративные элементы в архитектурную ткань сооружений. Его простой и строгий архитектурный стиль как нельзя лучше соответствовал крупным произведениям, четкости их очертаний и структуры, т. е. именно такого рода работам, которые предстояло экс-



36 а, б, в, г
Карлос Рауль Вильянуэва.
Наброски к проекту музея.

понировать в Музее современного искусства в Сьюдад-Боливаре. Чтобы внимание посетителей не рассеивалось, решили сделать интерьеры нейтральными, отказаться от витрин и декоративных деталей, от сложной планировки и залов небольшого размера. Вот что писал Вильянуэва в 1970 г.:

При проектировании для Сьюдад-Боливара долгожданного музея современного искусства я не хотел ограничиваться экспозиционными залами. Я поставил перед собой более широкую, комплексную задачу — создать культурный центр, включающий театр-аудиторию, книжный магазин, библиотеку, мастерские и кафетерий.

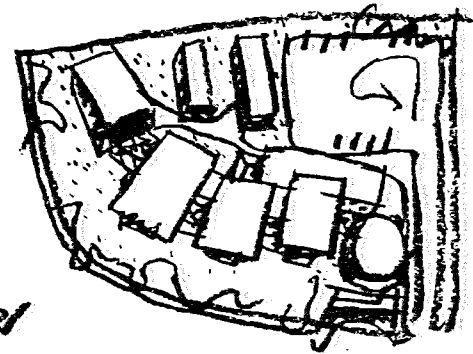
Поэтому я задумал гибкую систему, которую можно и нужно было создавать поэтапно, возводя один за другим экспозиционные залы, разные по размерам и назначению и к тому же ориентированные на пропорции человеческой фигуры. Я прежде всего уделял внимание не внешнему облику сооружений, а интерьерам, потому что именно во внутреннем пространстве посетитель движется, получает удовольствие от выставленных в нем произведений, оценивает их и, что наиболее важно, вступает с ними в особый контакт благодаря эффектам направленного или рассеянного освещения, а также движения воздуха.

В заключение я хотел бы подчеркнуть, что предметом особой заботы были пространства, окружающие здания — с деревьями, цвета-

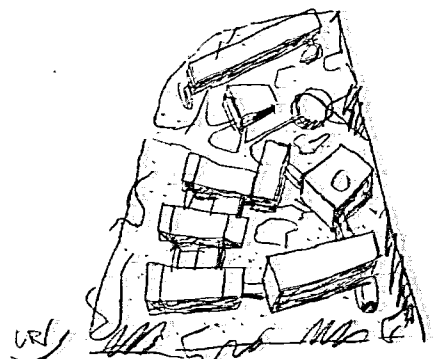
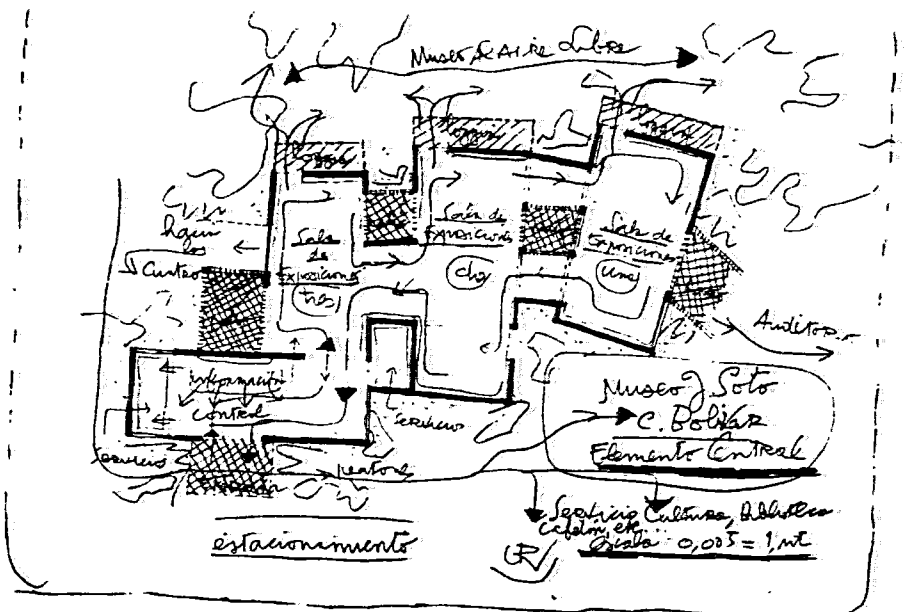
ми, аркадами и патио, — т. к. я стремился сделать весь комплекс отражением и частью природного ландшафта.

Сложности финансового характера, с которыми с самого начала пришлось столкнуться архитектору, заставили его обратиться к идее Ле Корбюзье, мечтавшего о создании в парижском районе Дефанс музея искусства XX в., который мог бы постепенно расти. Вильянуэва решил начать с постройки небольшого здания, а затем добавлять к нему новые корпуса.

В соответствии с первоначальным проектом предполагалось разместить на верхнем этаже экспозиционный зал, многоцелевую зону (вестибюль, службу информации и т. д.) и административные помещения, а в цокольном — хранилища. В пересмотренном первоначальном проекте все постройки одноэтажные, что было бы невозможно, если бы музей занимал ту же площадь. Но благодаря растущему интересу властей к фонду Вильянуэва смог занять весь участок под музей с библиотекой, аудиторией, мастерскими и общественными службами (илл. 36а, б). Созданный архитектором проект предусматривал отдельно стоящие здания, соединенные друг с другом крытыми переходами; размеры, высота и освещение в каждом из них различны. Таким образом, каждая зона имеет определенную функцию и особый характер. Подобная структура, состоящая из отдельных звеньев, не только позволяет посетителю самому выбрать маршрут, но обладает и другим преимуществом — делает возможным



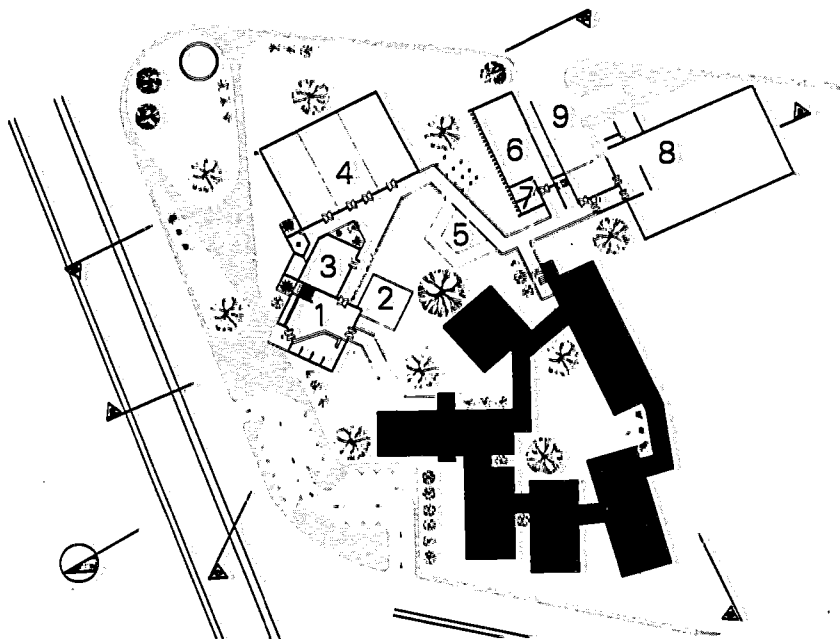
6



B

37

План музея. Черные прямоугольники: первый этап строительства (завершен); белые прямоугольники: второй этап (ведется строительство); серым цветом выделена вымощенная зона. Цифрами обозначены: 1) функциональная зона (вход в музей и торговый киоск), 2) бассейн с плавающей скульптурой, 3) библиотека, 4) большая многоцелевая зона (театр, кино, аудитория и зал для временных выставок), 5) ресторан, 6) лаборатория (видео, фото и кино), в подвальном помещении автостоянка, 7) помещения для приезжающих по приглашению музея художников и специалистов, квартира директора, 8) реставрационные мастерские, хранилища, 9) служебный вход.



последующее расширение музея. Предполагалось и создание музея на открытом воздухе, который, так же как и зеленые зоны, располагался в глубине участка (илл. 36в). Основные положения этого проекта нашли воплощение в существующей постройке.

В окончательном, более сложном варианте размещение построек определяется их назначением. Музей на открытом воздухе включен в собственно музейную зону, располагающуюся вокруг патио со скульптурами. Помещения для научной работы, заседаний, а также постройки технического характера занимают отдельную зону. На илл. 36г в нижней части рисунка можно видеть прямоугольные здания музея, сгруппированные вокруг патио, а в верхней — библиотеку, мастерские и аудиторию, размещенные отдельно в наиболее узкой части отведенной музею территории.

В настоящее время закончен только музей (на илл. 37 участка черного цвета), открытый в 1973 г. Он включает 6 больших экспозиционных залов, патио со скульптурами и огромное сооружение в форме куба, доминирующее над другими постройками, где выставлена скульптура Сото 15-метровой высоты.

Из-за нехватки финансовых средств и трудностей административного характера строительство было временно прекращено и деятельность музея приостановилась. В 1981 г. музей возобновил свою работу. Директором был назначен художник, художественный критик и теоретик искусства Джетулио Альвиани, а содиректором — молодой философ Глория Карневали.

Два директора совместно руководят музеем. У них общая цель, но раз-

ные обязанности. Итальянский художник-конструктивист Джетулио Альвиани, «международный директор», выполняет двойную миссию. Вне музея — за границей и в самой Венесуэле, — используя старые дружеские связи, он занимается изучением рынка художественных ценностей и посещает мастерские живописцев и скульпторов. Его задачей является пополнение собрания новыми произведениями что называется «из первых рук», на наиболее выгодных условиях, и таким образом, чтобы художники сами чувствовали себя ответственными за музей, в котором они должны стать не только «получающей стороной», но и движущей силой. Часть произведений удаётся получить в дар, для оплаты других он изыскивает различные источники финансирования (пособия, субсидии). В самом музее Джетулио Альвиани осуществляет контроль за ходом строительства, работая в контакте с мастерской Вильянуэвы в Каракасе, продолжающей функционировать и после смерти своего основателя. Венесуэлка Глория Карневали, философ по образованию, отвечает как за повседневное руководство музеем, так и за теоретическую разработку экспозиционных решений, программ выставок, коллоквиумов и просветительных мероприятий.

«Пока в музее немного постоянных сотрудников, но их число должно возрасти, — говорит Глория Карневали. — Венесуэльские и зарубежные исследователи будут периодически присоединяться к нам и к тем, кто по воле случая или в результате нашей инициативы уже работает ради достижения той же цели, которую мы поставили перед собой в Сьюдад-Боливаре: соз-

дать музейное учреждение, где главное — знания, где решения сможет принимать только тот, кто выдвинет лучшие идеи».

В настоящее время ведется строительство административной зоны, реставрационной мастерской, типографии, фотолаборатории, помещений, в которых смогут останавливаться приезжающие по приглашению музея преподаватели и студенты, а также библиотеки, ресторана и многоцелевой зоны. Последняя будет служить театральным, кино- и конференц-залом; часть ее займут выставочные помещения. В результате Музей современного искусства в Сьюдад-Боливаре станет не только культурным центром, которого так не хватает району Гайана, но и международным центром изучения «visualidad estructural» (визуальных структур), местом встреч преподавателей, специалистов, студентов и художников. Здесь к их услугам будут лаборатории, оборудованные необходимой для работы техникой; они смогут получить нужную информацию и помощь. В первые годы деятельности музей столкнулся с рядом трудностей, объясняющихся как весьма своеобразным характером учреждения, так и климатом района. Однако этот период проб и ошибок позволил более четко определить то, что лежало в основе первоначального замысла.

Консервация и реставрация

Когда Джетулио Альвиани принял управление делами Фонда, состояние сохранности произведений его собрания было неудовлетворительным.

Со всей остротой встала проблема консервации работ конструктивистов, и прежде всего произведений кинетического искусства. Эти конструкции являются очень непрочными, поскольку они состоят из металлических элементов, из хрупких и ломких пластмасс — в виде нитей или сверхтонких листов. Они плохо переносят транспортировку, чувствительны к малейшим толчкам, перемене климата, колебаниям влажности. Их легко повредить, они могут деформироваться, ржаветь, коробиться, покрываться трещинами, раскалываться. Мобили снабжены чувствительными электрическими устройствами. Они напоминают экспериментальные образцы, которым далеко до хорошо отлаженных механизмов. Перемещение и колебания влажности могут нанести им непоправимый ущерб.

Климат района Гайаны, где протекает река Ориноко, отличается особой влажностью, неустойчивостью и изменчивостью. Вильянуэва предусмотрел для музея в Сьюдад-Боливаре естественную вентиляцию, как и в большинстве зданий, построенных им в Каракасе, — будь то сооружения общественного характера или частные дома. Вентиляционные решетки этих зданий представляют собой призмы из вертикальных планок, расположенные на уровне террасных крыш. (Они имеют и декоративное назначение и настолько характерны для построек Вильянуэвы, что воспринимаются как своеобразный автограф архитектора.) Но в Каракасе, расположенном севернее и к тому же на высоте 1000 м над уровнем моря, климат более умеренный, а в условиях Сьюдад-Боливара решетки оказались недейственными, и их использование привело к губительным для экспонатов последствиям.

Первой важной задачей, вставшей на новом этапе деятельности музея в 1981 г., была установка системы кондиционирования воздуха. Вторым неотложным делом стало проведение реставрационных работ. Каждый экспонат требовал особого обращения. При реставрации современных произведений невозможно использовать предыдущий опыт — здесь каждый случай уникален и требует своего решения. А для того чтобы отреставрировать такие сложные конструкции, какими являются произведения кинетического искусства, необходимо в равной степени обладать мастерством электрика, механика, химика, а порой даже каретника. При устранении последствий любого повреждения подобных конструкций приходится проявлять изобретательность.

Весьма возможно, что именно изучение подобных проблем станет одним из наиболее важных направлений в ис-

следовательской деятельности Музея современного искусства в Сьюдад-Боливаре.

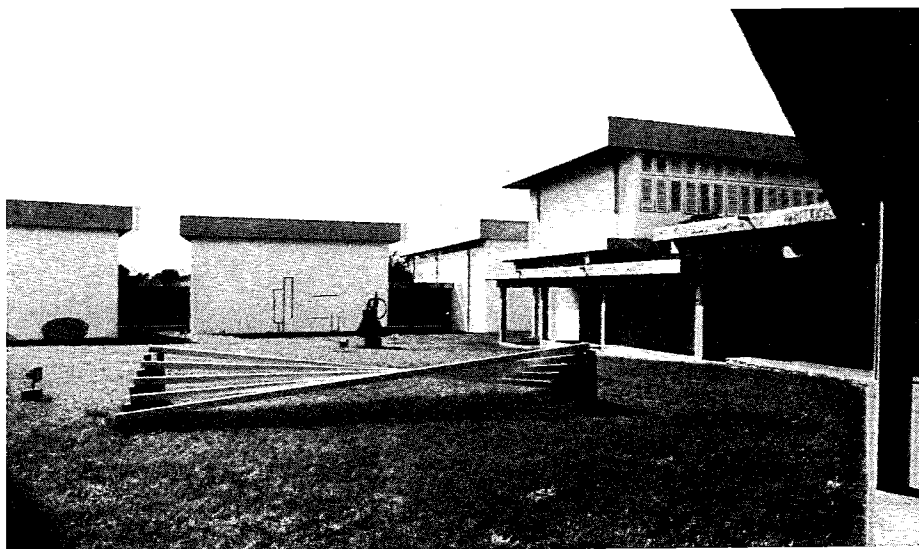
Формирование коллекции

Годы становления явились и годами раздумий. Основатели музея мечтали о том, что в нем будут экспонироваться произведения современных художников разных стран, но в первое время его существования личность Сото в глазах публики затмевала собой все остальное и первоначальный замысел не получал реализации.

Воспользовавшись тем, что велась реставрация коллекции, Джетулио Альвиани убрал ряд произведений из числа подаренных Сото (примерно 20%) — с тем чтобы сохранить в музее только наиболее значительные работы, соответствующие стоящей перед учреждением цели; при этом не допускалось никаких исключений для приобретений, сделанных случайно или из дружеских соображений. Была разработана и программа комплектования коллекции: в музее собирались представить полную картину развития структурализма в искусстве. Само собой разумеется, что было уделено внимание первым конструктивистам и супрематистам (Малевич, Любовь Попова, Илья Чашник, Лайош Кышак, Наталия Гончарова), мастерам группы «Де стиль» (Тео ван Дуйсбург, Мондриан), а также таким художникам, как Василий Кандинский, Эрбен, Ханс Арп, Манелли, Соня Делоне, Йозеф Альберс, Ганс Рихтер и Йоханнес Иттен. Не были забыты и выступившие вслед за ними мастера: Серж Поляков, Бен Николсон, Роберт Якобсен, Макс Билл, Жан Тингели и Кеннет Снелсон. Из числа художников следующих поколений в музее представлены Фонтана, Горин, Агам,

38

Патто со скульптурами (с южной стороны): на переднем плане — Каррино, в центре — Лардеры, в глубине, на фоне стены экспозиционного крыла, — Агама.



39

Скульптура: Агама.

Вазарели, Рики, Шеффер, Камарго, Крус-Диес, Томазелло, Дебург, Мак и Ле Парк. В собрании много работ молодых мастеров, представителей новых направлений, среди них Энрико Каstellани, Джеффри Стил, Людвиг Вилдинг, Джанни Коломбо, Алми Мавинье, Грация Вариско, Ришар Виньярский, Ричард Анушкевич, Агостино Боналуми, Марина Аполлоньо, Андреас Кристен и Альберто Бирази. Благодаря своим зарубежным корреспондентам музей в Сьюдад-Боливаре стал центром, где собирают все, что делается в данной области. Здесь экспонируют произведения, которые могли бы так и остаться неизвестными в тех местах, где они были созданы. Например, хранитель из Белграда Ирина Субович сообщила о группе «Зенит», активно работавшей в 1920-е гг. Теперь она представлена в Сьюдад-Боливаре. По словам Джетулио Альвиани, «выбор программы компенсирует неудобства местоположения музея».

В настоящее время в коллекции имеются работы более двухсот мастеров, начиная с произведений представителей русского авангарда до «сериялов» последнего времени, от геометрических абстракций Бена Николсона, работ швейцарца Камиля Грезера или скульптора Джильоли до экспериментов Ива Клайна.

Характер музея был определен двумя людьми: художником и архитектором. Ему не доставало теоретиков, т. к. на следующем этапе предстояло определить стоящие перед музеем задачи и средства, необходимые для их достижения.

Уроки видимого

Главная ценность фонда, претендующего на роль исследовательского центра, — его коллекция. Благодаря ей исторический принцип музейной экспозиции — это не просто концепция, основанная на документах и проиллюстрированная несколькими случайными примерами: он обретает конкретность в самих произведениях. В отличие от учреждений более общего характера с их разнообразными коллекциями этот музей, посвященный лишь одной из тенденций в современном искусстве, может расширять зрительный ряд, выставлять целые серии, представлять творческие группировки, сопоставлять противоположности.

Первую зрительную информацию посетитель получает от самого расположения предметов в экспозиции, где находят отражение сопоставления, различия, преемственность, связи и параллели развития. Как визуальное выра-

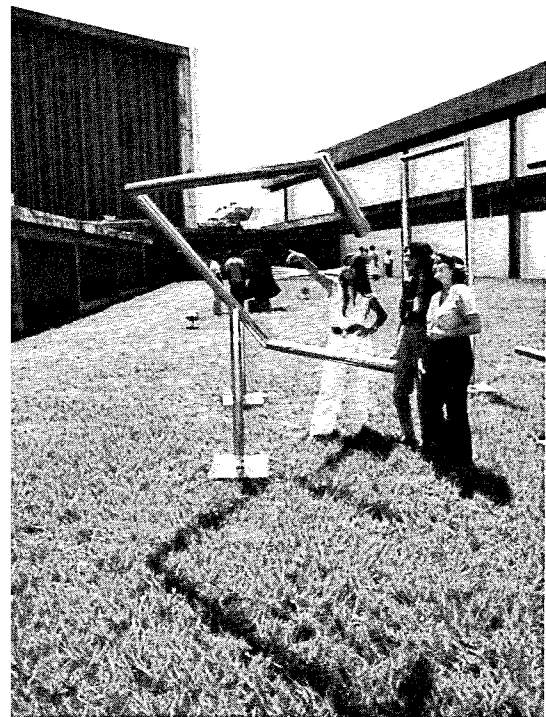
жение теоретической концепции экспозиция является первой критической оценкой произведений. С другой стороны, она выделяет экспонат, помещает его в определенное пространство, заставляет сравнивать с другими экспонатами. Этим музейная экспозиция не только воспитывает умение давать оценку тому или иному явлению, но и развивает способность восприятия. В наши дни в США и Франции вновь усилился интерес к творчеству Мерло-Понти. Философы, теоретики искусства или психологи искусства, семиотики и семиологи обращаются к явлениям, которые изучал автор трудов «La phénoménologie de la forme», «Sens et non-sens» и «Le visible et l'invisible». В этих условиях стала очевидной необходимость создания специализированного центра, занимающегося систематическим изучением возникшего в XX в. искусства, принципиально основывающегося на механизме восприятия: сопоставлении цветов, соотношении фона и формы, техники и функции, подвижного и неподвижного, контрастах, эффектах прозрачности и т. д.

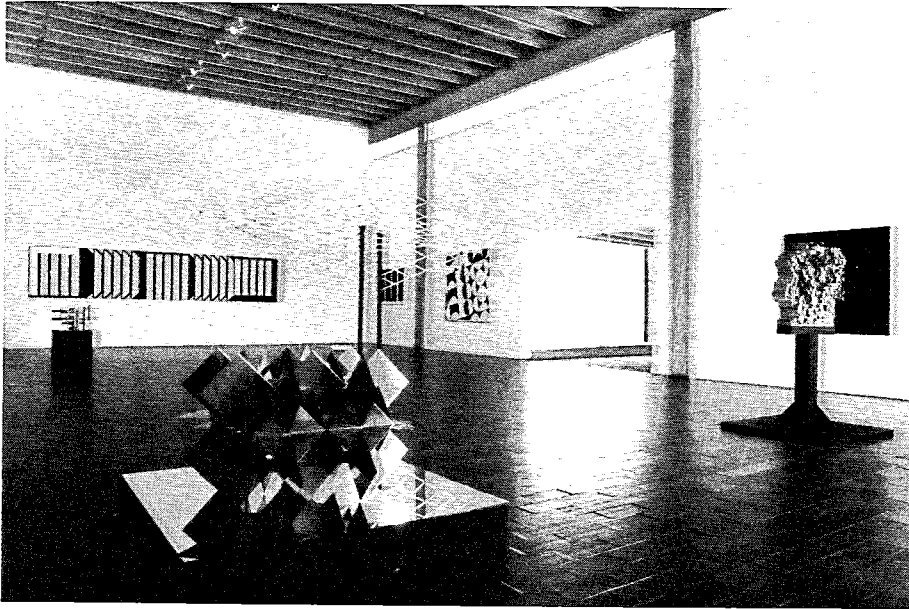
Коллекция музея — не единственный источник для экспериментальных экспозиций. Уже разработана программа тематических выставок. Каждая выставка явится предметом изучения с исторической точки зрения, а также позволит провести исследования и эксперименты изобразительного и теоретического характера. Первая выставка — общего характера — одновременно поставит вопросы исторического плана, касающиеся эволюции и развития структурализма, и проблемы эстетики. Один из разделов выставки будет посвящен таким мастерам, как Татлин, Малевич, конструктивисты, пуристы, кубисты, другой — следующим поколениям художников, которые развивали и видоизменяли их достижения. Для показа намечены работы четырнадцати авторов.

Впоследствии будут организованы выставки отдельных мастеров: Альберс («дидактизм»), Соня Делоне («большая интуитивность»), Мишель Сейфор («поэзия») и др.

Теоретические изыскания

Сопоставление произведений искусства и возникающих при их изучении суждений создает основу для теоретических выводов. Каждый визуальный эксперимент даст возможность собрать воедино информацию, полученную от самих художников и от историков и художественных критиков. Сведения будут использованы при анализе реак-





40
Выставка отреставрированных произведений из коллекции музея (1982 г.) — работы Райя, Шеффера, Собрино, Морелле, Сикоры и Рихтера.

ции посетителей на предлагаемые им экспозиции. Удастся ли при этом создать новые модели восприятия и изменить традиционный исторический подход, покажет будущее. Во всяком случае, директора музея надеются на успех. «Видеть, чтобы верить», — как сказала Глория Карневали.

Следовательно, питательной почвой для исследований являются осуществляемые музеем эксперименты. Каждый из них поможет пересмотреть или уточнить уже известные факты истории искусства и, возможно, откроет путь к новому методологическому подходу. В свою очередь исследования определяют направления различных видов деятельности: на симпозиумах, коллоквиумах, заседаниях рабочих групп рождаются проекты выставок, экспозиций и мероприятий просветительного характера. Первые предложения, касающиеся выставок и семинаров, были разработаны в ходе встреч с такими историками и художниками, как Умбро Аполлонио, Джулио Карло Арган, Мауро Реджани, Джордж Рики и Иван Пицель. (Ценные архивы Умбро Аполлонио составят ядро библиотеки, которая впоследствии обогатится за счет приобретений: даров, а также материалов различных дискуссий, семинаров и встреч. В этом фонде будут собраны все источники, ставшие доступными благодаря современной технике, а именно: видео- и звукозаписи, выдержки из трудов, диапозитивы, — а также традиционные виды документации.)

В первом семинаре (июнь 1984 г.) на тему «Изучение новой терминологии в области искусства конструктивизма» приняли участие исследователи Стивен Тоулмин из Чикагского университета (ученик Витгенштейна), Гер-

ман Бауэр из Мюнхенского университета, известный своими работами по проблемам восприятия Ричард Григори из Бристольского университета и художники Кеннет Снелсон и Уилфред Уилдинг (представитель оп-арта). Предполагается и в дальнейшем собирать небольшие группы специалистов во всех областях гуманитарных наук для обсуждения отдельных тем.

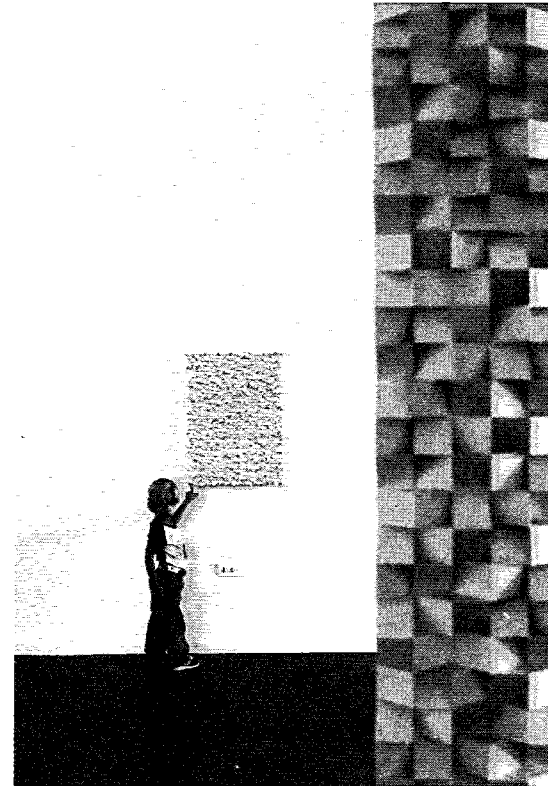
Музей намерен широко распространять материалы семинаров, поэтому проектом предусмотрено создание небольшой типографии. Это не только позволит музею знакомить общественность с результатами осуществленных исследований, но и поможет в выполнении работы, которую он должен проводить в своем районе.

Национальная роль

До сих пор речь шла в основном о роли музея в международном плане. Но руководители учреждения не забывают о главном пожелании его основателя Сото: дать своему родному краю музей современного искусства.

В настоящее время в сотрудничестве с преподавателями пластических искусств организуются ежедневные занятия для местных жителей. Издания научно-просветительного характера помогут в проведении такой работы и позволят организовать ее и в других местах. Просветительная программа будет выполняться на различных уровнях: введение, теоретические исследования (о которых говорилось выше) и творческая деятельность.

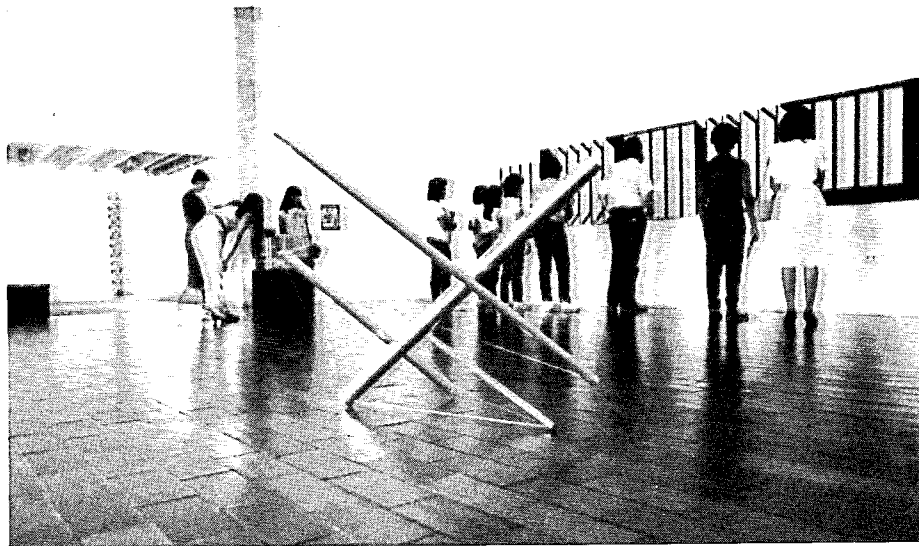
Вскоре напротив музея должна открыться первая в Венесуэле школа промышленного дизайна. По предложению



41
Выставка отреставрированных произведений из коллекции музея (1982 г.). Две работы Серхио де Камарго.

42

На переднем плане работа Кеннета Снелсона.



Джетулио Альвиани, который является консультантом в этой школе, подготовка студентов и проведение практических занятий будет осуществляться с участием сотрудников музея и в тесной связи с их деятельностью. Впервые подлинно венесуэльский центр дизайна и производства сможет предложить что-то взамен предметов массового потребления, импортируемых в огромном количестве из Европы и особенно из США. Таким образом, Музей современного искусства Сьюдад-Боливара действительно будет служить своему народу.

Возможно ли осуществление такого количества проектов? Сумеют ли руководители музея изыскать средства для их выполнения? В настоящее время оборотный капитал обеспечивается за счет субсидии Корпорации Гайаны (правительственное учреждение). Благодаря этому капиталу осуществляется основная деятельность музея. Другие мероприятия, выставки и семинары (например, семинар по терминологии в области искусства конструктивизма) финансируются меценатами, но эта форма финансирования ненадежна и ограничена. Таким образом, одна из задач, стоящих перед руководителями музея, — добиться, чтобы его работой заинтересовались как частные лица в Венесуэле и за рубежом, так и международные организации. Директора надеются, что разработанная программа, уже достигнутые успехи и перспективы будущей деятельности, свидетельствующие о своеобразии и по-

лезности учреждения, привлекут к нему внимание. Наконец, изучается вопрос о продаже изданий. Фонд будет выпускать не только научные труды и публикации научно-популярного характера, но и тиражные произведения. Последнее логически вытекает из принципов кинетического и геометрического искусства: серийность, имперсональность, возможность тиражирования. Совершенно естественно, что оборудование мастерской, в которой смогут работать художники, будет использоваться и для тиражирования произведений, осуществляемого под наблюдением авторов. Средства, полученные от их продажи, поступят в фонд музея.

В связи со сложившимся в Южной Америке положением в области современного искусства чрезвычайно важно, чтобы задуманные проекты были проведены в жизнь. Из-за сложной экономической и политической обстановки на Южноамериканском континенте многие планы остались нереализованными. Проект, задуманный в Сьюдад-Боливаре, смог осуществиться благодаря тому, что у власти в Венесуэле стоит демократическое правительство.

Кинетическое искусство и музей в Сьюдад-Боливаре

В этой части земного шара не так много музеев современного искусства, обладающих постоянной коллекцией. К сожалению, один из наиболее зна-

чительных — в Рио-де-Жанейро — сгорел. Музеи в Каракасе созданы совсем недавно и поэтому не располагают крупными собраниями. Музей современного искусства в Сьюдад-Боливаре, посвященный художественным направлениям совершенно определенного типа, сумел тем не менее показать важные этапы в развитии искусства XX в.

Кинетическое искусство родилось на Южноамериканском континенте, где рядом с девственными лесами на границах Амазонии происходило ускоренное развитие техники. Европа приветствовала кинетическое искусство и «завладела» им, забыв об истоках.

Музей современного искусства в Сьюдад-Боливаре показал предшественников кинетического искусства, определил его связи и последователей и отвел ему место в общей картине художественного развития. Он вернул кинетическое искусство к его истокам и восстановил подлинное значение этого направления. Ведь оно возникло здесь, в краю с огромными неосвоенными пространствами, где течение времени относительно, где формы многолики, где все меняется, преображается — и это находит отражение в оптических вариациях, сделанных из тонких пластин или крошечных кубов, сочлененных скульптурах, пучкообразных, струящихся, изменчивых композициях.

Что же такое музей в Сьюдад-Боливаре? Это, без сомнения, смелый эксперимент, который необходим данному району.

«Ваш музей – сам театр!»

Аркадий Матвеевич Драк

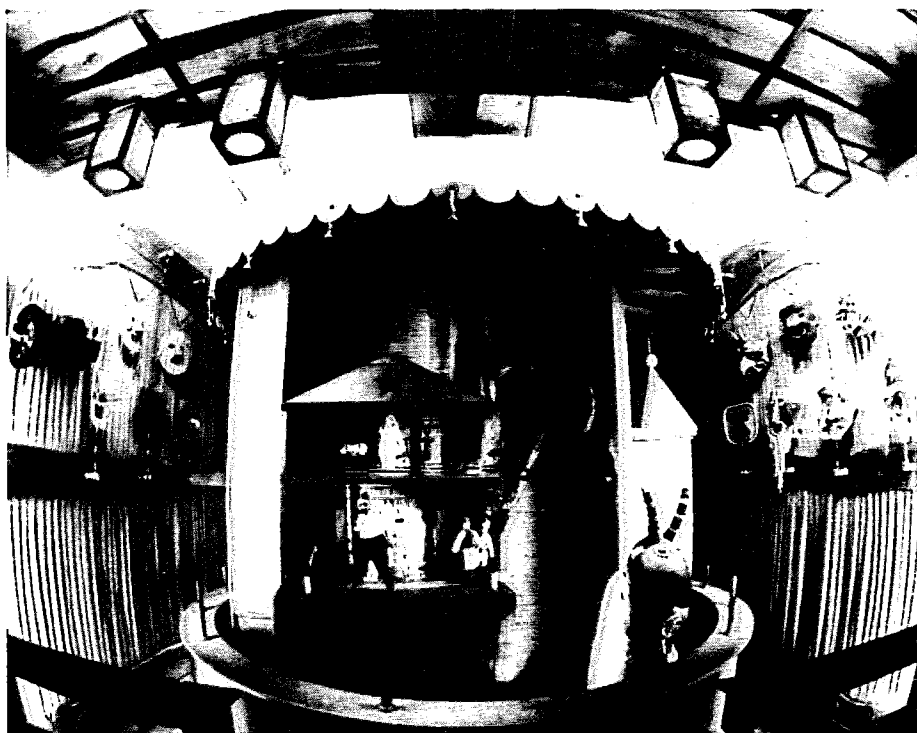
Родился в 1925 г. Окончил Институт театрального искусства в Киеве. С 1952 г. работает в Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства УССР, в настоящее время — заместитель директора по научной работе. Автор ряда исследований о проблемах театра.

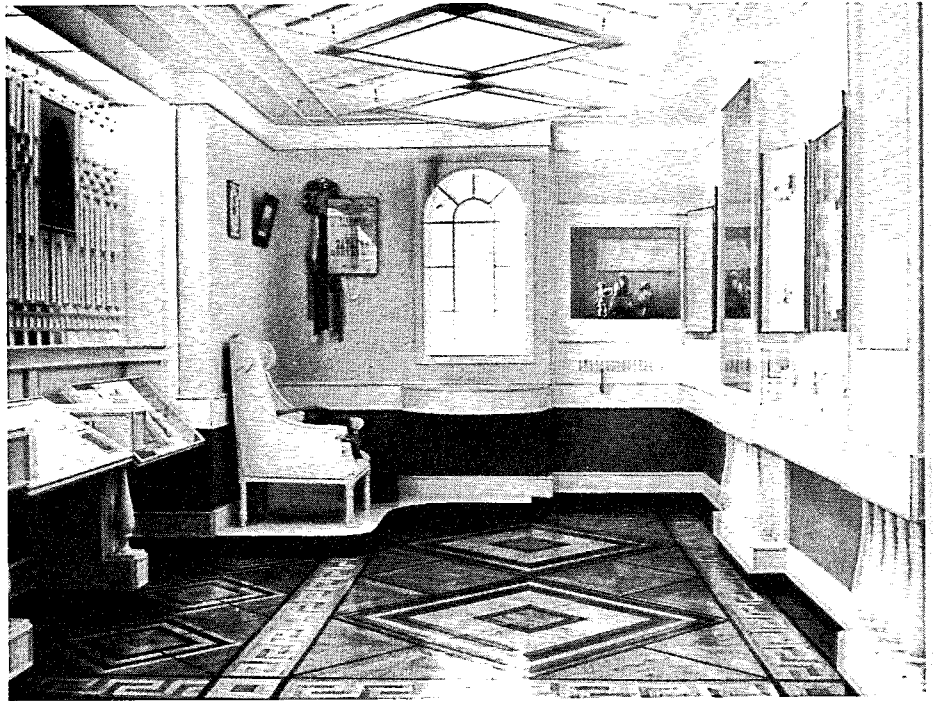
В данной статье идет речь о создании экспозиции Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства УССР, расположенного на территории Киевско-Печерского государственного историко-культурного заповедника. Автор рассказывает о поисках образного решения экспозиции музея, необычной методике работы экспозиционеров, новых формах музейного показа и продиктованном ими своеобразном характере контакта с посетителями.

Любая музейная экспозиция состоит из трех структурных элементов: экспонат — пространство — художественное оформление. Экспозиционеры часто имеют дело с помещениями, в которых пространство и экспонаты находятся в конфликте между собой. Каждый экспонат как бы вычленяется из среды бытования и демонстрируется в пространстве, обычно непригодном для этой цели. Чем глубже противо-

речие между пространством и экспонатом, тем сложнее и значимее роль экспозиционеров, цель которых — добиться их совместимости с помощью всех имеющихся средств. Арсенал таких средств широк, но пользоваться ими нужно осторожно, чтобы не помешать главному: общению посетителей с экспонатами.

В среде художников бытует «теория» об эффектных и неэффектных экспонатах. И коль скоро существуют «некрасивые», «невывыгршные экспонаты», то, чтобы «спасти» экспозицию, сделать ее зрелищно привлекательной, в нее включают витражи, рельефы, панно, гобелены, мозаики и другие произведения монументально-декоративного искусства.





44
Зал № 2. Театр в конце XVIII — начале XIX в.

Экспонат прежде всего

Авторы экспозиции музея¹ руководствовались принципом первичности экспонатов. Мы убеждены: каждый экспонат-подлинник по-своему выразителен. Задача экспозиционера — выявить и донести до посетителя его сущность.

Коллекция музея насчитывает около 200 тыс. театральных реликвий и документов. Пять тысяч из них было отобрано для экспонирования. В основном это плоскостной материал: фотографии, документы, рукописи, книги, афиши, театральные эскизы, рисунки. К числу объемных экспонатов относятся уникальные «вертепы» (народный кукольный театр), театральные реквизит, костюмы, макеты и небольшое число предметов мебели. Зрелищно неброские, но неповторимые экспонаты помогают создать образ театра, которому посвящен музей.

В процессе работы мы еще глубже осознали, что музейная экспозиция — искусство пространственно-временное и в этом смысле может быть сравнима с самим театром. Образ музея раскрывается перед посетителями постепенно, вовлекая их в своеобразное музейное «действие».

Музей истории театра не может быть нетеатральным по духу, по мироощущению, поэтому мы решили в каждом разделе создать особую образно-эмоциональную среду, кото-

рая воплощала бы в себе черты эпохи и — что особенно важно — передавала бы стиль и атмосферу театра того или иного времени. Чтобы привести спонтанно возникавшее многообразие решений к художественному единству, необходимо было на базе научно обоснованного тематико-экспозиционного плана разработать сценарий, своего рода драматургию будущей экспозиции, призванную раскрыть перед посетителем путь театрального искусства Украины от его истоков до наших дней.

Принцип первичности экспоната продиктовал и особую методику создания экспозиции. Обычно разработка эскизного проекта строится по принципу: от общего к частному, от замысла к конкретным разработкам интерьеров и отдельных экспозиций. У нас получилось наоборот: мы шли от частного к общему, от экспоната к образному решению той или иной темы, зала и музея в целом.

1. Работа над экспозицией осуществлялась под руководством директора Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства УССР В. А. Козенко; научный руководитель-экспозиционер — заместитель директора музея: А. М. Драк; главный художник-экспозиционер — В. Н. Батурич.

45
Зал № 12. Театр в годы Великой Отечественной войны (1941—1945).



46
Зал № 2. Искусство актера первой
половины XIX в.



Новая организация пространства

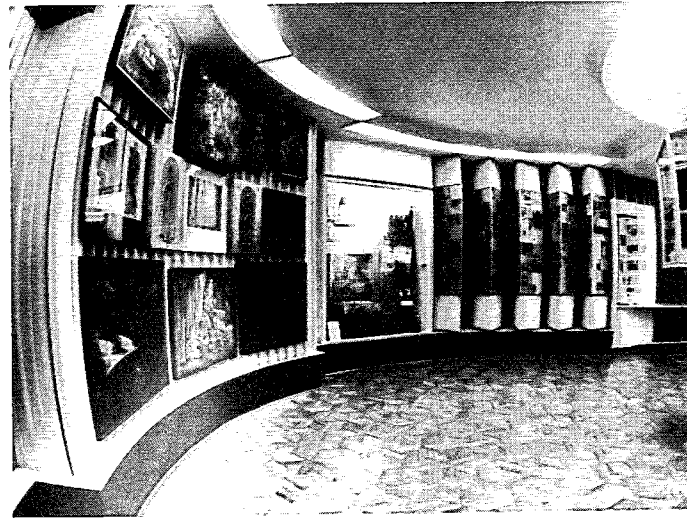
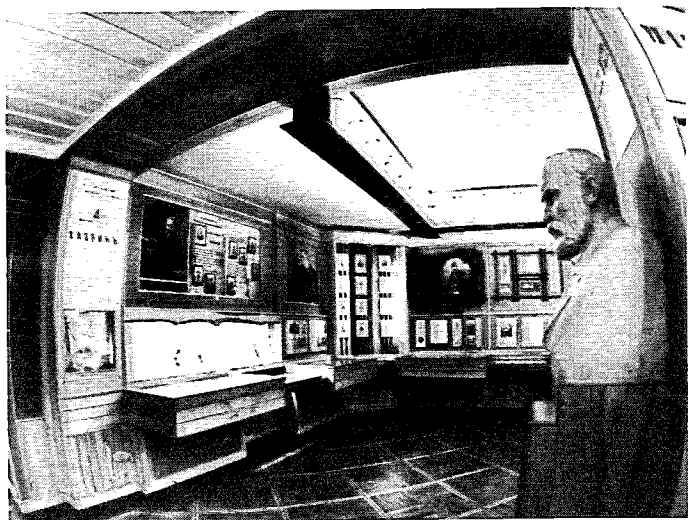
Препятствием к осуществлению замысла стал «антипод» экспоната — пространство. Под музей было отдано двухэтажное здание бывшего лазарета Киевско-Печерской лавры. Его помещения с низкими трехметровыми потолками и узкими бетонными лестницами не могли быть использованы под экспозиционные залы. Поскольку здание не является памятником архитектуры, по проекту В. Н. Батурина произвели его реконструкцию, оставив лишь несущие элементы: вестибюль и лестницы расширили и отделали мрамором; полы выложили наборным

паркетом; стены, окна, потолки закрыли «декорациями». Так возник «интерьер в интерьере», среда в среде. По-разному решенные пространства «конфликтуют» между собой, следуя законам драматургии. Получился своего рода музейный «монтаж аттракционов», участниками которых становятся посетители музея.

Так, из ярмарочной атмосферы ряжения, народных зрелищ первого зала посетитель попадает в помещение, оформленное как изысканный салон эпохи ампира, где показаны материалы начала XIX в. Экспозиция, представляющая театральное искусство эпохи первой русской революции 1905 г., выдержана в красных тонах

47
Зал № 4. Театр второй половины XIX в. Экспозиция, посвященная корифеям украинского театра.

48
Зал № 13. Современная украинская сценография.



и размещена как бы в пространстве «улицы с булыжной мостовой», а поднявшись по мраморной лестнице из изящно-холодного зала в стиле модерн начала XX в., посетитель, словно вырываясь вместе с театральным искусством из элитарной замкнутости, «выходит» на площадь, улицу, железнодорожную платформу. Так начинается экспозиция советского периода.

В последние два десятилетия искусство музейной экспозиции в значительной мере развивалось под влиянием выставочного дизайна. Но ведь выставка и музей по своему происхождению и назначению принципиально отличаются друг от друга, и в работе над экспозицией мы исходили из этого положения².

В музеях обычно применяется система экспозиционного оборудования, основанная на использовании стендов-витрин. Иногда в нее включают так называемые «жизненные комплексы» (например, мемориальный уголок, бытовой интерьер), углубляющие представление посетителя о том или ином событии или явлении и создающие зрительную и эмоциональную разрядку. Мы решили сделать «жизненные комплексы» основой экспозиции; в них выставленные предметы как бы возвращаются в среду бытования. Посетитель оказывается внутри комплекса не созерцателем, а участником музейного «действия».

Отказ от традиционных витрин привел нас к отказу от системы модуля. Художники стремились организовать пространство и оформление каждого зала или экспозиционного раздела в соответствии с задуманным нами художественным образом, который в свою очередь диктовался характером отобранных экспонатов. Это относится, в частности, к такому важному компоненту художественного оформления, как цвет, точнее, цвето-свето-фактура. В экспозиции использованы главным образом естественные материалы — древесина разных пород, ткани. Худож-

ники пытались по возможности обойтись без «искусственного» открытого цвета (т. е. окрашенных плоскостей). Создавая в каждом зале и разделе цветовой «микроклимат», они выстраивали «цвето-световой климат» всего музея. Если искать истоки образной структуры нашего музея, мы, несомненно, обнаружим влияние современной сценографии.

Новые методы показа

В нашем музее были задуманы, изготовлены и впервые использованы в экспозиции вращающиеся карусели, тумбы (типа афишных), перекидные доски, крестовидные горизонтальные и вертикальные вертушки, теларии (трехгранные призмы для смены экспонатов), раздвижные планшеты-кулисы (даже названия заимствованы из сценографии). Такие формы показа позволили сделать экспозицию емкой и значительно увеличить полезную экспозиционную площадь. Но главное состоит в том, что зритель сам приводит вертушки в движение в любом направлении и порядке очередности. Возникает эффект личной причастности посетителя к истории. Создается атмосфера доверия.

Живой, непосредственный контакт со зрителем — девиз современного театра. Наш музей, музей театра, не мог не откликнуться на это. Известный советский актер Георгий Тараторкин, посетив музей, сделал такую запись: «Ваш музей — сам театр!». Мы стремимся оправдать эту оценку. Говоря в начале статьи о структуре экспозиции (экспонаты — пространство — оформление), я не назвал непременно участника музейного показа — человека. Во-первых, экспонат кем-то сделан или кому-то принадлежал. Во-вторых, экспозиция создается для человека; ради него экспонат сохранен, изучен и выставлен на обозрение. И в-третьих, в музее обычно имеется

экскурсовод — человек, связывающий первого со вторым. Происходит чудо — через экспонат сегодняшний человек вступает в контакт с людьми прошлого.

Слово, звучащее в экспозиционном зале, приобретает в нашем музее особый смысл. Оно призвано одухотворить вещь, вызвать из прошлого ныне ушедшее вместе с его творцом явление театральной жизни. Рассказ экскурсовода, своего рода актера-импровизатора, способен пробудить фантазию посетителя, с помощью театральной реликвии заставить его почувствовать живую, трепетную плоть театра.

Интерьеры музея нередко превращаются в модную ныне малую сцену, становятся сценическим пространством для «комнатного театра». Сотрудники музея и приглашенные профессиональные актеры ставят литературно-музыкальные композиции, сопровождаемые демонстрацией театральных реликвий. С помощью артистов Киевского театра эстрады в залах музея было разыграно представление «От скоморохов до наших дней театр — глашатай мира». Эксперимент открывает перспективу проведения театрализованных экскурсий, ярких музейных спектаклей.

На стыке музея и театра рождаются новые жанры.

2. Выставка родилась на ярмарке, она восходит к раскладке товара торговцем. Выставка — это всегда временная демонстрация чего-либо, обращенная к большой массе людей. Современную выставку отличает яркое оформление с применением новейших технических средств (например, светодинамики и цветомузыки). Образный язык выставки порожден также ее мобильностью: она должна легко трансформироваться в разных пространствах и транспортироваться. Музейная экспозиция в отличие от выставки должна быть долговечной и стремиться к раскрытию сути демонстрируемых реликвий. Авторитет музеев как учреждений науки, их исследовательская деятельность, уникальность экспонатов ставят перед экспозиционерами особые задачи и не позволяют им «гнаться за модой».

МУЗЕИ И УЖАСЫ ВОЙНЫ

На двадцать второй сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО (октябрь — ноябрь 1983 г.) была принята резолюция, в которой отмечалось, что в 1985 г. «исполняется 40-я годовщина окончания второй мировой войны, самой разрушительной и кровопролитной из войн, унесшей более 50 миллионов человеческих жизней и уничтожившей неисчислимые богатства, созданные трудом многих поколений». Резолюция призвала государства-члены отметить эту годовщину победы над силами зла и рекомендовала ЮНЕСКО также принять участие в ее праздновании. "Museum" с удовольствием присоединяется к этому начинанию, помещая в номере статьи двух известных советских музейных работников — Б. Б. Пиотровского и И. А. Антоновой.

Эти материалы возвращают нас к тем годам возрождения и надежды, когда глубокое потрясение, вызванное ущербом, нанесенным культурному наследию, подняло целые нации на восстановление лежащих в руинах городов и привело международное сообщество к созданию первого международного нормативного документа ЮНЕСКО в области культуры. Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта, принятая в Гааге в 1954 г., явилась кульминацией усилий, предпринимавшихся в XX в. для спасения уникальных исторических и художественных сокровищ от разрушений, которые несет с собой война.

В Конвенции подробно изложены специфические проблемы, связанные с защитой культурного наследия, и определены практические меры по их решению. Несмотря на это, к настоящему времени к Конвенции присоединились лишь 73 государства. Между тем войны и акты военной агрессии продолжают обеднять наследие человечества, уничтожая шедевры его творческого гения, опустошая и истребляя древние города с помощью военной техники, разрушительная сила которой с каждым днем приобретает все более устрашающие масштабы.

Следовательно, эта годовщина должна послужить для нас напоминанием о необходимости приложить огромные усилия в трудной борьбе за то, чтобы «укоренить в сознании людей идею защиты культуры», как сказал Манфред Лакс, судья Международного суда ООН (Гаага), перефразируя известное положение преамбулы Устава ЮНЕСКО («Мысли о войне возникают в умах людей, поэтому в сознании людей следует укоренить идею защиты мира»). 14 мая 1984 г., в связи с 30-й годовщиной Гаагской конвенции, он выступил в штаб-квартире ЮНЕСКО с речью, отрывок из которой приводится ниже.

Защита культуры

Хотя стремление жить в мире с незапамятных времен составляет самое сокровенное желание людей, вся история человечества — и мы это слишком хорошо знаем — сопровождается постоянными вооруженными столкновениями. Из тридцати пяти столетий истории на мирные периоды приходится менее трехсот лет. Причиной того, что люди брались за оружие, была в одних случаях жажда обогащения и господства, а в других — стремление к свободе и независимости. Стоит ли говорить, что войны всегда и всюду несут с собой разрушения, страдания и смерть? К сожалению, приходится отметить, что они стали неотъемлемой частью нашего существования и на них, увы, часто смотрят как на нечто неизбежное. В наши дни армия стала важной составной

частью общества, сами войны рассматриваются как искусство, и именно с этой точки зрения их нередко описывают историки. Но ведь очевидно, что войны являются смертельным врагом культуры и цивилизации, уничтожающим целые страны, истребляющим людей и плоды их вековой деятельности — материальные и духовные ценности.

На протяжении столетий люди стремились навсегда покончить с войнами, сделать так, чтобы они остались в прошлом. В этом деле наметились некоторые сдвиги, но по существу больших успехов добиться не удалось. Даже после гигантских разрушений, причиненных второй мировой войной, мир стал свидетелем многих новых вооруженных столкновений. Тем временем наряду с борьбой против войн

предпринимались усилия сделать более гуманными хотя бы методы ведения военных действий, ограничить их разрушительное воздействие на человечество и культуру. Правда, скептики выражают серьезные сомнения в смысле и результатах подобных усилий. Приведу в этой связи строки из письма одного кембриджского профессора, опубликованного в 1869 г. в лондонской газете «Таймс»: «Пытаться лишить войну ее ужасов — значит предаваться пустым мечтам и опасным заблуждениям. Давайте попробуем выполнить более реальную задачу — сделаем войну невозможной».

Этого, однако, пока не удалось достичь. Следовательно, мы должны добиться хотя бы того, чтобы войны стали менее разрушительными для людей и культурных ценностей. У истоков борьбы за это стояли такие личности, как Френсис Либер и Жан Гаспар Блюнчли. Предпринятые усилия увенчались принятием ряда международных актов и Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта. Поскольку «нет ничего нелогичного в попытке исключить войны и в то же самое время регламентировать их ведение», мы должны продолжать свою деятельность, чтобы прийти к намеченной цели — миру без войн, а тем временем стараться ограничить разрушительное воздействие вооруженных конфликтов, когда бы и где бы они ни происходили.

Речь идет о защите не только раненых, военнопленных и гражданского населения, но и предметов, заслуживающих особого внимания. Удалось ли нам добиться каких-либо успехов в этом направлении? Я полагаю, что да, и первыми свидетельствами наметившихся сдвигов служат Гаагские конвенции 1899 и 1907 г. и Вашингтонский пакт 1935 г. Но Конвенция, заключенная тридцать лет назад под эгидой ЮНЕСКО, юбилей которой мы сегодня отмечаем, является документом совершенно особого рода.

Во-первых, она напомнила людям о том, что культура — одно из главных сокровищ народов. К числу культурных ценностей относятся не только царские гробницы и мумии, но и другие памятники самых различных эпох — от мегалитов Стоунхенджа, которые были построены и перестроены раньше, чем в Греции зародилась микенская культура, до образцов искусства готики, Возрождения и барокко и далее вплоть до творений современных мастеров. Европоцентристский подход к этому вопросу, как и ко многим другим, устарел — мы обязаны думать обо всем человечестве. Войны и беспечность людей послужили причиной того, что и на других континентах уничтожены многие сокровища культуры. Являются ли эти памятники свидетельством того, что некоторые историки определяют как «солнце и свет», или, наоборот, они воскрешают в памяти «сумерки и темноту» — все они отражают историю народов.

Это подводит меня ко второй теме, а именно к истории. Она является частью нашей жизни. Пренебрегая историей, мы обрекаем ее на забвение, а народы — на потерю самобытности. Жюль Мишле говорил, что история — «это великая эпопея, поведенная людям на могилах, шепот веков, обращенный ко всем нам для того, чтобы каждый услышал в нем свое...» И я с болью представляю себе то вечное молчание, которое явится результатом разрушения культуры. Ведь как утверждал Мишле, сказав «прощай, прошлое», мы говорим и «прощайте, будущие поколения». Вот второй важный момент, который необходимо учитывать в деле сохранения памятников культуры прошлого.

В-третьих, необходимо признать, что культурное наследие человечества есть совокупность культурного наследия всех народов. Следовательно, защищая культуру других народов, мы защищаем культуру в целом, а значит и свое собственное достояние. Отсюда огромное значение Конвенции, принятой тридцать лет назад. Мы достаточно созрели, чтобы осознать важность одного из положений Конвенции, гласящего, что «ущерб, наносимый культурным ценностям каждого народа, является ущербом для культурного наследия всего человечества».

Таким образом, именно в этой Конвенции было впервые употреблено юридическое понятие культурного наследия всего человечества. Известный историк Якоб Буркхардт утверждал, что культура является совершенно самостоятельной областью и ее не следует связывать с деятельностью государств. Он противопоставлял эти понятия, и связь между ними казалась ему пагубной. Но для нас-то совершенно очевидно, что когда культура находится под угрозой, то кто как не государства могут ее защитить? И если Конвенция 1954 г. приобрела ныне такое огромное значение, то именно потому, что она сделала проблемы культуры принадлежностью международных отношений, ввела в юридический обиход понятие культурное наследие человечества. Это, на мой взгляд, огромная победа ЮНЕСКО, и я хотел бы поздравить ее с тем, что благодаря ей понятие культура сделалось правовым понятием, как позднее им стали понятия космическое пространство и морское дно.

Хотя я и являюсь юристом, до сих пор я почти не говорил о праве. В этом нет ничего удивительного — ведь когда идет речь о культуре, право подразумевается само собой: во-первых, оно является важной составной частью культуры, а во-вторых, призвано защищать ее. Именно в этом задача права: помочь истории возвратиться и спасти то, что находится или может быть в опасности. Но есть здесь и нечто большее: история и культура тесно связаны друг с другом, а их судьба определяется правом.

Эти соображения находят выражение в совершенно конкретных формулировках Конвенции. Я позволю себе напомнить, что в ней содержится запрещение открытых враждебных действий по отношению к памятникам культуры. Провести этот документ в жизнь — вот высокая миссия, которую предстоит выполнить ЮНЕСКО.

Защита культурных ценностей становится, таким образом, частью общепринятых законов ведения военных действий независимо от масштабов последних. Эти положения должны составить новые главы в военных инструкциях, наставлениях и уставах, касающихся законов ведения войны. Следует воспитывать в людях уважение к материальным ценностям.

Конвенция является не только документом, налагающим обязательства на государства. Она стала еще и инструментом обучения, призванным формировать сознание людей и народов в духе понимания того, что за частной проблемой, о которой в ней идет речь, стоит судьба международного сообщества. Следовательно, необходимо довести Конвенцию до сведения сотен тысяч людей, помочь им осознать значение заключенных в ней положений, и ЮНЕСКО предстоит сыграть важную роль в выполнении этой задачи.

Манфред Лакс

Восстановление дворцов-музеев Ленинграда

Борис Борисович Пиотровский:

Действительный член АН СССР. С 1931 г. работает в Государственном Эрмитаже (Ленинград), с 1964 г. является его директором. Археолог, производил раскопки на Кавказе и в Египте. С 1930 по 1971 г. руководил раскопками памятников древнего государства Урарту. Автор капитальных трудов по Урарту, Древнему Египту и культуре Древнего Востока. Занимается также проблемами культурного наследия человечества и его сохранения в различные эпохи истории. Председатель Ленинградского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

Ленинград часто называют городом-музеем. Это справедливо. Неповторимы его улицы и площади, созданные знаменитыми архитекторами ансамбли и отдельные здания, парки и сады, скульптурные памятники, гранитные набережные широкой Невы, многочисленные реки и каналы. Ленинградцы любят свой город и заботятся о сохранении его исторически сложившегося облика.

В первые же дни после свершения Великой Октябрьской социалистической революции 1917 г. Советское государство издало ряд декретов о сохранении культурного наследия прошлого и охране исторических памятников, подписанных В. И. Лениным. Эта большая и ответственная работа была возложена на Музейный отдел Комиссариата народного образования РСФСР и на городские Советы, органы местной власти, имевшие свои отделы или инспекции по охране памятников.

Нападение фашистской Германии

22 июня 1941 г. гитлеровская Германия напала на Советский Союз. Фашистские войска перешли советскую границу без объявления войны и стали стремительно развивать наступление. Ленинградцы мужественно встретили весть о начавшейся войне, многие ушли на фронт в регулярную армию и отряды народного ополчения, началась планомерная эвакуация в глубь страны музейных ценностей и гражданского населения и вместе с тем стали предпри-

ниматься меры для охраны города при налетах вражеской авиации.

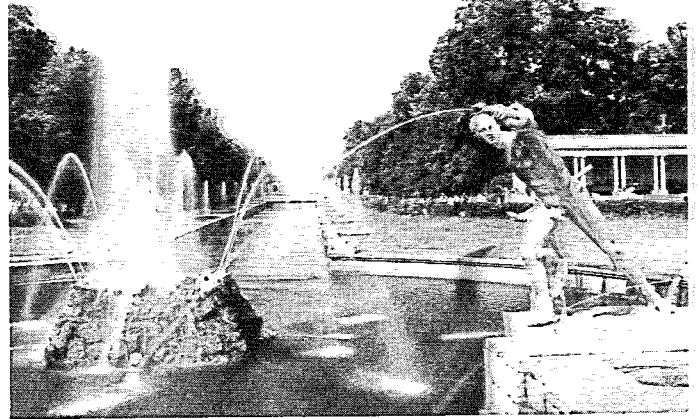
Июнь в Ленинграде — пора белых ночей. Обычно в такие ночи улицы и набережные Невы не бывают безлюдными, но после начала войны и объявления комендантского часа город словно опустел. В этой настороженной обстановке особенно величественно выглядели памятники ленинградской архитектуры, более монументальными казались дворцовые здания, на фоне светлого неба четко вырисовывались контуры Петропавловской крепости, Адмиралтейства, Исаакиевского собора, а рядом висели в воздухе громадные аэростаты воздушного заграждения. Город притих, как перед грозой.

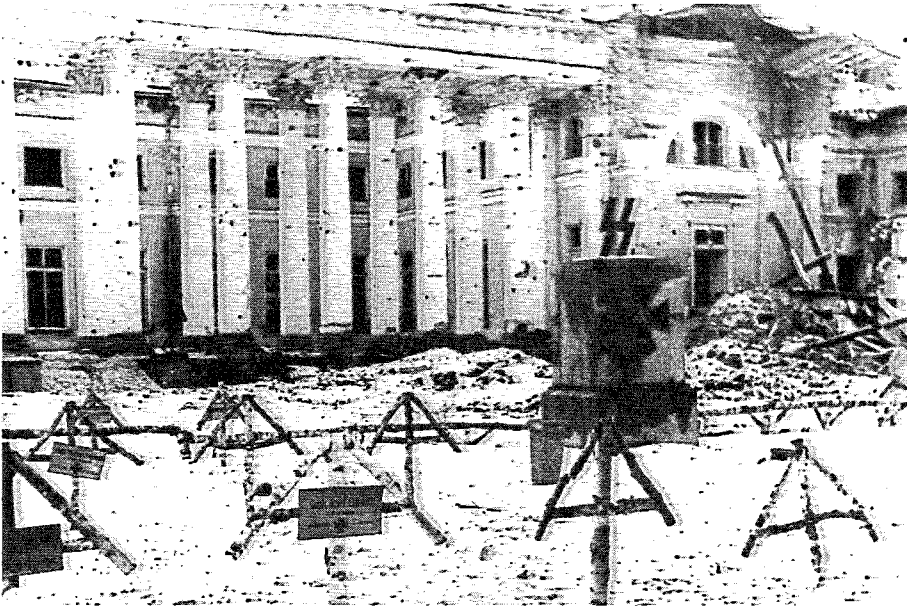
С 22 июня 1941 г. Инспекция по охране исторических памятников Ленинграда начала систематическую работу по сохранению города в военных условиях. Были составлены планы по защите зданий, состоявших на учете инспекции, монументальной скульптуры и маскировке высоких объектов. Для ликвидации последствий разрушений сформировали аварийно-восстановительный отряд, насчитывавший 150 человек.

Была произведена маскировочная окраска купола Исаакиевского собора и шпиля колокольни Петропавловской крепости, громадными маскировочными чехлами затянули шпили Инженерного замка и Адмиралтейства, сразу же померкла устремленная ввысь «Адмиралтейская игла». Можно себе представить, с какими трудностями и опасностями была связана эта работа на головокружительной высоте, про-

49
Петродворец. Разрушенный каскад фонтанов.

50
Петродворец. Восстановленный каскад фонтанов.





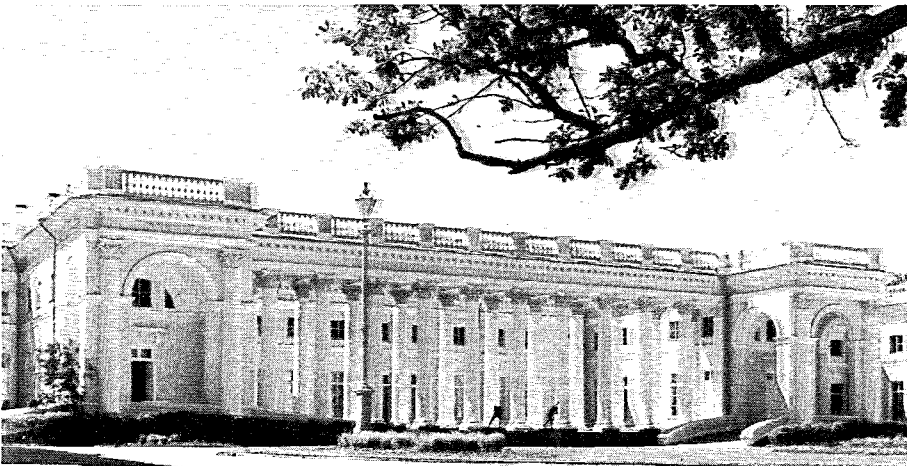
продолжалась эвакуация предприятий и жителей города, были открыты книжные лавки, в Филармонии по-прежнему давались концерты, работали некоторые театры.

6 сентября вражеская авиация впервые бомбила город, на Невском проспекте было разрушено несколько домов, а через два дня при массированном налете на город обрушилось свыше 6 тысяч зажигательных бомб, вызвавших 178 крупных пожаров. Были целиком разбиты и сожжены продовольственные склады — это входило в план Гитлера: задуть сопротивляющийся город костлявыми руками голода. Одновременно была прервана железнодорожная связь со страной, и город оказался в окружении, началась 900-дневная ленинградская блокада.

В тяжелые дни блокады

В первой половине сентября враг уже приближался к Павловску, Пушкину и Петергофу. Во дворцах-музеях еще продолжалась эвакуация музейных ценностей, хотя основные экспонаты еще в июле вывезли на Волгу и в Сибирь. Опустевшие павильоны и парковые здания наглухо забивали досками, а парковую и дворцовую скульптуру зарывали в садах и замуровывали в подвалах зданий. Сохранившиеся записи в служебных дневниках научных сотрудников и их воспоминания красноречиво свидетельствуют об их героической и самоотверженной работе в эти дни. Директор Дворца-музея в Павловске А. И. Зеленова вспоминала о том, как при загрузке последней машины, увозившей ценности в Ленинград, она стала проверять отправку архивных материалов и, к своему ужасу, обнаружила, что забытыми оказались папки с чертежами Камерона, Гонзаго, Кваренги, Воронихина. Их погрузили, и машина с этими бесценными документами, использованными при реставрации разрушенного дворца и парка после окончания войны, ушла, а работники музея остались. Прибывшие военные сообщили, что немцы уже вступили в Павловск, а связь с Ленинградом прервана. Это было 17 сентября. Захватив эвакуационные документы и планы захоронения скульптур в парке и подвалах дворца, сотрудники в сумерки пешком направились в Ленинград. Повсюду они видели пожары, особенно ярко пылал Китайский театр в Пушкине.

В полдень 18 сентября они добрались до Исаакиевского собора, где их с тревогой ждали коллеги из Пушкина, пришедшие туда утром, позднее к ним



51.
Пушкин. Александровский дворец, разрушенный в годы войны.

52.
Пушкин. Александровский дворец после восстановления.

водимая без сооружения лесов. Тут пригодился опыт альпинистов. Разрабатывали и методы укрытия монументальных скульптур, о них подробно рассказано в статье С. Давыдова и Ж. Мацулевич, опубликованной в журнале "Museum", Vol. IX, No. 4, 1956.

Знаменитый памятник Петру I — «Медный всадник» на Сенатской площади, созданный Э. Фальконе, — и памятник Николаю I работы П. Клодта обложили мешками с песком и поверх обшили досками; другие скульптуры, например памятник Петру I у Инженерного замка скульптора Б. Растрелли, отца строителя Зимнего дворца, и клодтовских коней, украшавших Аничков мост на Невском проспекте, сняли с пьедесталов и поместили в ямы с надежным перекрытием. Оба способа себя оправдали, и памятники, которыми гордится Ленинград, остались невредимыми.

До начала сентября 1941 г., несмотря на приближение фронта, в Ленинграде было напряженно, но спокойно,

присоединились и музейные работники из Петергофа.

Исаакиевский собор стал хранилищем музейных ценностей пригородных дворцов, которые не успели отправить в глубокий тыл. Часть этих коллекций была размещена в подвалах Казанского собора, в Русском музее и в Эрмитаже. Служебный коллектив работников пригородных музеев прожил в соборе весь долгий срок ленинградской блокады, охраняя и сохраняя доверенные им музейные сокровища.

В последние месяцы 1941 г. налеты вражеской авиации на Ленинград стали регулярными; они начинались в 20 часов, а когда стало рано темнеть — в 19 часов. К воздушным налетам прибавился еще обстрел из дальнобойных орудий, который проводился в разное время и прицельным огнем, что приводило к большим разрушениям и человеческим жертвам.

За время блокады Ленинграда, с сентября 1941 г. до января 1944 г., город сильно пострадал, из 210 архитектурных памятников, состоящих на учете органов охраны, 187 были в той или иной степени разрушены, целыми остались всего 23. Разрушения происходили не только при прямом попадании в здание, случалось, что взрывная волна от упавших поблизости бомб и снарядов выбивала окна или стекла в них, срывала крыши и внутрь здания попадал снег, кроме того, интерьеры сильно страдали от мороза и ветра, который проникал в помещение до заделки окон. Почти все наиболее знаменитые памятники архитектуры получили повреждения, иногда очень тяжелые, особенно пострадали здания западной части города, наиболее подверженные обстрелу. Так, был разрушен дворец на Елагином острове, принадлежавший обер-гофмейстеру Екатерины II И. Елагину. В 1818—1822 гг. он, при сохранении старых стен, был капитально перестроен К. Росси, создавшим, по существу, новое здание в стиле классицизма. Особенно славился дворец своими интерьерами, росписью по искусственному мрамору, обивкой стен разноцветным штофом, наборным паркетом, скульптурными украшениями. В январе 1942 г. здание подверглось интенсивному обстрелу, и что не могли разрушить снаряды, то уничтожил пожар, охвативший всю постройку. Трудно себе представить, как могли реставраторы, тщательно изучив руины и архивные материалы, заново воссоздать дворец во всем его блеске.

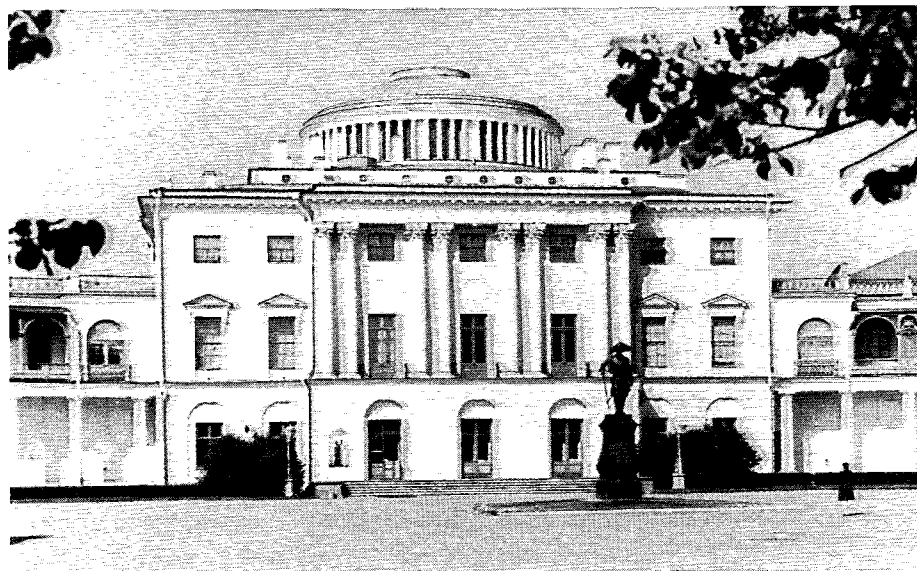
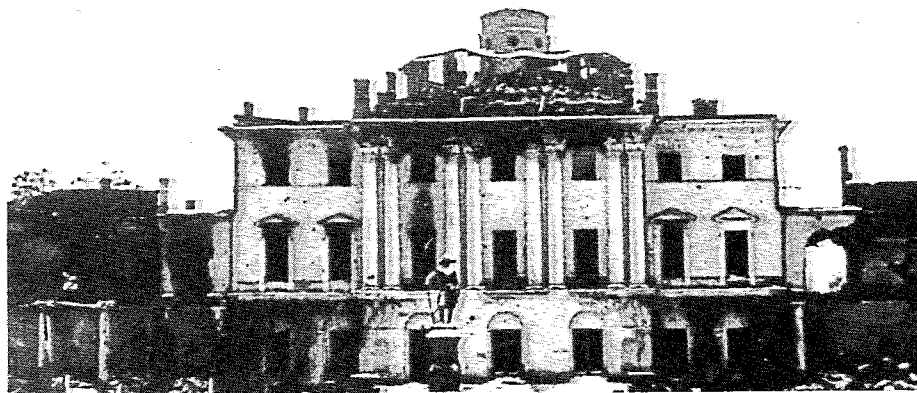
Большие разрушения были причинены Гостиному двору на Невском проспекте, в центре города. Здание, построенное в 1785 г. по проекту В. Растрелли и В. Деламота, стало

в России образцом для аналогичных сооружений. Почти два года продолжалась преднамеренная бомбежка и обстрел этого торгового центра. Здание было частично разрушено, частично искалечено, чему способствовал и пожар, возникший от зажигательных бомб, а 21 сентября 1941 г. при прямом попадании бомбы здесь было убито и ранено 140 мирных жителей.

Летопись войны отмечает крупные разрушения Петропавловской крепости, зданий Ассигнационного банка и Павловских казарм, ансамбля Смольного монастыря. Пострадали Летний дворец Петра I, Зимний дворец и эрмитажные здания, Адмиралтейство.

53

Павловск. Большой дворец после разрушения.



54

Павловск. Большой дворец после восстановления.

Спасение памятников в условиях блокады

В тяжелые дни блокады города, в холоде, голоде и темноте жители Ленинграда не пали духом. Несмотря на все лишения, и особенно голод, от которых люди слабели и умирали, ленинградцы в труднейших условиях верили в победу и продолжали выполнять свою работу, зачастую с большим подъемом. Так работала и инспекция по охране памятников, состоявшая всего из 14 человек (руководитель Н. Н. Белехов). В зимнюю стужу по срочному вызову выезжали они на места разрушений, фиксировали попадания бомб и снарядов, фотографировали разбитые здания, делали необходимые обмеры для последующей реставрации. Этот тяжелый и неблагодарный на первый взгляд труд позже себя оправдал, облегчив восстановительные работы.

В зданиях, представляющих особую ценность, — в Горном институте, доме Лавалы, дворце Юсупова, в зданиях Сената и Синода — проводились работы, сооружались новые перекрытия, укреплялись стены, заделывались оконные проемы. Консервация и первичные ремонтные работы сопровождались подбором архивных материалов и составлением исторических справок о поврежденных зданиях. Архитекторами, оставшимися в блокированном Ленинграде, была организована научная конференция на тему охраны и реставрации разрушенных во время войны архитектурных памятников, а в сентябре 1942 г. состоялся конкурс на создание проектов восстановления разрушенной архитектуры.

После прорыва ленинградской блокады 19 января 1944 г. советские войска вступили в Петродворец. Он лежал в развалинах: на возвышенности стоял остов сгоревшего Большого дворца; были варварски разрушены фонтаны, статуя Самсона и некоторые другие скульптуры увезены в Германию. Все остальные постройки ансамбля — Эрмитаж на берегу залива, дворцы Монплеизир и Марли — были разграблены и разрушены. Парки оказались в значительной степени вырубленными, изрытыми окопами и заминированными.

Восстановление памятников

Началась большая и опасная работа по разминированию парка, павильона и подвалов дворца в Петродворце: здесь было обезврежено 20 тыс. мин и 100 тыс. снарядов. Весной 1944 г. крупные отряды добровольцев из Ленин-

града приехали в Петродворец для расчистки территории и приведения в порядок парка, а архитекторы продолжали работать над проектом воссоздания всего ансамбля. Для гигантской реставрационной работы требовались квалифицированные кадры. Поэтому в 1945 г. в Ленинграде открыли Высшее художественное училище им. В. Мухомовой, готовившее мастеров-реставраторов, без которых невозможно было начать восстановительные работы.

В конце августа 1946 г. Ленинградский городской исполнительный комитет принял решение о восстановлении первой очереди фонтанов. Работа была огромной: пришлось заново создавать всю водопроводную систему, искать места захоронения скульптуры, доставлять памятники из укрытий, реставрировать их и ставить на свои места. Надо было также привести в порядок всю территорию перед руинами дворца. 25 августа 1946 г. — день пуска восстановленных фонтанов — стал всенародным праздником, но еще предстояло сделать очень многое. На месте Самсона, увезенного фашистами, стояла ваза с цветами. Скульптура Самсона, раздирающего пасть льва, была воссоздана скульптором В. Симоновым годом позже, т. к. потребовалось тщательно изучить творчество автора оригинала М. Козловского.

В результате большой работы по воссозданию ансамбля фонтанов было восстановлено 130 фонтанов каскада, 15 монументальных статуй и свыше 300 элементов декоративного убранства. Эти цифры свидетельствуют о громадном труде и высоком мастерстве реставраторов различных профессий. Огромные усилия были затрачены на восстановление Большого дворца и других построек ансамбля. Сначала отреставрировали фасад дворца, а затем в течение многих лет проводилась работа по воссозданию его интерьеров.

24 января 1944 г. советские войска освободили города Пушкин и Павловск, и перед ними предстала картина варварского разрушения, которому подверглись во время вражеской оккупации эти города. Из сильно разрушенного и разграбленного Екатерининского дворца вывезли в Германию вырезанные плафоны, вырубленные паркет, обивку, содранную со стен залов; увезли до сих пор не обнаруженную отделку «Янтарной комнаты», подаренной Петру I прусским королем Фридрихом Вильгельмом I. Дворец пострадал и при пожаре в марте 1943 г., когда сгорела «Золотая анфилада» Растрелли, обрушились перекрытия Большого зала. В подвалах дворца и в некоторых залах было обнаружено одиннадцать

крупных бомб замедленного действия, саперы вовремя их обезвредили и предотвратили взрыв здания, который скрыл бы следы преступного поведения оккупантов. В парке не сохранилось ни одного целого павильона и мостика, а деревья были безжалостно вырублены. Сильно пострадали и другие дворцы Пушкина, в частности Александровский дворец, бывший резиденцией последнего русского царя Николая II.

Большая армия реставраторов под руководством А. Кедринского много лет трудилась над восстановлением парковых павильонов и памятников, а с 1959 г. — самого дворца. «Летопись возрождения» называет 90 имен реставраторов и мастеров, выполнявших ответственные работы по сохранению прежнего облика парков и дворцов Пушкина.

Советские войска, вступившие 24 января в Павловск, застали дворец в огне. На глазах рушились горевшие перекрытия и купол здания — при уходе из города оккупанты его подожгли, а потушить пожар в тех условиях было невозможно. Я посетил Павловский дворец через два года после пожара. Я хорошо знал его, и в обгорелом остове угадывал остатки залов, творений выдающихся архитекторов. Руины производили удручающее впечатление, и казалось, что разрушенный дворец восстановить невозможно. Такое же впечатление производил сильно вырубленный парк и развалины парковых построек.

Но я тогда не знал, что уже в 1944 г. отозванный из армии архитектор Ф. Олейник работал над проектами восстановления, в котором активное участие принимали директор Павловского дворца и парка А. Зеленова и главный хранитель А. Кучумов. Парк был приведен в порядок, дворец поднят из руин, во что трудно поверить, проходя сегодня по его залам. Во время проводившихся во дворце работ не только восстановили прежний вид интерьеров, но и выполнили не осуществленные при постройке проекты. Так, в Тронном зале была создана по эскизам П. Гонзаго роспись потолка, создающая иллюзию большей высоты зала, что значительно улучшило художественное впечатление интерьера.

Подробное описание работ по восстановлению разрушенных архитектурных памятников Ленинграда и его пригородов дано в книге «Летопись возрождения», на которую я ссылаюсь выше, изданной Ленинградским отделением издательства литературы по строительству в 1971 г. Книга эта не только дает описание хода реставрационных работ, но и приводит список

55

Ленинград. Смольный монастырь, разрушенный в годы войны.



56

Ленинград. Смольный монастырь после восстановления.



многочисленных участников этого большого и благородного дела.

Еще до окончания Великой Отечественной войны, в 1943—1944 гг., была создана комиссия по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, в состав которой вошли авторитетные ученые, члены Академии наук разных специальностей, архитекторы, писатели, деятели искусства. Комиссия определила, что ущерб, нанесенный памятникам архитектуры и культуры Ленинграда и его пригородов, составляет свыше двух миллиардов рублей (в новом исчислении). Комиссия наметила также план и основные направления предстоящей восстановительной работы.

Был поставлен также вопрос о подготовке необходимых кадров для этих работ чрезвычайно большого объема, и в мае 1945 г. Совет Народных Комиссаров СССР принял решение о создании в городах, особенно пострадавших во время войны, специальных мастерских. Такая мастерская была создана и в Ленинграде, на основе ее образовалось специальное научно-производственное объединение «Реставратор».

Уже в 1945 г. сумма средств, отпущенных на реставрацию памятников истории и культуры, равнялась 3,9 млн. рублей, но она постепенно возрастала, и в 1976—1980 гг. достигала 20 млн. рублей ежегодно. Забота о сохранении памятников истории и культуры предусматривается Конституцией, основ-

ным законом Союза Советских Социалистических Республик. Работа в этом направлении в Ленинграде возложена на Государственную инспекцию по охране памятников при Главном архитектурно-планировочном управлении и на Главное управление культуры при Ленинградском городском исполнительном комитете.

Большую помощь в деле охраны, изучения и разъяснения значения исторических памятников прошлого, органически вошедших в социалистическую культуру, оказывает общественная организация «Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры».

Известный советский историк искусства академик И. Э. Грабарь, пораженный картиной разрушения Ленинграда и его пригородов, в свое время писал: «Никогда мир не был свидетелем таких чудовищных разрушений памятников культуры, какие учинены фашистскими захватчиками на территории Советского Союза... Впервые в истории они проводились преднамеренно, планомерно».

В настоящее время над человечеством нависает угроза ядерной войны. Опасности уничтожения подвергаются и памятники мирового значения. Однако можно выразить уверенность, что здравый разум победит и великое культурное наследие прошлого будет сохранено для дальнейшего развития культуры всех народов мира.

БИБЛИОГРАФИЯ

- КЕДРИНСКИЙ А. А., КОЛТОВ М. Г., МЕДЕРСКИЙ Л. А., РАСКИН А. Г. «Летопись возрождения». Л., 1971.
- КЕДРИНСКИЙ А. А., КОЛТОВ М. Г., ОМЕТОВ Б. Н., РАСКИН А. Г. «Восстановление памятников архитектуры Ленинграда». Л., 1983.
- КУТУЗОВ В. А., ЛЕВИНА Э. Г. «Возрождение». Воспоминания, очерки и документы о восстановлении Ленинграда. Л., 1977.
- «Памятники архитектуры Ленинграда». Изд. 4-е. Л., 1975.
- ПАПЕРНАЯ Н. Н. «Подвиг века». Художники, скульпторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Л., 1969.

Архитектура Ленинграда

Город был основан в 1703 г. царем Петром I и назван Петербургом. Самым ранним его сооружением была Петропавловская крепость с величественным собором, построенным по проекту Д. Трезини; шпиль башни этого собора взметнулся в небо на высоту более чем сто метров. Закладка собора состоялась в июне 1712 г., а сооружение его было закончено лишь в 1732 г. В 1725 г. внутри строившегося собора была сооружена деревянная церковь для церемонии погребения Петра I. (Теперь в крепости размещается Государственный музей истории Ленинграда.)

С 1712 г., когда Петербург стал столицей России, началось бурное строительство. Город строился по определенному, составленному архитекторами плану, и основные его магистрали сходились к Адмиралтейству, заново построенному в 1823 г. архитектором А. Захаровым.

Зданий петровского времени в Ленинграде сохранилось немного. В Летнем саду стоит небольшой Летний дворец Петра I (ныне Дворец-музей Петра I), построенный Д. Трезини, а на правом берегу Невы находится самое старое из каменных зданий города, дворец сподвижника Петра I, первого генерал-губернатора Петербурга Александра Меншикова (теперь дворец стал музеем, филиалом Государственного Эрмитажа). По богатству он превосходил дворец самого царя, и в нем происходили государственные приемы и знаменитые «петровские ассамблеи», на которых собиралась вся знать города и иностранные гости.

В XVIII и первой половине XIX в. город украшался зданиями выдающихся архитекторов. В. Растрелли (1700—1771) создал ансамбль Смольного монастыря с высоким пятиглавым собором, Зимний дворец Екатерины II, Дворец Строгановых. Дж. Кваренги (1744—1817) построил здание Академии наук, Эрмитажный театр, здание бывшего Ассигнационного банка. К. Росси (1775—1849) прославился своими выдающимися ансамблями: Дворцовой площадью, где он мастерски объединил в одно целое архитектуру разных стилей — здание Главного штаба и Зимний дворец, — а также улицей Зодчего Росси, отходящей от здания Александринского театра. Монументальный Исаакиевский собор (ныне музей), огромный купол которого виден издали, был построен по проекту О. Монферрана (1786—1853). По его же проекту на Дворцовой площади в ознаменование победы в Отечественной войне 1812 г. была установлена колонна, увенчанная фигурой ангела с крестом. В первой половине XIX в. город украсили такие выдающиеся произведения архитектуры, как созданный А. Воронихиным (1759—1814) Казанский собор (в нем находится Государственный музей истории религии и атеизма), Казармы Павловского полка и придворные конюшни, построенные по проекту

В. Стасова (1769—1848). Замечательные памятники архитектуры создали городу поистине всемирную славу.

Такую же мировую известность получили загородные дворцы и усадьбы с окружающими их регулярными или ландшафтными парками, превращенные после Великой Октябрьской социалистической революции в музеи. Из них особенно следует отметить Петергоф (ныне Петродворец), парадную резиденцию, созданную в 1714 г. по указу Петра I. Петродворец представляет собой громадный ансамбль, состоящий из Большого дворца, других построек, обширного парка и каскада фонтанов перед дворцом, действовавших с 1723 г. Петергофские фонтаны поражают блеском художественного решения, монументальностью и сложностью технических сооружений, подводящих воду. Фонтаны — позолоченные бронзовые статуи работы выдающихся русских скульпторов Ф. Щедрина, Ф. Шубина, И. Мартоса и др. Основной фонтан этого ансамбля — «Самсон, раздирающий пасть льва» — символ победы в Полтавской битве. Высота мощной струи воды, вырывающейся из пасти льва, достигает 20 м. В 1802 г. при переделке скульптур статую Самсона заменили новой, более высокого художественного качества, работы М. Козловского.

Не менее значительный дворцово-парковый ансамбль находится в городе Пушкине (бывшее Царское Село). Его центральным памятником является Большой дворец Екатерины II, законченный в 1756 г. архитектором В. Растрелли, строителем Зимнего дворца в Ленинграде. В громадном парке, разбитом около дворца, множество памятников садово-парковой архитектуры, созданных выдающимися зодчими. Кроме Большого дворца, в Царском Селе как в XVIII, так и в XIX вв. были построены другие дворцы и здания, также высокой архитектурно-художественной ценности.

Сын Екатерины II Павел, будучи еще наследником престола, своей летней резиденцией избрал Павловск, где архитектором Ч. Камероном при участии В. Бренна и П. Гонзаго был построен в стиле русского классицизма дворец (1782—1799) с великолепными интерьерами. Около дворца устроен громадный парк, частью пейзажный, а частью регулярный, с правильной планировкой аллей, украшенных скульптурами. Породы деревьев в нем подобраны с таким расчетом, чтобы осенью сочетание листьев разного цвета создавало особый художественный эффект. В окрестностях Ленинграда имеются и другие великолепные дворцово-парковые ансамбли, такие, как Ораниенбаум (ныне Ломоносов), Гатчина, Стрельна, Ропша, но из-за ограниченного объема статьи я был вынужден остановиться на трех наиболее известных.

Картины Дрезденской галереи в Москве

Осенью 1984 г. в залах Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве была показана выставка тридцати картин из собрания знаменитой Дрезденской галереи, приуроченная к дням Германской Демократической Республики в СССР, проводившимся в преддверии 40-летия окончания второй мировой войны.

Картины Дрезденской галереи в Москве... Это событие было с большим волнением встречено тысячами любителей искусства в нашей стране. Оно возвращало нас к незабываемой весне 1945 г., к последним дням войны.

Советские войска вступили в Дрезден 8 мая. Город лежал в развалинах. Было полностью разрушено здание всемирно известной галереи. Картин там не оказалось. Одной из главных забот стало обнаружение и спасение ценностей этой сокровищницы мирового искусства. Было очевидно, что гитлеровцы спрятали их заранее. Энергичные усилия по розыску исчезнувших шедевров вскоре дали результаты.

Честь обнаружения сокровищ Дрезденской галереи принадлежит советским офицерам В. П. Перевозчикову и Л. Н. Волинскому (Рабиновичу) — художнику по образованию. Именно они нашли в замурованном и заминированном подвале Альбертинума надорванный лист бумаги с грифом «секретно» и угадали, что перед ними зашифрованная карта тайников. С ее помощью удалось установить 53 «захоронения» картин, находившихся на обоих берегах Эльбы. Картины, большей частью неупакованные, были размещены в шахтах, туннелях, подвалах и на чердаках.

Первым обнаружили тайник в селе Гросс-Котта, в 32 км от Дрездена. В заброшенной каменоломне, в глубоком туннеле, вход в который был заминирован, нашли упакованную в ящик «Сикстинскую мадонну» Рафаэля. Рядом стояли прямо на полу прислоненные к стенам «Спящая Венера» Джорджоне, «Автопортрет с Саскией на коленях» Рембрандта, «Святая Инеса» Риберы, «Дрезденский алтарь» Дюрера, «Еврейское кладбище» Рёйсдаля... В замке Везенштейн были спрятаны картины Вермеера, Мантеньи, Тинторетто, Веласкеса. В известняковой шахте близ поселка Покау-Лен-

гегельд картинам угрожало затопление. «Вирсавия» Рубенса, «Четыре сцены из жизни св. Зиновия» Боттичелли, картины Кранаха, Тициана, Гверчино были с величайшими предосторожностями извлечены из «могил».

Постепенно открывали все новые тайники. Этим в течение двух с половиной месяцев занималась прибывшая из Москвы группа специалистов — художников, реставраторов и искусствоведов. Среди них: известный реставратор С. С. Чураков, в дальнейшем многие годы работавший в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; искусствоведы Н. И. Соколова и С. П. Григоров; тогда еще молодые художники Н. А. Пономарев и М. Ф. Володин, а также сотрудник Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР А. С. Рототаев. Они проделали огромную работу по обнаружению и оказанию «первой помощи» пострадавшим произведениям, которые перевезли в относительно безопасное место, во дворец в Пильнице. Провели первичную регистрацию картин.

От «первой помощи» — к хранению, реставрации и научной обработке собрания

Многие из обнаруженных произведений серьезно пострадали от длительного пребывания в сырых помещениях с низкой температурой. На поверхности некоторых из них образовались вздутия. Началось отслоение красочного слоя и грунта, разложение лака. Тыльные стороны картин были покрыты плесенью, которая в ряде случаев проступала на лицевой стороне. На рамах размяк левкас, позолота прилипла к рукам. Огромную работу проводил непосредственно в местах обнаружения картин реставратор С. С. Чураков, организовавший, по словам одного из участников операции, «полевой госпиталь» для бесценных произведений. Он просушивал картины, снимал с них плесень, укреплял вздутия красочного слоя осетровым клеем, делал профилактические закладки папиросной бумагой. С. С. Чураков (его называли «виртуозом научной упаковки») сумел в полной сохранности перевезти

Ирина Александровна Антонова

Окончила Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (кафедра теории и истории искусства). С 1945 г. — научный сотрудник-хранитель в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва), с 1961 г. — директор музея. Специалист и автор ряда работ по итальянской живописи XVI в.; имеет различные публикации по истории искусства и музейному делу. Заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1964 г. председатель Советского национального комитета Международного совета музеев (ИКОМ). В 1971—1977 гг. вице-президент ИКОМ. В 1968—1974 гг. председатель Международного комитета ИКОМ по воспитательной и просветительной работе музеев. С 1984 г. заместитель председателя Международного комитета ИКОМ по художественным музеям.

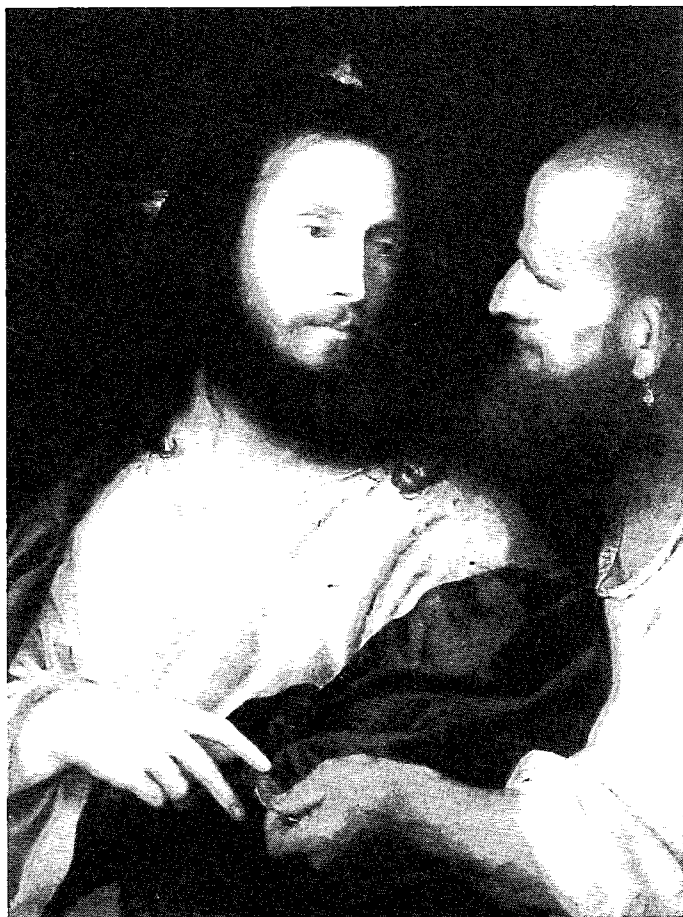
57, 58

Прибытие ящиков с картинами Дрезденской галереи в Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва). 10—12 августа 1945 г.



59, 60

Тициан. «Динарий кесаря». Деталь картины (голова Христа) до реставрации и картина после реставрации.



все картины в Пильниц, а затем в Москву.

Действительно, вскоре стало очевидно, что невозможно организовать правильное хранение и реставрацию картин в Пильнице. Более того, существовала опасность их гибели. Было принято единственно правильное в этих условиях решение. Советское правительство дало разрешение на временный ввоз картин Дрезденской галереи в СССР для хранения и реставрации. В докладе, посланном в Москву руководителем группы А. С. Роготаевым, говорилось:

Хочу сообщить, что сейчас складывается весьма тревожное положение. Дело в том, что все произведения живописи, собранные в Пильнице, находятся с точки зрения музейной сохранности в неблагоприятных условиях. Здесь стоит очень жаркая погода. Картины, привезенные из сырых подвалов и шахт, запятанные туда фашистами, сразу попадают в весьма сухое помещение. Мы принимаем все меры,

возможные в наших условиях... но всего этого явно недостаточно.

Самое большое беспокойство вызывает вообще сохранность этих шедевров мирового искусства. Еще имеются случаи, когда оставшиеся в тылу у нашей армии фашисты организуют диверсии, взрывы, поджоги и т. д. И несмотря на круглосуточную военную охрану Пильница, установку огнетушителей и осуществление других мероприятий, чувство большой тревоги не покидает всех нас.

Мы убеждены, что сейчас настало время, чтобы срочно решить вопрос об окончании нашей работы, об отправке произведений искусства в Москву.

Официальное разрешение на отправку ценностей было получено 12 июля. В короткие сроки изготовили ящики, упаковали картины, сформировали специальный эшелон, а также провели сложнейшую операцию по накатке больших картин на деревянные валы. Тщательно готовилась вся необходи-

мая документация. Крупные полотна, упакованные в ящики, везли на специально оборудованных платформах, над которыми сооружались крытые толем навесы. Была выставлена военизированная охрана. Во многих работах советским специалистам и военным оказывали помощь немецкие граждане. 31 июля эшелон отправился в Москву.

В середине августа 1945 г. мне довелось вместе с другими сотрудниками Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина принимать драгоценный груз. Нужно ли говорить о том, с какой ответственностью и вместе с тем гордостью сотрудники музея приступили к выполнению правительственного задания: принять на временное хранение коллекцию знаменитой галереи. Задача была далеко не простой. Здание музея пострадало во время войны от бомбежек, в его залах шли реставрационные работы. За несколько месяцев до прибытия эшелона с картинами Дрезденской галереи в Москву вернулись коллекции музея, находившиеся в эвакуации в глубоком тылу, и его коллектив был занят подготовкой к открытию постоянной экспозиции. Таким образом, в августе под одной крышей оказались собрания двух больших музеев. Москвичи с нетерпением ждали открытия своего любимого музея, и его сотрудники не прекращали работы над экспозицией (она была открыта в октябре

следующего года). Вместе с тем и картины Дрезденской галереи требовали немедленного вмешательства в их судьбу. Ведь речь шла о сохранении произведений, являющихся частью культурного достояния человечества.

В музее была создана специальная комиссия во главе с его директором С. Д. Меркуловым, известным скульптором, и заведующим реставрационными мастерскими П. Д. Коринным, одним из ведущих советских художников. Научное руководство всеми работами осуществляли видные ученые — профессор Б. Р. Виппер и главный хранитель музея А. А. Губер. Ответственным за прием поступающих экспонатов был назначен А. Д. Чегодаев.

Трудно описать наше волнение во время распаковки ящиков с сокровищами Дрезденской галереи. Нам ежедневно открывались великие творения человеческого гения. Никогда не забудется день, когда был вскрыт ящик № 100. В нем находилась легендарная «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

В России издавна существовало особое отношение к этому великому произведению. О «Сикстинской мадонне» писали многие русские художники, писатели и просто любители искусства, посещавшие Дрезденскую галерею. Картина была прославлена как образец художественного совершенства и идеал душевной чистоты, нравственного величия и самоотвер-

61, 62.

Ван Дейк. «Портрет мужчины в шубе». Картина до и после реставрации.



63
«Сикстинская мадонна» Рафаэля
экспонировалась в отдельном зале.



женности. Художник И. Н. Крамской называл ее «портретом того, что думают народы». А. И. Одоевский писал: «...вы невольно чувствуете в сердце стремление к добру; в уме рождается ряд высоких мыслей». Ф. М. Достоевский видел в ней «идеал человечества». Н. П. Огарев признавался: «Я могу плакать перед этой мадонной... и это минута чудесного наслаждения».

Но в тот августовский день 1945 г., когда открыли ящик и сняли белые шерстяные пелены, в которые была тщательно завернута картина, мы не вспоминали этих прекрасных слов. Мы увидели в «Сикстинской мадонне» то, чего до нас, должно быть, не видел никто. За прекрасной юной женщиной с тревожным лицом, нежно прижимающей к себе испуганного младенца, стояла война: разрушенные города, миллионы погибших, тысячи уничтоженных памятников искусства, сотни музеев, лежавших в руинах. А среди спасенных от гибели была эта женщина с ребенком на руках.

По прибытии картин Дрезденской галереи в музей их разместили в специально подготовленных для этой цели залах. Все они сразу же стали объектом пристального внимания хранителей и реставраторов, которые немедленно занялись составлением учетной документации (актов поступления, инвентарных записей, топографических карточек, штандортов). В актах приема после тщательного изучения было зафиксировано состояние сохранности каждого из экспонатов. Длительной работы потребовала натяжка на подрамники больших полотен. Для лучшей

сохранности картины застеклили. Специальным приказом по музею были назначены хранители, принявшие экспонаты на ответственное хранение.

Осматривая картины и составляя акты их сохранности, ученые музея и реставраторы с огорчением убеждались в том, что многие из них серьезно пострадали. Заместитель главного хранителя музея Н. Е. Элиасберг отмечала: «Приблизительно третья часть картин, прибывших в Москву, нуждалась в специальном уходе. Многим требовалась немедленная помощь». Был составлен подробный план реставрационных работ, которые тщательно фиксировались в реставрационных книгах. Наиболее сложные операции фотографировались на разных этапах исполнения. Особенно беспокоили реставраторов картины со вздутиями красочного слоя и грунта. Серьезную проблему представляли промокшие насквозь доски, на которых написаны многие картины старых мастеров. Они требовали немедленного укрепления красочного слоя ввиду опасности осыпей и утраты авторской живописи. Вместе с тем к работе нельзя было приступать до того, как доски полностью просохнут. Очень сильно пострадал шедевр великого венецианского живописца Тициана «Динарий кесаря». В акте было зафиксировано «вздутие пузырями и отставание чешуйками грунта с краской над головой Христа, на его лице, на розовом хитоне и синем плаще», т. е. практически на всей поверхности картины, а также отмечены длинные вертикальные трещины. Малейшее сотрясение привело бы к не-

поправимым осыпям. Картина была помещена в реставрационную мастерскую и хранилась в горизонтальном положении. Пришлось ждать два с половиной года, прежде чем доска высохла. Только тогда началась реставрация, которая длилась четыре месяца. П. Д. Корин писал:

Мы аккуратнейшим образом положили их (все частицы отставшего красочного слоя и грунта.— И. А.) на место, не потеряв при этом ни булавочного острия. Это была поистине ювелирная работа. Работали с лупой. Картины только укрепляли, не ретушируя и не прибегая к помощи кисти.

Серьезного реставрационного вмешательства потребовали такие всемирно известные произведения, как «Вирсавия» Рубенса, «Мадонна с младенцем и св. Себастьяном» Корреджо, «Св. семейство со св. Екатериной» Андреа дель Сарто, «Портрет Генриха Благочестивого» Луки Кранаха, «Крещение Христа» Франческо Франча, и многие другие. К реставрации последней из упомянутых картин приступили только в 1950 г.— так долго сохла доска, на которой она написана. Большое число картин было испорчено разложившимся лаком. Все они подвергались регенерации в специальных ящиках при помощи паров спирта. Разложившийся лак покрывал такие картины, как «Царство Флоры» Пуссена, «Портрет мужчины в шубе» Ван Дейка и другие.

Длительное время продолжалась начатая еще в Пильнице работа по удалению плесени, также очень опасной для живописи. Многие картины были покрыты ею полностью, например «Портрет старика с золотой цепью ордена Сант-Яго» Веласкеса, «Нахождение Моисея» Веронезе, «Увенчание героя» Рубенса. Самым тщательным образом были заделаны все поверхностные повреждения — царапины, потертости, небольшие осыпи.

В течение десяти лет ни на один день не прекращалась реставрация сокровищ Дрезденской галереи. Одновременно шла их интенсивная научная обработка и изучение. Идентифицировать некоторые картины оказалось весьма сложно, т. к. отсутствовали какие-либо сведения об их авторстве. Для молодых сотрудников музея эта работа стала хорошей школой. Кроме того, высокий качественный уровень полотен Дрезденской коллекции послужил стимулом для проведения целого ряда научных исследований.

Показ коллекции в Москве и ее возвращение в ГДР

В заявлении Совета Министров СССР, опубликованном 31 марта 1955 г., говорилось: «В целях укрепления и дальнейшего развития дружеских отношений между советским и германским народами и учитывая, что правительство Германской Демократической Республики проводит политику мира и дружбы между народами... Совет Министров СССР принял решение передать правительству Германской Демократической Республики все те картины Дрезденской галереи, которые хранятся в Советском Союзе». Далее говорилось, что по инициативе правительства Германской Демократической Республики рассмотрен вопрос о показе картин Дрезденской галереи в Москве перед их отправкой. Была достигнута договоренность об организации в Москве в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина выставки этих картин для всеобщего обозрения в мае — августе 1955 г.

Торжественное открытие выставки состоялось 2 мая. На церемонии открытия отмечалось, что сокровища Дрезденской галереи были спасены дважды: в первый раз советскими воинами, во второй раз советскими музейными работниками и реставраторами. В течение 114 дней выставка работала без выходных с 8.30 до 22.45, т. е. по 15 часов ежедневно. В день ее осматривало 10—11 тыс. посетителей, а всего их число достигло 1218 тыс. Это был поистине праздник искусства.

Открытию выставки предшествовала значительная работа, проведенная в весьма сжатые сроки. Для размещения картин Дрезденской галереи в музее освободили 14 залов. Научная часть музея подготовила план экспозиции. Для показа из более чем семисот произведений было отобрано 515 картин. Прекрасное знание материала позволило научным сотрудникам создать весьма выразительную экспозицию, надолго оставшуюся в памяти зрителей.

Каждой национальной школе ответили свои залы. Наиболее значительные произведения выделялись благодаря своему расположению. «Сикстинская мадонна» Рафаэля экспонировалась в отдельном зале. Перед ней в благоговейном молчании постоянно стояли зрители. Вспоминались слова, сказанные кем-то в далеком теперь 1945 г., когда картину после длительного заточения вынули из ящика во дворце Пильница: «Шапки долой».

Музей хорошо подготовился к показу сокровищ Дрезденской галереи.

64. Торжественное закрытие выставки в Москве. 25 августа 1955 г.



65. Возвращение «Сикстинской мадонны» Рафаэля в ГДР. Октябрь 1955 г.

Научная часть разработала методическое пособие для экскурсоводов. Их задача оказалась весьма сложной. В ходе одной обзорной экскурсии, длившейся непривычно долго (2—2,5 ч), предстояло ознакомить зрителей с наиболее значительными картинами огромной выставки, рассказать о разных национальных школах, охарактеризовать этапы развития европейской живописи с XV по начало XX в. Это был рассказ о великих шедеврах и крупнейших мастерах.

С утра до вечера шли занятия с экскурсоводами, которым предстояло работать с посетителями. Каждого из них предварительно прослушивала комиссия. На выставке постоянно дежурили консультанты. За три с половиной месяца было проведено 1796 экскурсий и 1133 консультации. Идя навстречу многочисленным пожеланиям, сотрудники музея подготовили лекции с показом диапозитивов и выезжали с ними в учебные заведения, на заводы, в научно-исследовательские институты и другие учреждения страны. (Всего за период показа картин в Москве их было прочитано свыше тысячи.) Вплоть до настоящего времени музей выполняет заказы на чтение лекций о картинах Дрезденской галереи.

Многочисленные публикации, подготовленные к открытию выставки, полностью разошлись в самые короткие сроки. Каталог, написанный сотрудниками музея, был выпущен тиражом 125 тыс. экземпляров. Все 150 тыс. путеводителей продали за три недели. Крупными тиражами были изданы буклеты об отдельных, наиболее значительных картинах галереи. Кроме того, подготовили 150 тыс.

фотографий, 120 тыс. цветных репродукций, 30 тыс. комплектов открыток. Много внимания уделялось популяризации выставки. Помимо репортажных съемок, было создано несколько фильмов, посвященных отдельным частям коллекции. Широким спросом пользовался цветной диафильм о Дрезденской галерее.

Посетители знакомились с сокровищами галереи, а хранители и реставраторы готовили картины к возвращению. Вновь приступили к подготовке документации. На каждое произведение составлялся паспорт. В нем обязательно указывалось состояние сохранности картины на день передачи и все реставрационные операции, произведенные за время ее пребывания в музее.

Торжественное закрытие выставки состоялось 25 августа 1955 г. Представителям ГДР была передана первая картина — «Портрет молодого человека» (ныне определена как «Портрет Бернхардта фон Реезена») работы великого немецкого художника Альбрехта Дюрера. Созданный им замечательный образ человека эпохи Возрождения, полного внутреннего горения и несокрушимой убежденности, стал символом беспримерной в истории музейного дела эпопеи — спасения, возрождения и возвращения величайших художественных ценностей.

В архиве музея хранится книга отзывов, содержащая несколько сотен записей, сделанных посетителями выставки. Вот две из них:

Я сильно искалечен в войне с фашистскими захватчиками, но нам, советским людям, не свойствен-

на безотчетная злопамятность и я вместе с народом демократической Германии, навсегда порвавшим с фашизмом, от всего сердца радуюсь мудрому и великодушному шагу нашего правительства, возвратившего народу Германии такую величайшую культурную ценность, как Дрезденская галерея. Счастьем для себя я считаю, что мне удалось осмотреть эту сокровищницу искусства.

Инвалид Отечественной войны
Б. Зинов

Впервые увидел я «Сикстинскую мадонну» и незабываемые творения великих голландцев и итальянцев десять лет назад, в мае 1945 года. С грустью прощаюсь сегодня с этими картинами, судьбу которых мне пришлось так переживать и близко принимать к сердцу в первые дни по окончании войны, когда я занимался организацией их поисков... Живите долгие века, пробуждайте к добру сердца людей будущих поколений, дорогие картины Дрезденской галереи.

Д. Котельников

Летом 1956 г. в восстановленном здании Дрезденской галереи открылась постоянная экспозиция.

...В 1984 г. картины Дрезденской галереи вновь экспонировались в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Для одних посетителей эта выставка была встречей со старыми знакомыми, для других — с историей, ставшей легендой.