

173

174



Ежеквартальный
журнал ЮНЕСКО

museum

ISSN 0255-0881

ГОД 1492 И СОБЫТИЯ ЛЕТ ПОСЛЕДУЮЩИХ:
ВСТРЕЧИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ

МУЗЕИ: ПЕРЕСМОТР ГРАНИЦ

“Museum”, международный ежеквартальный журнал, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

Журнал выходит в Париже на французском и испанском языках, в Оксфорде — на английском, в Каире — на арабском, в Москве — на русском.

№ 173/174 (№ 4, 1992)

На первой странице обложки:

Хайме Сапата, Сун. Холст, масло.
1987 год.

На последней странице обложки:

Гюстав Моро, Юпитер и Семела. Photo
© R. M. N.

Директор: Анна Райдл
Главный редактор: Артур Жиллет
Исполняющий обязанности главного редактора: Алисон Клейсон
Новый главный редактор: Марсия Лорд
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон
Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити
Редактор издания на русском языке: Ирина Пантыкина

КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ КОМИТЕТ:

Ом Пракаш Агравал, Индия
Иззат Дин Башауш, Тунис
Крейг Блэк, США
Гаэль де Гишэн, ИККРОМ
Жан-Пьер Моан, Франция
Сун Гиль Пак, Республика Корея
Стелиос Пападопулос, Греция
Элизабет де Порт, исполняющий обязанности генерального секретаря ИКОМ, *ex officio*
Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, *ex officio*
Лисе Скёт, Дания
В. А. Сулов, Российская Федерация
Шаже Тшилуйла, Заир
Нэнси Хашн, Канада
Томислав Шола, Югославия
Яни Эрреман, Мексика

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

• • • • • Наши цитаты

«Музей может напоминать торговый центр благодаря наличию в нем эскалаторов, магазинчиков, многочисленных ресторанов и его атмосфере, созданной, казалось бы, специально для того, чтобы посетители чувствовали себя непринужденно, как потребители в магазине, словно нужно уменьшить шок от сознания, что они находятся в художественном музее».

И. Майкл Данофф
Директор Художественного музея
Сан-Хосе, Калифорния

• • • • •
К списку национальных музейных периодических изданий, опубликованному в № 168/169 журнала “Museum”, следует добавить еще одно:

AAMA News
Art Museums Association of Australia
G. P. O. Box 20155,
Melbourne, Victoria 3001,
Australia.

Издание на русском языке осуществляется А/О Издательская группа «Прогресс».

Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО на русском языке
Главный редактор: А. Мельников

“Museum”

Редактор русского издания:
И. Пантыкина
Редактор: Э. Будрина
Художественное и техническое редактирование: И. Цалкина

© ЮНЕСКО, 1992
© Перевод на русский язык
«Прогресс», 1992

Напечатано в Российской Федерации

Уважаемый читатель!

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете оформить подписку на журнал “Museum” в редакции, минуя отделения связи и Роспечати и экономя на доставке. Стоимость одного номера журнала в первом полугодии 1993 года — 15 рублей. Позвоните нам по телефону 247-17-94 или 246-38-96.

Или напишите по адресу:
119847, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.
Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО.

Русская редакция журнала “Museum”

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

СОДЕРЖАНИЕ

Что принес нашему журналу 1992 год 3

От редакции 4

Год 1492 и события лет последующих

Яни Эрреман	<i>Музеи в Латинской Америке – новые встречи</i>	5
Лусиа Астудильо		
де Парра	<i>Давайте пожмем друг другу руки</i>	6
Марта Архона	<i>Сокровищница афро-кубинских традиций недалеко от Гаваны</i>	7
Амелия Моримото	<i>Перу и память японской иммиграции</i>	8
Сообщение журнала “Museum”	<i>Еврейский музей Буэнос-Айреса</i>	10
Тениса Йара ди Фрейтас		
Спинелли	<i>Германия на юге Бразилии</i>	11
Лусиа Астудильо		
де Парра	<i>«Викинг-музеолог» в Эквадоре</i>	14
Петер Лудвигсен	<i>Живопись никарагуанских крестьян в датском музее</i>	16
	<i>Чилийская вышивка в Стокгольме</i>	19
Луис Р. Кансел	<i>Художественный музей международного уровня в политическом обществе</i>	20
Америко Кастилья	<i>Хуан Миро: влияние искусства доколумбовой эпохи?</i>	22
	От редакции	24

Музеи: пересмотр границ

Альфа Умар Конаре	<i>Послание президента Международного совета музеев</i>	25
Бренда Берк	<i>Музеи: пересмотр границ</i>	26
Джим Парр	<i>Музеи науки: факты или идеи?</i>	28
Алэн Дербие	<i>Станет ли миссионерский музей в Лионе институтом черной цивилизации?</i>	31
Джералд Макмастер	<i>«Другой» рассказ</i>	35
Владимир Марков	<i>Голография в музеях – почему бы не использовать трехмерные изображения?</i>	36
Кристиан Ригал	<i>Электрография и спонсорство</i>	39
Дженнифер Шусслер	<i>Зачем нужны музеям аудиовизуальные средства?</i>	40
Леонора Горбунова	<i>Иваново: программа нравственно-эстетического воспитания детей</i>	43
С. С. Дрейк	<i>Музеи общины – источник просвещения</i>	46

... ПОСТОЯННЫЕ РУБРИКИ

... НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ

... ПИСЬМА



Город и его музеи

- Хильмар Хоффман *Музейный пейзаж Франкфурта* 49
 Нэнси Хашн *Ванкувер: музеи «сказочной страны изобилия»* 51



Возвращение культурных ценностей

- Этьен Клеман *Заседание Межправительственного комитета ЮНЕСКО в Афинах* 53
 А. Мулонго *Череп из Брокен-Хилла* 54



Откровенный разговор

- Бернард М. Фейлден *Музейные хранилища: вдали от взоров* 56
 Катрин ван Роггер *«Как жаль, что Ваш муж жив»* 57
 Эгон Альбиссер *Реставрация – психоанализ для реставраторов* 60
 Леонид Лелеков *Взаимозависимость между музейной экспозицией и реставрацией* 62
 Ален Силли *К музам* 65
 Эвридика *Будущее музеев: завоевывать улицы!* 67
 Антзулату-Ретсила



Хроника ВФДМ

- Рафаэлло Торричелли *Краткое сообщение* 69
Девять культурных ассоциаций Флоренции борются за то, чтобы приостановить разрушение города 70

На разные темы

- Устарелый? Модный? Музей глазами подростков* 71
- Эмиль Боссар *Вода, кругом вода. Даже в Швейцарии?* 76
Живопись: поддержание внутри витрин определенного уровня относительной влажности с помощью пассивных методов 77
- Жак Деферн *Гигрометрия и благополучие клавесина* 81
- Альма Рюэмпол *Роттердам: новой коллекции – новая система документации* 84
 Васундхара Прабху *Путеводитель для семейных посетителей* 87
 Томислав Шола *На книжной полке: «мягко стелет, да жестко спит»* 90
- Кеннет Хадсон *Еще раз о музеях, созданных одним человеком*
 Маите Ру *Музеи с собственными правилами* 92
История музея, созданного одним человеком: страдал ли Гюстав Моро манией величия? 94

ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Что принес нашему журналу 1992 год

Постоянные читатели журнала "Museum" несомненно заметят в нем некоторые изменения. Начиная с данного номера издание журнала на английском языке осуществляется ЮНЕСКО совместно с издательством «Блакуэлл» (Оксфорд, Великобритания). Поскольку имели место некоторые сомнения относительно судьбы журнала, известие о сотрудничестве с таким уважаемым международным издательством — действительно хорошая новость. Партнерство обеспечивает финансовую жизнеспособность журнала благодаря помощи в производственной сфере и поддержке в области маркетинга в англоговорящих странах. Редакционная работа по-прежнему производится в ЮНЕСКО, а печатает журнал на английском языке, занимается вопросами подписки на него и распространением оксфордское издательство.

Начиная с данного номера несколько меняется оформление журнала. В течение ближайшего года мы намереваемся внести в него дальнейшие изменения, принимая во внимание рекомендации читателей, участвовавших в опросе. Мы глубоко благодарны всем тем, кто так быстро и с такой искренностью ответил нам. Ваши замечания и предложения внимательно изучаются и будут учтены при планировании и подготовке последующих номеров.

Мы также рады сообщить вам, что Марсия Лорд назначена новым главным редактором журнала "Museum". Марсия Лорд родом из Чикаго, она работает в ЮНЕСКО 21 год и обладает большим опытом книгоиздательской деятельности.

Однако наше удовлетворение от сознания того, что журнал "Museum" будет в хороших руках, омрачается тем, что нам приходится проститься с Артуром Жиллетом, который переходит в отдел ЮНЕСКО, занимаю-

щийся работой с молодежью. Артур Жиллет руководил изданием журнала три года. За столь короткий период он сумел вдохнуть в него свежие идеи, найти новые подходы. Он ликвидировал опоздание в выпуске журнала и добился четкого соблюдения графика его выхода; он привлек новых авторов и значительно расширил круг обсуждаемых на страницах журнала проблем. К счастью, новый кабинет Артура Жиллета находится лишь несколькими этажами ниже нашей редакции, и мы всегда сможем обратиться к нему.

И последнее: мы с оптимизмом смотрим на происходящие вокруг преобразования и хотим выразить надежду, что какие бы изменения ни происходили в вашей жизни, все будет к лучшему, вас ждет мир, радость и процветание.

*Алисон Клейсон,
исполняющий обязанности
главного редактора*



От редакции

Организация Объединенных Наций и ЮНЕСКО провозгласили 1992 год годом празднования пятисотлетия встречи двух миров. Поэтому на обоих берегах Атлантического океана музеи готовятся выявить и показать те изменения в архитектуре, искусстве и культуре, которые в результате исторического путешествия Христофора Колумба произвел Иберийский полуостров в местах, называемых теперь Латинской Америкой и странами Карибского бассейна. Нет сомнения, что публика должным образом оценит организуемые музеями выставки и они получат широкий отклик в средствах массовой информации.

Цель данного выпуска журнала – шире. Мы хотим, не ограничиваясь иберийским влиянием, рассказать о том, как музеи отражают в своих экспозициях иммиграцию в Латинскую Америку и страны Карибского бассейна из других «миров», например из Африки, Северной и Восточной Европы и из Азии. Нам представляется важным стремление музеев показать, что «встречи миров» продолжались на протяжении веков; приведем только два примера из сравнительно недавнего прошлого: еврейская иммиграция в Аргентину и японская – в Перу. Наконец, данный выпуск журнала задуман таким образом, чтобы продемонстрировать взаимные или кругообразные и даже не прямые влияния, которые с помощью музеев и выставок донесли сияние испаноамериканской культуры до Северной Америки, а также до Испании и других регионов Европы: об этом говорит, например, директор одного нью-йоркского музея и свидетельствует показ никарагуанской живописи в Дании.

Однако данный номер не ограничивается рассказом о «продолжающихся встречах между несколькими мирами» (что, вероятно, не было основной целью Христофора Колумба) – он напоминает, как важно в нашем опасном мире сделать так, чтобы культура была в состоянии и получила возможность подняться над категориями «мы» и «они» и стать всеобщим достоянием.

Редакция журнала "Museum" хотела бы выразить благодарность двум координаторам раздела, посвященного встрече двух миров, которые помогли определить авторов статей и довести дело до желанного конца. Речь идет о Лусии Астудильо де Парра (Эквадор) и Яни Эрреман (Мексика). Сведения о них предваряют подготовленные ими вступительные статьи к выпуску.

А. Ж.

Музеи в Латинской Америке — НОВЫЕ ВСТРЕЧИ

Яни Эрреман
(Jani Herreman)

Координаторами раздела, посвященного встрече двух миров, были два специалиста. Яни Эрреман (Мексика) — архитектор, директор музея, член Консультативного комитета журнала "Museum"; она играет важную роль в развитии музеев своей страны и региона в целом. Лусиа Астудильо де Парра (Эквадор) — организатор ряда необычных музейных проектов, председатель региональной организации ИКОМ стран Латинской Америки и Карибского бассейна. Мы благодарим координаторов за оказанную помощь и предоставляем им слово, с тем чтобы они познакомили читателей с основными идеями данного раздела.

Изучая хранящуюся в разных местах документацию, касающуюся истории музеев Латинской Америки и их влияния на культурное развитие региона, я смогла найти подтверждение факту, хотя и хорошо известному, но не ставшему от этого менее интересным и заслуживающему глубоких размышлений.

Музей, как учреждение культуры, появился в Новом Свете в рамках насаждаемого там социального порядка и, следовательно, был чужд народам, подвергшимся колонизации. Однако со временем, в отличие от других учреждений, музей смог стать элементом рождающихся национальных культур. Он являлся, с одной стороны, символом национальной самобытности, а с другой — средством просвещения людей и демократизации культуры. Такая двойственность способствовала в той или иной степени начинаниям, которые продолжают осущестляться и сегодня, составляя своеобразие музеев Латинской Америки.

Не собираясь спорить с историей, хочу тем не менее напомнить, что эти музеи нередко берут свое начало от научных кабинетов или кабинетов редкостей; так, например, ядром Национального музея Мексики послужил кабинет Лонжиноса (1790), а Музей наук в Рио-де-Жанейро был создан Жуаном VI в 1818 году на основе его кабинета минералогии. Случалось и так, что толчком к созданию музеев служила деятельность европейских коллекционеров, которые из любви к новому отечеству или в просветительских целях оставляли в Латинской Америке плоды своих исследований. Именно в эту эпоху предметы, происходившие из вновь открытых земель, начали появляться в частных коллекциях и собраниях будущих крупных музеев. Массовый вывоз предметов культуры начинается в XVIII и XIX веках, когда организуются крупные научные экспедиции. Так, часть коллекции Домбей, доверенная в 1786 году Королевской библиотеке во Франции, в настоящее время нахо-

дится в парижском Музее человека. Можно было бы привести множество других примеров.

Мы обнаружили, что основой для большинства музеев Латинской Америки послужили коллекции, посвященные местной культуре и природной среде. В дальнейшем это способствовало их превращению в символ национальной культурной самобытности. Правительства, пришедшие к власти в результате войн за независимость, осознавая, какую роль могут играть музеи в борьбе за национальное единство, включали их в свои идеологические программы. Вместе с тем они признавали значение музеев как инструментов просвещения, образования и коммуникации, что нашло отражение в декретах, касающихся создания новых национальных музеев.

Таким образом, музею отводится главенствующая роль в позитивистском взгляде на культурное развитие. Тенденция связывать музей с просвещением и более широким распространением культуры, наделять его социальной функцией прослеживается на протяжении всей истории региона. Во всяком случае, об этом свидетельствуют многие музейные проекты, осуществляемые в таких странах, как Мексика, Никарагуа, Куба и Бразилия, а также заявления участников круглого стола, организованного в 1972 году в Сантьяго (Чили).

Мы вовсе не утверждаем, что идеи, высказанные в этом кратком очерке, справедливы в отношении всех стран латиноамериканского континента — ведь, несмотря на общую историю и на то, что в настоящее время в социальном и экономическом плане они находятся примерно в равных условиях, каждая из них сохраняет собственную самобытность.

Впрочем, развитие музеев Латинской Америки в XX веке протекает далеко не единообразно. На музеи оказали воздействие преобразования в социальной, экономической и политической областях, они приспособились к существующей действитель-

ности и в большинстве случаев выражают политику в области культуры, осуществляемую в каждой стране.

До сих пор я говорила о «классическом» музее, том, который родился во времена испанского или португальского присутствия и до определенного момента развивался под их влиянием. В данном номере журнала "Museum" речь пойдет и о других «влияниях», которые также наложили свой отпечаток на местную культуру и оставили на американской земле элементы культурного наследия своих стран (например, японские и немецкие переселенцы).

Негритянские народы также внесли существенный вклад в культуру стран Карибского бассейна и Бразилии. Вот почему Музей в Гуанабакоа знакомит не только с прошлым черного населения Кубы, но и с их жизнью в настоящее время.

В заключение я хотела бы вернуться к проблеме включения латиноамериканских материалов в европейские музеи. Как представлена в Европе современная культура Латинской Америки? Конечно, трудно ответить на такой вопрос в кратком вступительном тексте, но частично ответ содержится в некоторых статьях данного номера. Я же, со своей стороны, надеюсь, что 1992 год откроет эру выставок, которые представят другим народам историю Латинской Америки и ее настоящее. ■

Давайте пожмем друг другу руки

*Lucia Astudillo de Parra
(Lucía Astudillo de Parra)*

Всего лишь несколько месяцев назад на семинаре в Дании, где царила «многокультурная» атмосфера, мы с Яни Эрреман и Артуром Жиллетом обсуждали вопрос о том, каким должен быть номер журнала "Museum", посвященный теме *Год 1492 и события лет последующих*. Сегодня, прочитав несколько статей этого номера, я совершенно искренне думаю, что коммуникация является основным средством встречи между людьми, средством, побеждающим пространство и время.

Я полагаю, что, поскольку мы привыкли вращаться в разных мирах, слушать звучание различных языков и иногда даже ощущать себя чем-то вроде маятника часов, постоянно перемещающегося из одного континента в другой, наша жизнь на земле является цепью открытий других людей. Существенным элементом таких контактов, таких общений, сближения человеческих существ, независимо от их происхождения, является наше обучение, обогащение нашей жизни духовными ценностями.

Встреча произошла в 1492 году, сейчас же стало привычным узнавание человеческими существами друг друга, их взаимопонимание. Созданные в Латинской Америке музеи иммиграции являются примером освобождения от культурной изоляции. Музей такого типа как бы приглашает смело распахнуть двери, чтобы свободно войти и выйти, открыть для себя и оценить богатства, предлагаемые другими культурами.

Вся история музеев иммиграции, их экспозиции, выставки и разносторонняя деятельность побуждают нас отказаться от этноцентризма, мешающего нам осмотреться вокруг и понять, что в каждой стране развиваются другие культуры, что необходимо уничтожить расизм и враждебность между людьми и что пришло время начать борьбу, чтобы ликвидировать преграды, воздвигнутые между людьми, странами и континентами.

1492 год означает дату встречи между отважными мореплавателями и миром, о существовании которого они не знали, но который, тем не менее, всегда там существовал.

1992 год должен открыть собой эпоху взаимно обогащающих постоянных встреч, способствующих солидарности, развитию обменов и мира в мире.

Сотрудники музеев иммиграции, иммигранты или сыновья иммигрантов, работающие в музеях принявшей их страны, которая стала их собственной страной, лучше, чем кто-либо другой, чувствуют неизбежную потребность в широком взаимопонимании и солидарности между людьми.

Выпуская ту или иную культурную продукцию, осуществляя различную культурную деятельность, музеи и учреждения должны иметь возможность с гордостью заявлять о своих корнях и прославлять свою культурную самобытность, в то же самое время выражая искреннее стремление к согласию и сближению между человеческими существами.

Научиться лучше понимать друг друга, преодолевать и побеждать разногласия, которые нас разделяют, — вот к чему все мы должны стремиться сегодня. Мы повсюду встречаемся с другими человеческими существами, так давайте пожмем друг другу руки и побратски поприветствуем друг друга. В наши дни каждому должно быть ясно, что межкультурные связи и обмены позволяют лучше понять наше общество. Объединим усилия и будем работать на благо мира, предлагающего каждому из наших братьев и сестер возможность жить лучше, — таков наш долг, и хорошо, что музеи осознают это. ■

Сокровищница афро-кубинских традиций недалеко от Гаваны

Марта Архона
(Marta Arjona)

Личная и всеобщая трагедия, взаимное культурное обогащение — таковы два противоречивых, но реальных и глубоких аспекта, связанных с прибытием на Карибские острова обреченных на рабское существование африканцев.

Родившиеся в результате этих драматических событий самобытные афро-кубинские культурные формы бережно сохраняются в специально созданном недалеко от Гаваны музее, о котором рассказывает директор Управления культурного наследия Кубы, член Исполнительного совета ИКОМ Марта Архона.

Один из экспонатов музея.



Фотография предоставлена автором

Начиная с XVI века колонизаторы привозили на Кубу черных рабов — главным образом из Гвинеи, Габона, Конго и Анголы, а затем, по мере развития работорговли, — из Мавритании, Занзибара и Мозамбика. Они принесли с собой не только ужас и боль, но и особый самобытный уклад, навсегда ставший неотъемлемой частью нашей культурной памяти.

Привезенные на Кубу африканцы, лишённые всего и даже не говорящие на одном языке, смогли тем не менее словом и жестом передать суть своих обычаев и верований. Слова лукими, мандинго, ганга, конго, карабали позволяют выделить на Черном континенте различные географические районы, выходцы из которых участвовали в процессе, называемом известным кубинским специалистом Фернандо Ортисом транскulturацией и приведшем к смешению черной и белой культур. Именно таким образом сложилась самобытная культура нашего народа.

Расположенный восточнее Гаваны город Гуанабакоа был основан в 1743 году по указу испанского короля Филиппа V. Город окружали табачные и тростниковые плантации, составлявшие экономическую основу его процветания. Плантации нуждались в рабочих руках, именно поэтому сюда привезли множество африканских рабов. Так, истории было угодно, чтобы в районе Гуанабакоа появились островки сначала африканской, а затем и метисской культуры — культуры потомков африканских рабов. В этом уголке Кубы сохранялись традиции, получали дальнейшее развитие обычаи и ритуалы, обогатившие народную культуру проявлениями африканских религий и католицизма.

Неизгладимый след

Открытие Муниципального музея Гуанабакоа предшествовала серьезная работа по спасению, классификации и консервации афро-кубинских ритуальных предметов. Соот-

ветствующим образом классифицированные в зависимости от принадлежности к той или иной культуре (йоруба, банту, карабали) предметы составили основу экспозиции музея, посвященной африканским верованиям. Музей располагает великолепными экспонатами, повествующими о культе ориша и святых, предметами, связанными с *сантерией* (афро-кубинской религией). Он обладает типичными костюмами Шанго, Огуна, Йеманжа, Обатала, Эллегба и других богов, а также производящими сильное впечатление костюмами Иремов, или *diablitos* (дьяволят), принадлежащих к верованиям абакуа. Крупная коллекция ударных музыкальных инструментов включает барабаны араара, юка, погремушки и шекеры. Кроме того, выставлены три барабана бата в форме песочных часов с двойной мембраной — музыкальные инструменты, имеющие отношение к сантерии.

Все семь залов музея, посвященные афро-кубинским ритуалам, дают посетителям ценную информацию о присутствии негров на Кубе. Выступления существующего при музее фольклорного ансамбля, в который входят потомки бывших рабов, позволяют составить представление о ритуале похорон и других традиционных церемониях.

Когда смотришь их великолепный спектакль, вспоминаешь слова крупного кубинского африканиста Фернандо Ортиса: «Ни один народ, кроме африканских негров, не смог столь гениально представить в пластических символах эту жуткую мистику. В сравнении с масками и скульптурами мистических *diablitos* христианский образ сатаны с рогами и копытами, заимствованный у языческих фавнов античности, кажется малоубедительным, если не смехотворным».

Вопреки или, может быть, благодаря скромности притязаний, музеем Гуанабакоа удается отразить в своей экспозиции и культурной программе, влекущий нас магический ореол верований: дань уважения тем детям Африки, которые полтысячелетия назад оставили в нашей культуре неизгладимый след. ■

Перу и память японской

Амелия Моримото
(Amelia Morimoto)

Хотя японская община в Перу невелика, ее представители прославили свои имена в разных областях деятельности, о чем со всей очевидностью свидетельствует находящийся в Лиме Мемориальный музей японской иммиграции. Ему и посвящена данная статья. Ее автор, Амелия Моримото, занималась изучением психологии, антропологии и музеологии; ею написан ряд книг и множество различных публикаций о японской иммиграции и по проблемам музейного дела; она является членом ИКОМ и советником Мемориального музея японской иммиграции.

В официальной перуанской иконографии есть немало пробелов; некоторые группы и культуры, игравшие заметную роль в истории страны и принимающие активное участие в ее современной жизни, не представлены в музеях и не упоминаются на страницах книг. Это и послужило причиной изучения японской иммиграции и создания специализированного музея.

Прибытие в Перу японских иммигрантов объясняется целым рядом изменений, которые произошли в Японии в период, получивший название «реставрация Мэйдзи» (1867–1912). Именно тогда в поисках лучшей доли часть сельского населения эмигрировала на Американский континент. В Перу японские переселенцы нашли себе работу в сельскохозяйственном секторе, занимающемся выращиванием продукции, идущей на экспорт (сахарного тростника и хлопка). Таким образом, в период между 1899 и 1923 годами около восемнадцати тысяч японцев — мужчин, женщин и детей — влилось в перуанское общество.

В настоящее время население японского происхождения составляет в Перу около 45 тысяч человек; 95 процентов из них — потомки тех переселенцев, некоторые уже в четвертом поколении. Хотя их число незначительно, они принимают активное участие во всех областях жизни страны. Людей с японскими фамилиями можно встретить среди предпринимателей, они играют заметную роль в спорте, литературе, пластических искусствах, музыке и политике.

Работы японского ученого Йоши-таро Аmano послужили основой для организации Музея Аmano. Благодаря высокому уровню экспозиций и вкладу в проведение археологических исследований он занимает важное место среди перуанских музеев.

Как создавался в Перу Мемориальный музей японской иммиграции? При проведении мероприятий по празднованию восьмидесятой годовщины японской иммиграции группа учреждений японской общины, горя желанием не отстать от Бразилии, где существовал музей такого рода, решила основать свой собственный музей, с тем чтобы воздать дань уважения переселенцам. Кампания была проведена на таком высоком уровне, что общине удалось не только собрать средства, необходимые для реализации задуманного проекта, но и обеспечить существование музея вплоть до наших дней.

ИММИГРАЦИИ

Три тысячи посетителей в год

Мемориальный музей японской иммиграции в Перу открылся для публики в 1981 году. Оформление экспозиционного зала площадью в 273 квадратных метра выполнило предприятие Тансеиша, причем все необходимое экспозиционное оборудование специально привезли из Японии. История отношений между Перу и Японией прослеживается в хронологическом порядке — период за периодом — в шести разделах постоянной экспозиции. Особое внимание уделяется жизни перуанцев японского происхождения: с ней знакомят предметы, принадлежавшие первым переселенцам, фотографии, о ней подробно рассказывается в пояснительных текстах.

Часть экспозиционного зала предназначена для показа временных выставок. У музея есть возможность организовывать различные выставки, посвященные японским переселенцам (например, по таким темам, как образование, сельское хозяйство и т. д.). Однако в Перу трудно найти оборудование, отвечающее требованиям современной музеологии и соответствующее тому, которым оснащена постоянная экспозиция. Именно поэтому при проведении выставочной работы музей сталкивается с определенными трудностями.

В музее есть два зала площадью 47 квадратных метров каждый; один из них используется для хранения документов, а второй — как запасник. Но поскольку фонды музея постоянно растут, этих помещений недостаточно, чтобы можно было на должном уровне осуществлять хранительскую работу. В последние годы общая площадь музея увеличилась за счет обширного помещения, где разместились служебные кабинеты и комнаты для проведения исследовательской работы.

Конечно, следует признать, что сам музей невелик, но он располагает в культурном комплексе и имеет возможность пользоваться его конференц-залами, выставочным залом и различными службами, в том числе кафетерием и японским рестораном.

В течение десяти лет своего существования музей в среднем принимает в год около трех тысяч посетителей; значительную часть их составляют японские туристы, которым бывает приятно обнаружить в музее пояснительные тексты и информацию

не только на испанском, но и на своем родном — японском языке.

Но, конечно, самые симпатичные и жизнерадостные посетители — это дети, по большей части потомки японских переселенцев. Они не проявляют интереса к пояснительным текстам, а получают удовольствие от игры с пультом управления световой карты Перу и автоматическими диапроекторами и от веселой музыки (единственного звукового элемента в музее), доносящейся от видеоматричного фона, по которому показывают старые фильмы. Наблюдение за детьми, в течение лета не раз приходившими в музей, показывает, что включенные в экспозицию технические средства открывают им доступ к информации, касающейся их истории и современной жизни, хотя сами дети и воспринимают их лишь как средство для развлечения.

Президент Республики

В 1990 году музей принял как никогда много посетителей, да и причины, приведшие туда людей, были необычны.

Во-первых, тяжелый кризис, парализовавший Перу, вызвал эмиграцию значительного числа жителей в другие страны. Лица японского происхождения эмигрировали в Японию, чтобы получить там временную работу на промышленных предприятиях. Одним из первых шагов, предпринимаемых ими, стало посещение музея, в архиве которого хранятся документы и информация об их предках, необходимые для получения работы в Японии.

Во-вторых, последние всеобщие выборы в Перу и наличие среди кандидатов лица японского происхождения привлекли в музей журналистов, стремящихся собрать всякого рода информацию, способную удовлетворить или, наоборот, возбудить любопытство публики. Интерес к кандидату — а теперь уже президенту Республики — привел к тому, что музей и японская община оказались в центре внимания телевидения, местных и международных газет и журналов.

Однако имеющаяся в музее информация используется не только для удовлетворения сиюминутного интереса и представляет ценность не только для отдельных людей — важная документация, хранящаяся в его архиве, помогает в работе многим перуанским и зарубежным исследователям. Кроме того, сам музей поддерживает контакты с другими учреждениями и японскими общинами, благодаря чему он может оказывать содействие ученым, работающим над изучением проблем, которые имеют отношение к его тематике.

Поскольку одной из основных целей музея является поощрение научных исследований, он уже в течение нескольких лет организует семинары,

конференции и встречи по темам, связанным с японской иммиграцией, или принимает участие в проведении подобных мероприятий другими учреждениями. Несмотря на то что бюджет музея не позволяет ему самому вести исследовательскую работу, он оказывает поддержку в осуществлении такой деятельности. С его помощью на протяжении нескольких лет группа специалистов занимается изучением японской общины в Перу в наши дни.

На службе общества

Музею не хватает средств для проведения исследований, их недостаточно и для того, чтобы оплачивать требуемое количество специалистов и технических работников. Штат музея очень невелик, всего четыре сотрудника осуществляют как административную, так и хранительскую работу. Однако помощь добровольцев (профессионалов и неспециалистов) позволяет учреждению удовлетворительно образом осуществлять свою деятельность. Например, благодаря получившим специальную подготовку гидам-добровольцам музей может принимать сразу довольно большое число посетителей, а при организации временных выставок — рассчитывать не только на собственных сотрудников, но и на помощь специалистов со стороны.

В заключение следует отметить, что Мемориальный музей японской иммиграции обязан своими успехами преданности многих людей, на протяжении всех лет его существования оказывающих ему поддержку, как это вообще принято в Перу в отношении учреждений культуры. Однако музей еще не сумел полностью реализовать себя как учреждение, находящееся на службе общества. Например, успехи, достигнутые в исследовательской работе, не нашли отражения в его экспозиции. Ему не удалось должным образом показать, что потомки иммигрантов играют сегодня, как мы могли убедиться, довольно значительную роль в жизни страны. А если так, то в целом по-прежнему сохраняется концепция музея как хранилища истории прошлых эпох, а не как учреждения, отражающего и настоящего со всеми его достижениями и присущими ему сложностями.

Подобное учреждение не должно оставаться за бортом общего развития страны. Сегодня, когда кризис поразил большую часть учреждений, необходимо составить программу дальнейшего развития всего общества. И поскольку Мемориальный музей японской иммиграции является частью этого общества, он должен осуществлять деятельность, направленную на преодоление кризиса. ■

Еврейский музей Буэнос-Айреса

Сообщение журнала "Museum"

В 1862 году в Аргентине возникла еврейская община, а в 1881 году правительство страны поручило своему специальному представителю заняться содействием переселению еврейских семей, спасающихся от погромов в России. Благодаря проявленной инициативе несколько десятков тысяч евреев обосновались в конце XIX века в Аргентине и создали сельские кооперативы. В опубликованном в 1910 году историческом романе Альберто Черчуноффа "Los gauchos judíos", считающемся в наши дни классическим, рассказывается об этой эпопее.

Первые еврейские семьи появились в Рио-де-ла-Плате в XVI веке. Но еще раньше, когда в эпоху господства инквизиции в соответствии с королевским указом от 31 марта 1492 года около 150 тысяч евреев были высланы из Испании, изгнанники-евреи принимали участие в первых экспедициях Христофора Колумба. Они-то и были первыми евреями в Новом Свете, которому в последующие века пришлось принять сотни тысяч их соплеменников.

Истории еврейской иммиграции, которая нашла отражение во множестве трудов, и посвящен Еврейский музей Буэнос-Айреса, созданный в 1967 году по инициативе Сальвадора Кибрика и управляемый в настоящее время еврейской общиной Аргентины. Коллекция музея включает культурные предметы, а также предметы, представляющие культурную, художественную или историческую ценность, — как аргентинские, так и происходящие из различных стран, откуда

эмигрировали евреи. В собрании кроме того имеются рукописи (например, Мартина Бубера, Стефана Цвейга и Альберта Эйнштейна), газеты и другие ценные документы, в частности кадастровые планы земель, на которых поселились еврейские иммигранты в конце прошлого столетия. Специальный зал отведен под экспозицию живописи. Кроме групп школьников и студентов — основных посетителей музея, он ежедневно принимает еще шесть — восемь человек; среди них бывают и люди, приехавшие в Аргентину из таких далеких стран, как Япония, Соединенные Штаты Америки и Италия.

Президентом Еврейского музея Буэнос-Айреса является инженер Гильермо Поллак, а временно исполняющим обязанности его директора — профессор Виктория Бернадски де Сельтман. Музей поддерживает контакты с другими музеями Аргентины, а также Франции, Италии, Нидерландов, Испании и СССР.

Когда Хорхе Луис Борхес, писатель с мировым именем, стал почетным членом Еврейского музея, то, говоря о музее, он подчеркнул, что это учреждение «является историческим свидетельством участия еврейской культуры в развитии Аргентины».

Редакция журнала "Museum" выражает благодарность Кристине Барбен, сотруднику отдела связи с общественностью ЮНЕСКО, которая собрала информацию, позволившую редакции подготовить данную статью. ■

Фотография воспроизводится с разрешения Еврейского музея Буэнос-Айреса

Еврейский иммигрант в Аргентине в конце восьмидесятых годов прошлого столетия.



Германия на юге Бразилии

Тениса Йара ди Фрейтас Спинелли
(Teniza Iara de Freitas Spinelli)

В данной статье рассказывается об Историческом музее города Сан-Леополду, где можно познакомиться с жизнью и традициями немецких иммигрантов, обосновавшихся на юге Бразилии. Они принесли с собой традиционные народные ремесла, образованность, любовь к пению и спортивным состязаниям. Автор статьи — член Бразильского комитета Международного совета музеев и Федерального совета по музеологии — является координатором музейной работы в секретариате по культуре штата Риу-Гранди-ду-Сул и директором Антропологического музея этого штата.

«Через три века после открытия Америки европейцами началось переселение в Бразилию, явившееся, можно сказать, еще одним открытием Нового Света». Такими словами начинается экскурсию для школьников Тельму Лауру Мюллер, профессор истории, основатель и директор Исторического музея Висконде в Сан-Леополду (штат Риу-Гранди-ду-Сул). Он рассказывает ребятам о том, как иммигранты из Германии заселяли и осваивали земли на юге Бразилии.

В начале XIX века юг Бразилии, принадлежавший португальцам, пребывал в запустении. Нужно было как-то защитить эти земли, не допустить, чтобы они отошли к испанцам, правившим в Буэнос-Айресе. Не случайно тогда говорили, что гаучо спят, закрыв лишь один глаз, а вторым следят за границей. Бразильское правительство поощряло переселение немцев, выделяя небольшие участки земли, на которых они и обосновались (развивая, в отличие от настоящих гаучо, многоотраслевое хозяйство). Таким образом, полоска земли, пересекавшая обширные незаселенные территории на юге страны, не попала в руки испанцев. Приток переселенцев означал не просто пополнение рабочей силы, необходимой для освоения земель, — он прежде всего обеспечивал безопасность границ Бразилии.

Перечисляя цели, которые преследовало бразильское правительство, осуществляя политику колонизации на основе мелкой собственности, историк Оберакер выделяет мотивы демографического характера (увеличение населения) и военного (защита границ), а также соображения чисто экономические (снабжение продовольствием городов и армии), моральные (повышение роли ручного труда) и социальные (создание среднего класса).

Таким образом, правительство Бразилии начало привлекать европейцев, в частности немцев и итальянцев, страдавших у себя на родине от недостатка земли, миграции сельского населения в города, не способные принять всех сорвавшихся с места людей, от перенаселенности, от нере-

шенных политических и личных проблем. Бразилия направляла в Европу своих «политических агентов», в задачу которых входил набор переселенцев. Самым значительным агентом был майор Жоржи Антониу фон Шеффер, назначенный императором Бразилии Педру I.

В Риу-Гранди-ду-Сул начали прибывать корабли с немецкими иммигрантами, завербованными посылными имперского правительства. Первая группа переселенцев, состоявшая из 39 человек, прибыла в Сан-Леополду 25 июля 1824 года. Им дали работу на располагавшейся на берегу реки Синус императорской фабрике по производству полотна из пеньки. Это была первая немецкая колония на юге Бразилии, как ни удивительно, сохранившаяся в Сан-Леополду до сих пор.

Немецкая колония разрасталась, приезжали все новые партии завербованных переселенцев. Вскоре город Сан-Леополду отделился от столицы провинции Порту-Алегри и спустя 32 года выделился в самостоятельную муниципальную единицу. Заселение долин Синус и Каи повлекло за собой глубокие изменения в Риу-Гранди-ду-Сул в этническом, культурном, социальном и экономическом отношении.

Именно для освещения этой иммиграционной эпопеи был создан и 20 сентября 1959 года открыт Исторический музей Висконде в Сан-Леополду, городе, находившемся под покровительством Жозе Фелисиану ди Пиньейру, великого подвижника переселения европейцев в Бразилию и первого президента провинции Сан-Педру в штате Риу-Гранди-ду-Сул в тот памятный 1824 год.

Музей и люди: связь с коллективным прошлым

Исторический музей Висконде в Сан-Леополду — плод мечтаний и усилий профессора Тельму Лауру Мюллера. Заручившись поддержкой властей, представителей интеллигенции и других слоев общества, он дал ход процессу, завершившемуся созданием

Nelson Winter



Немецкие переселенцы привезли с собой любовь к музыке.

музея, цель которого — сохранить память иммигрантов, оставивших столь заметный след в истории этих земель и внесших немалый вклад в формирование облика людей, населяющих Риу-Гранди.

Исторический музей Висконде является общественной, некоммерческой культурной ассоциацией, зарегистрированной в государственных органах. Он обеспечивает доступ публики к богатому историческому и культурному наследию и пользуется поддержкой муниципальных властей Сан-Леополду. Все решения принимаются на заседаниях генеральной ассамблеи, которая выбирает членов дирекции и совета музея. По мнению профессора Мюллера, музей пользуется в Бразилии особым статусом, позволяющим ему (что немаловажно) избегать опеки со стороны государства и последствий, связанных с изменением состава правительства, что неизбежно влечет за собой нарушение стабильности учреждений культуры.

Музей снискал уважение общественности. Он осуществляет политику строгой экономии, что удается делать, поскольку штат его невелик: всего несколько сотрудников, занимающихся просветительной и культурной деятельностью, а также отвечающих за работу Дома иммигранта

при фабрике, которая в 1984 году была передана в ведение музея.

Первоначально музей занимал помещение, принадлежащее факультету философии, естественных и гуманитарных наук университета Синуса (бывшая гуманитарная школа, основанная в 1859 году немецкими иезуитами). Собрание музея постоянно увеличивалось, и в 1962 году муниципалитет Сан-Леополду предоставил ему на тот период, пока не завершится строительство специального музейного корпуса, старинное здание. В 1985 году открылось новое помещение музея — современное здание средних размеров, занимающее площадь 846 квадратных метров. Проектом предусмотрено его дальнейшее расширение. В финансировании строительных работ приняли участие муниципалитет, предприятия города, а также правительства Бразилии и ФРГ.

В настоящее время в коллекции музея насчитывается более тысячи предметов, около шести тысяч фотографий, 24 тысячи газет (большое число их на немецком языке), примерно пять тысяч специальных трудов и 140 тысяч документов. Многие из того, чем владеет музей, было передано ему общественностью, которая видит в нем хранителя кол-

лективной памяти. Все экспонаты музея свидетельствуют о быте людей, населявших этот регион. Они составляют общее коллективное прошлое.

В 1989 году музей отметил свое тридцатилетие. В нем никогда не затихает жизнь, он ежедневно открыт для публики. В основном его посещают школьники, а также многочисленные специалисты и туристы из других городов Риу-Гранди-ду-Сул, из других штатов Бразилии и из-за границы. Именно люди, приезжающие издалека, считает профессор Мюллер, лучше всех понимают значение музея, хотя они не всегда осознают масштабы событий, происшедших в странах Американского континента. Даже сами немцы, к своему удивлению, обнаруживают в музее часть своей собственной истории.

Музей организует лекции; нередко они проводятся вне его стен по просьбе соседних муниципалитетов, особенно тех, где сохранилась немецкая культура. В музее имеются библиотека, архив, помещение для исследовательской работы, а также зал, где собираются сотрудники Института истории Сан-Леополду.

Поддержание и развитие этнической самобытности

Школьников, пришедших на экскурсию в Исторический музей Висконде в Сан-Леополду, ведут в учебный зал, где им читают лекции в соответствии с их уровнем знаний и темой, выбранной сопровождающим детей учителем. Цель этих лекций — дать точную информацию о том, что дети увидят позднее в залах музея, посвященного иммиграции и заселению немцами штата Риу-Гранди-ду-Сул. Маленькие посетители (многие из них носят немецкие фамилии) знакомятся с жизнью своих предков, которые в детстве играли в такие же игры, рисовали грифелем и мелом, бегали босиком за несколько километров в школу. Историк из общины гаучо Моасир Флорес отмечает, что из 28 провинциальных школ, существовавших в то время в Бразилии, только одна находилась на юге страны.

Переселенцы из Германии придавали большое значение образованию, и поскольку принимающая страна не обеспечивала их школьным обучением, они организовали по всей колонии свои собственные немецкие школы (*die Schule*). Преподавали те, кто лучше других умел читать и писать. Этим объясняется почти полное отсутствие неграмотных среди переселенцев, а также большое число соз-

данных еще сто лет назад школ, которые до сих пор встречаются в местах, где некогда обосновались немецкие колонисты.

Помимо учебного материала, связанного с историей края, хранящаяся в музее коллекция включает мебель, часы, сундуки, швейные машины, прялки, утюги, одежду, курительные трубки, пивные кружки, посуду, бесчисленное множество кухонной утвари и т. д. Дети особенно любят рассматривать эти предметы. Им интересно знать, как жили, работали и развлекались те, кто раньше населял их край.

В музее представлены первые жилища переселенцев — от шалаша и хижины до фахверкового дома. Дети сравнивают эти жилища с современными домами. Построенные по старинным проектам, они образуют неповторимый ансамбль немецкой колониальной архитектуры на юге Бразилии. Дети учатся чувствовать себя ответственными за сохранение этого культурного наследия.

В музее экспонируется богатая коллекция знамен, медалей, трофеев и других предметов, принадлежавших общинам, внесшим свой вклад в формирование облика немецких переселенцев Риу-Гранди-ду-Сул. В часы отдыха немецкие переселенцы собирались вместе, занимались домашним музицированием (*Hausmusik*), что было для Бразилии чем-то абсолютно новым. Затем стали музицировать в церквях, клубах и салонах, а впоследствии образовались певческие общества (*Gesangverein*). Хоровое пение, например, — типичное занятие немцев. Внимание посетителей привлекают такие экспонаты, как раскрашенные деревянные мишени, принадлежавшие обществу стрелков (*Schützenverein*), и предметы из общества гимнастики (*Turnverein*). Эти общества были известны под общим названием четыре «Ф»: *frisch* (здоровый), *fromm* (набожный), *fröhlich* (радостный) и *frei* (свободный).

Немецкие переселенцы были глубоко религиозны. Изолированность, в которой они оказались, способствовала укреплению духа единения в семье и обществе. Образовалась тесная связь между религией и этническим сознанием. В коллекции музея имеется немало число музыкальных инструментов, статуй святых, культовых предметов и священных книг. Особое восхищение вызывает резная деревянная кафедра.

Возникновение новой культуры и ее влияние

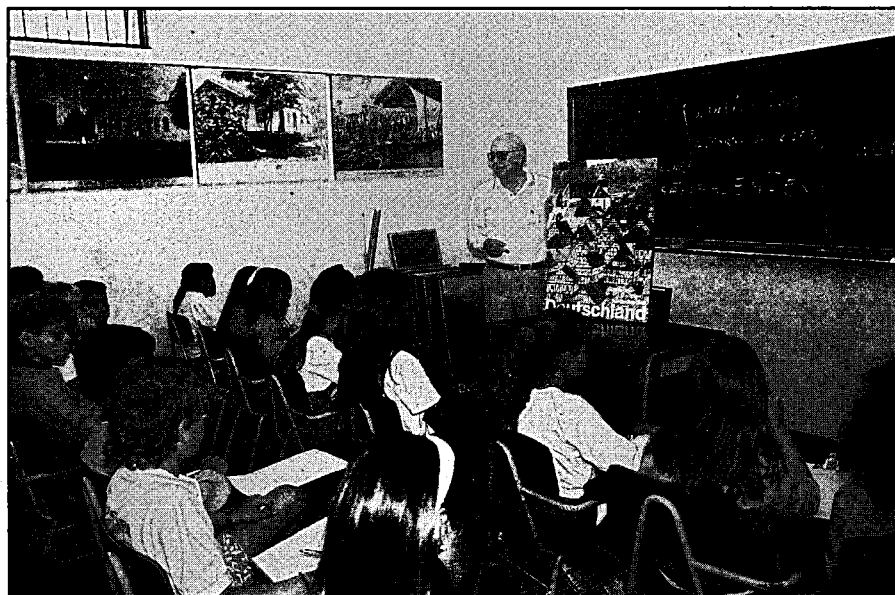
Освоение земель началось с появлением натурального сельского хозяйства; постепенно оно трансформировалось, приравливаясь к нуждам внутреннего рынка. В музее есть немало свидетельств этого периода истории: оружие, торопы, плуги, сельскохозяйственные орудия и предметы, относящиеся к нарождавшейся тогда торговле. Немецкая торговля родилась на дорогах, по которым ездил коммивояжер (*der Musterreiter*), персонаж, навечно запечатленный на хранящихся в музее картинах и фотографиях, предвестник крупных экспортно-импортных домов. Накопленный капитал способствовал появлению немецкой промышленности и различного типа предприятий и учреждений: банков, страховых компаний, отелей, судоходных компаний и т. д.

Немцы не только умели хорошо обрабатывать землю, но и слыли отличными ремесленниками. Среди них были искусные кузнецы, дубильщики, сапожники, пивовары и ткачи. Экономическая жизнь Риу-Гранди-ду-Сул претерпела изменения, что замечали даже португальцы и их потомки, занимавшиеся выращиванием скота и производством вяленого мяса. До прихода немцев здешние места были в основном сельскохозяйственными, немецкие ремесленники заложили основы для создания на юге Бразилии промышленности, чем, кстати, объясняется концентрация промышленности в долинах рек Синус и Каи. В Музее Висконде в Сан-Леополду выставлено много предметов народных промыслов. Немецкие ремесленники отличались таким трудолюбием, что,

по утверждению историка Аурелиу Порту, немецкое словосочетание *sehr gut* (очень хорошо) постепенно преобразовалось в местное слово *serigote*, означающее часть конской упряжи у гаучо. Это свидетельствует как о высоком качестве изделий немецких мастеров, так и о контактах между португальцами и немцами.

Установившиеся, несмотря на противодействие властей, межэтнические связи привели к объединению различных этнических групп, составляющих ныне общественную структуру Риу-Гранди (индейцы, португальцы, испанцы, чернокожие, немецкие иммигранты, итальянцы и переселенцы более позднего времени). Поначалу были и столкновения, но в итоге вытеснена богатая и разнообразная культура, настоящая культурная общность. Наиболее ярким проявлением этого мира и посвящена постоянная экспозиция Исторического музея Висконде в Сан-Леополду. ■

Профессор
Тельму Лауру Мюллер,
директор музея,
проводит занятие.



«Викинг-музеолог» в Эквадоре

Лусиа Астудильо де Парра
(Lucía Astudillo de Parra)

Был ли Христофор Колумб первым европейцем, ступившим на землю, названную впоследствии Латинской Америкой? Известно, что уже викинги достигали Северной Америки, но располагали ли они техническими возможностями продлить свой маршрут далее на юг? Увы, это пока неизвестно, хотя в наши дни можно с полным правом привести по меньшей мере один пример скандинавского переселения в Южную Америку: об Олафе Хольме поведает нам председатель региональной организации Международного совета музеев (ИКОМ) стран Латинской Америки и Карибского бассейна Лусиа Астудильо де Парра. Ее интерес к данной теме был вызван появлением в эквадорской прессе статей Карины Саласар, Лолы Маркес, Карлоса Мора и Пресли Нортонна.

Я пыталась всеми возможными способами—по телефону, в письмах, в личных беседах—убедить Олафа Хольма, директора Антропологического музея Центрального банка Гуаякиля, написать статью о жизненном пути викинга-эмигранта или хотя бы дать мне интервью. Но тщетно. Он утверждал, что ему весьма затруднительно писать о себе самом и совершенно не нравится отвечать на вопросы письменно.

Таким образом, я вынуждена ограничиться тем, что узнала во время бесед с ученым (в частности, относительно деятельности Эквадорского комитета ИКОМ, в которой он, как его член, принимает активное участие), а также статьями, опубликованными в эквадорской прессе. И все же я возьму на себя смелость написать о датчанине, внесшем значительный вклад в изучение истории первобытного общества Эквадора, в создание Антропологического музея Центрального банка Гуаякиля, в развитие культурного обмена и укрепление дружеских связей между Данией и Эквадором.

Говорят, что Олаф Хольм попал в Эквадор случайно. В 1940 году его родина—Дания—приняла решение направить экспедицию из трех человек в три страны Латинской Америки—по одному в каждую. Волею судьбы и к счастью для нас, Олаф Хольм приехал в Эквадор. На первом этапе второй мировой войны Дания сохраняла нейтралитет, но спустя несколько месяцев после прибытия ученого в нашу страну Германия оккупировала его родину. Молодой человек оказался без средств к существованию и утратил связь с семьей. Уступив просьбам заинтересованных организаций, он остался в Эквадоре и, как оказалось, навсегда. Сейчас Олаф не думает о возвращении в Данию, ведь в Эквадоре у него есть любимая работа, здесь живут его жена, дети и внуки.

Мечты становятся реальностью

Олаф Хольм посвятил многие годы исследованиям в области истории, этнографии и естественной истории Эквадора. В период с 1953 по 1986 год он написал около сотни статей о культуре доколумбова периода. С 1951 по 1974 год ученый руководил изданием журнала *Cuadernos de Arqueología e Historia (Записки по археологии и истории)* Дома культуры Эквадора Центра Гуаяс. Назовем несколько наиболее интересных из его статей: «Татуировка аборигенов на побережье Эквадора до Писарро», «Находки в Конча-де-Хоа: переход Чоррера-Баия», «Острова Галапагос в доисторический период». Я думаю, что, как и любой датчанин, а тем более родившийся в прибрежном городе Орхусе, Олаф очень любит море. Он готовит к печати книгу по истории мореплавания в доколумбов период, где будет сказано о значении для мореплавания побережья Эквадора—от Центральной Америки до юга Перу. Ученый продолжает вести работу по популяризации науки и занимает пост главного редактора *Miscellaneous Review of Ecuadorian Anthropology* (журнал, посвященный общим проблемам антропологии Эквадора).

Как директор музея, Олаф Хольм прилагает все усилия, чтобы превратить его в престижное международное исследовательское учреждение. Его мечта—сделать музей научно-исследовательским и образовательным центром в масштабе Латинской Америки. «Позволю себе заметить,—утверждает он,—что музей постепенно превращается в исследовательский центр, гостеприимно распахивающий двери перед иностранными специалистами, и использует их труды... Мы сотрудничаем с различными иностранными учреждениями, и это сотрудничество не всегда находит отражение в официальных отчетах. Речь идет не только о научной, но и об экономической поддержке, которая позволила Центральному банку сэкономить значительные средства».

В том, что мечты Олафа Хольма сбываются, убеждают нас некоторые примеры:

В рамках соглашения с Массачусетским технологическим институтом специалисты совместно занимаются изучением металлургии доколумбова периода. Цель этих исследований — определить происхождение меди, использовавшейся в Эквадоре в доисторический период, и проследить, каким образом она распространялась в Южной Америке.

Историки искусства из калифорнийского Фонда Гетти изучают искусство доколумбовой эпохи прибрежной культуры Хама Коаке (500 год до н.э.) в Манаби.

Сотрудники международной немецкой школы этно-музыкологии, финансируемые фирмой «Фольксваген», занимаются исследованием музыкальных инструментов, бытовавших на побережье в доколумбову эпоху.

Датский университет принимает участие в сборе и идентификации лекарственных растений, которые использовали туземные жители Эквадора. Кроме того, предметом исследований является водная флора Неотропического царства.

Музей сотрудничает со Смитсоновским институтом Вашингтона, ежегодно командировавшим своего специалиста для изучения скелетов, извлеченных в ходе археологических раскопок.

Неизлечимая болезнь

Как мы успели убедиться, у Олафа Хольма немало увлечений: он и ботаник, и антрополог, и археолог. И все же я думаю, что он отдает предпочтение археологии. Олаф считает, что это «болезненная страсть, основанная на своеобразном мистицизме, жажде открытий и, в первую очередь, на дисциплинированности в труде, — страсть, против которой не существует иммунитета». Несмотря на то что ученый полностью погружен в мир предметов доиспанской культуры, он уверен, что «описание керамики и других находок не является археологией, а скорее тем, что можно пренебрежительно назвать наукой черепков или фрагментологией; наш интерес должен быть обращен в первую очередь к человеку, создавшему эти предметы, к его образу жизни; нужно попытаться понять, как и с какой целью он создал их, представить себе, каким было окружавшее его общество».

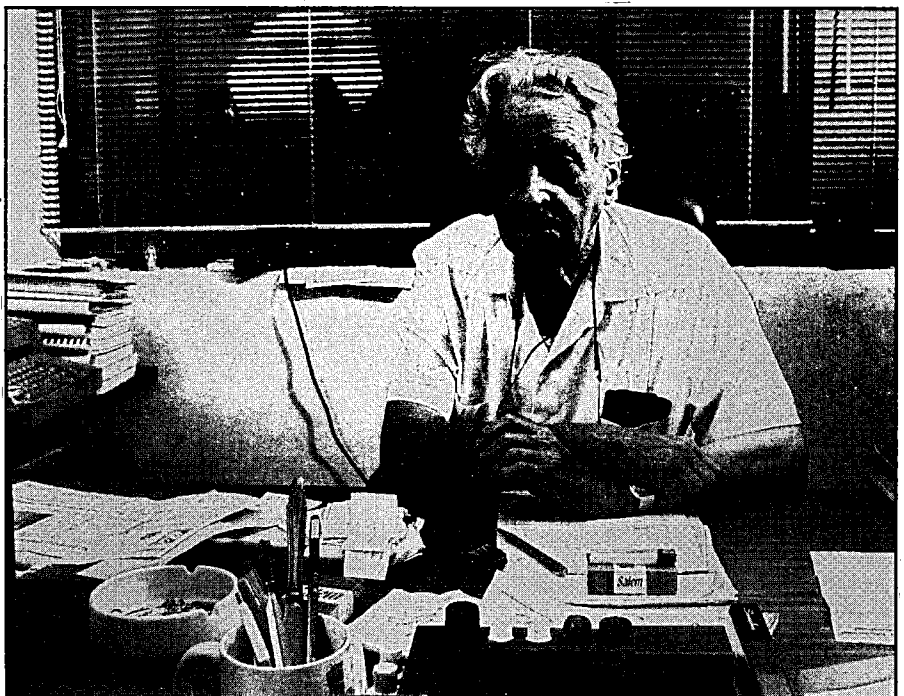
Олаф Хольм приложил немало усилий к тому, чтобы Музей Центрального банка стал вести активную просветительную деятельность среди школьников и студентов Гуаякиля. По его мнению, тексты учебников, рассказывающие о первобытной истории страны, безнадежно устарели, так как они не учитывают результатов недавних исследований. Министерству просвещения и культуры следует внести в учебники необходимые изменения. В 1985–1987 годах ученый вместе со своими сотрудниками организовал выставку под названием *Прошлое живет: пути познания доиспанской технологии*. Организаторы выставки преследовали цель предоставить школьникам и студентам Гуаякиля возможность ближе познакомиться с процессом производства различных инструментов, образом жизни и ремеслами доиспанских культур побережья Эквадора. Олаф рассказывает:

Я помню, что несколько лет назад мне в руки попал школьный учебник для 5-го класса, некое подобие памятки, содержащей немного сведений по истории, немного — по ботанике, немного — по географии и т. д. Две или три страницы были посвящены инкам, столько же — ацтекам, майя, чибча и три страницы — Эквадору. Как при этом ребенок может получить представление об истории своей страны, когда ее сравнивают с историей народов, обладающих совершенно иной культурой? Что касается инков, то они проживали в Эквадоре лишь на протяжении шестидесяти-

семидесяти лет, а доисторический период, когда нога инка не ступала на землю Эквадора, насчитывает тысячи лет. Но, как ни странно, все говорят лишь о них. Это абсурд. Интереснее же всего то, что культурный обмен между народами осуществлялся еще до инков и его распространению по всему тихоокеанскому побережью Америки особенно способствовало развитие передовой техники мореплавания вдоль берегов Эквадора. В то время инков не существовало — их цивилизация является лишь краткой главой, предшествующей испанскому нашествию.

Да, народ Эквадора обязан восстановлением многих страниц своей истории Олафу Хольму — этому датчанину, который прибыл в нашу страну двадцати пяти лет от роду, ничего не зная о ее прошлом, и не мог предвидеть, что останется в ней на всю жизнь, найдет здесь свой дом и будет вести научные исследования. Мы, родившиеся в Эквадоре, прекрасно знаем, что хотя Олаф Хольм — уроженец Дании, его сердце принадлежит Эквадору, где он живет и работает. Защитник нашей культурной самобытности и патриот своей новой родины, ученый является горячим сторонником культурного обмена между народами. ■

*Доктор Олаф Хольм,
директор Антропологического
музея Центрального банка
Гуаякиля.*



Живопись никарагуанских крестьян в датском музее

Петер Лудвигсен
(Peter Ludvigsen)

Как случилось, что двадцать лет назад в один прекрасный день крестьяне затерянного на юге Никарагуа острова внезапно занялись живописью? Каковы результаты этого начинания? И каким образом их произведения в 1986 году попали в Данию и экспонировались в копенгагенском Музее трудящихся (Arbejdermuseet), благодаря чему удалось собрать средства для того, чтобы помочь развитию аналогичных видов культурной деятельности в других районах Никарагуа, страны, расположенной в Центральной Америке? Об этом и рассказывает директор Музея трудящихся Петер Лудвигсен.

Дарио Самора,
Освобождение от ярма

В южной части Никарагуа расположено озеро, носящее то же название: озеро Никарагуа. Примерно в тридцати километрах от его берегов находится целое созвездие мелких островов Солентинаме. С ними связано одно из наиболее необычных для Латинской Америки событий. Происходило это в семидесятые—восемидесятые годы. До тех пор жизнь на островах Солентинаме шла своим чередом, без сколько-нибудь значительных перемен. Острова покрыты девственными лесами. Крестьянские семьи выкорчевывали деревья на небольших участках, чтобы заниматься сельским хозяйством. Щедрая природа, поистине тепличный климат позволяли крестьянам обходиться при возделывании земли лишь мачете и мотыгой. Земля здесь дает несколько урожаев в год, а море богато рыбой. На островах проживает около двух тысяч человек. На протяжении более чем сорока лет страной распоряжалось семейство Сомосы, но никогда власть ненасытной диктатуры не распространялась на острова Солентинаме,

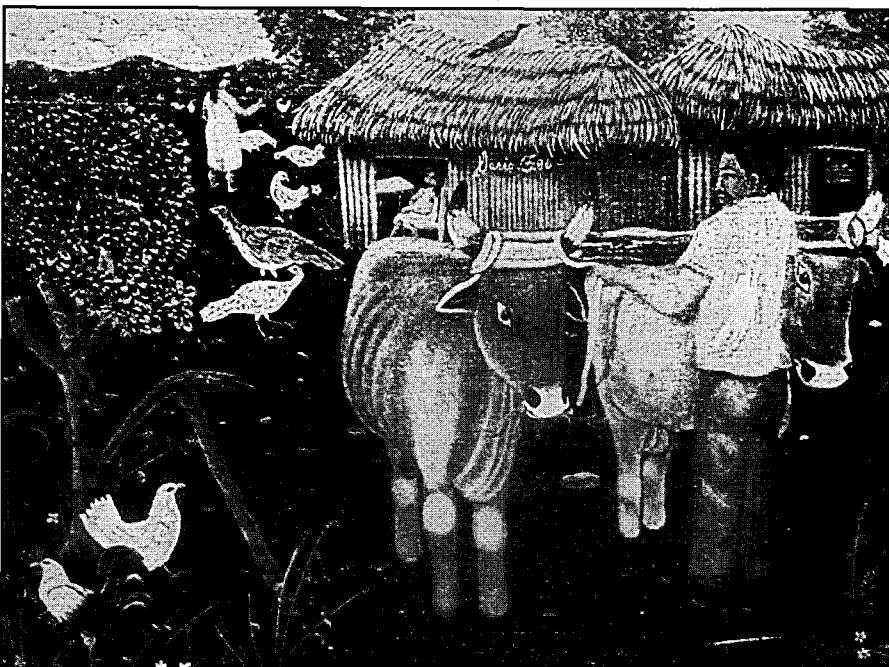
возможно потому, что они не представляли для Сомосы никакого интереса.

В 1967 году на островах поселился первый местный священник Эрнесто Карденаль, образованный человек из состоятельной семьи, поэт. Он вырос на островах Солентинаме древо мудрости. С помощью друга из Коста-Рики Эрнесто Карденаль научил местных крестьян рассказывать о своей повседневной жизни средствами живописи и через живопись по-новому взглянуть на нее.

Все началось
с выдолбленной тыквы

В 1986 году копенгагенский Музей трудящихся организовал выставку картин, написанных этими крестьянами; раньше она уже демонстрировалась в ряде стран Западной Европы и в Северной Америке. Выставку в Музее трудящихся финансировали датские профсоюзы, а ответственность за ее подбор и решение других задач практического характера взяли на себя ARTE (Театральное общество трудящихся), Arbejdernes Kunstforening (Художественное общество трудящихся) и Музей трудящихся, который был создан в 1983 году и явился одним из первых в мире учреждений такого рода.

В августе 1986 года мы отправились на острова Солентинаме, чтобы отобрать произведения живописи. Добираться туда было трудно, поскольку дорога, соединяющую Манагуа со столицей провинции, городом Сан-Карлос, заминировали «контрас», действовавшие в тропических лесах юго-восточной части Никарагуа. На острова Солентинаме почти ежедневно ходит судно из Сан-Карлоса. Издали острова кажутся сплошь покрытыми тропическими лесами; по мере приближения к ним замечаешь хижины, расположенные вдоль побережья на расстоянии двухсот—трехсот метров одна от другой. Когда судно подходит еще ближе,



видно, что практически у каждой семьи по две хижины: одна — жилая, другая, с отверстием на крыше вместо дымохода, служит кухней. Каждая хижина окружена деревьями (банановыми, манго, авокадо) и кукурузным полем.

Приехав сюда в 1967 году, Эрнесто Карденаль поселился на самом большом из островов Солентинаме — острове Манкаррон. Там была построена церковь, а в 1986 году рядом с его домом разместилось здание культурного центра. Глинобитные хижины побелены известью, а их нижние части выкрашены в голубой цвет. Дети украсили церковь яркими настенными росписями, поражающими настоящим буйством красок; в них повторяются цвета, господствующие на площади перед церковью. На этой площади и находились кооперативы островов Солентинаме, здесь крестьяне собирались по воскресным дням для чтения Библии. Рядом жил друг Карденалья из Коста-Рики, приобщивший крестьян к живописи маслом.

К моменту нашего посещения островов в 1986 году Марина Сильва занималась живописью уже несколько лет, сумев за это время сделать то, на что в Западной Европе уходят десятилетия. Вот что она нам рассказала:

Все началось с выдолбленной тыквы. Одной из немногих культурных традиций, сохранившихся на наших островах, была роспись сосудов из тыквы — *калебасов*, использовавшихся как миски и чашки. Но они не выдержали конкуренции с пластмассовой посудой, распространенной во всем мире. Вскоре после своего приезда на острова Эрнесто увидел у Эдуардо Араны расписной калебас. Заинтересовавшись росписью, Эрнесто привез материалы, необходимые для занятий живописью, и попросил Эдуардо что-нибудь написать. Эдуардо сомневался в успехе, но созданная им картина получилась очень неплохой.

Вот так все и началось, так изменилась наша жизнь. Это было что-то новое и увлекательное, и для нас, крестьян, это стало духовным возрождением. Раньше мы знали в своей жалкой жизни только тяжелый труд. Мы просто существовали, не имея никакой возможности что-то изменить в тусклой рутине наших будней. Работа, снова работа, вечная работа. Муж трудился в поле, жена вела хозяйство, а дети помогали и тому, и другому. Живопись же за-

ставила нас задуматься о том, что мы собой представляем, научила по-новому смотреть на окружающую природу.

Слепые, мы не отдавали себе отчета в красоте окружающего нас мира. Занимаясь живописью, мы одновременно открывали для себя и новое искусство, и новый мир. Сегодня живопись составляет неотъемлемую часть нашей жизни. Я бы сказала, что лишь теперь мы по-настоящему живем, а не просто существуем.

Эрнесто Карденаль не только пробудил в нас, крестьянах, желание рисовать, но и позволил каждому совершенствовать свой художественный талант и искусство своих рук. Он создал небольшую мастерскую деревянной скульптуры и керамики, освоил профессию ткача, затем организовал кружок поэзии.

Жизнь так и шла бы своим чередом, подобно тому, как было на протяжении столетий, если бы Эрнесто Карденаль не поселился на островах Солентинаме. В нас были скрыты таланты, о которых, в силу своей невежественности, никто из нас не подозревал. Мы жили в отрыве от окружающего мира.

В семье моих родителей было одиннадцать детей, столько же их и у меня самой. Старший из них, Алехандро, написал свою первую картину в семнадцатилетнем возрасте. Созданные им пейзажи произвели на всех большое впечатление. Мы восхищались тонким рисунком листьев, тем, как изображая острова, он тщательно передавал самые мелкие детали, дерева, животных.

Изменить мир можно

Оливия Гевера Сильва начала заниматься живописью в 1976 году. Когда в 1986 году мы познакомились с ней, она жила в старом добротном доме на окраине Манагуа. Став после революции министром культуры, Карденаль вызвал Оливию в Манагуа и доверил ей обучение заключенных в тюрьму бывших членов национальной гвардии Сомосы. Это было сделано с целью их социальной реадaptации, с тем чтобы с помощью крестьянской живописи они смогли обрести новое, лучшее представление о жизни.

Вот что говорила Оливия в 1986 году:

Сейчас я живу в Манагуа. Вначале

мы связывали наши надежды с островами Солентинаме, а сегодня — со всей страной, с Никарагуа. Однако я по-прежнему пишу мой остров, их красоту. Когда я вижу картину, где не изображено водное пространство, мне кажется, что в ней чего-то не хватает. Я пишу птиц моих островов — это белые цапли и бакланы. А птицы, живущие в Манагуа, кажутся мне такими маленькими, и у меня нет никакого желания изображать их.

Теперь я занимаюсь живописью только тогда, когда у меня есть время. После первой написанной мною картины я почувствовала себя счастливой и удовлетворенной. Но живопись дает мне также жизненный стимул и внутренний покой. Война была ужасной. Бегство в Коста-Рику, распад конгрегации, разрушение нашего кооператива и смерть моего сына Дональда — все это было страшно. Живопись помогла мне преодолеть постигшие меня несчастья.

Вначале я смотрела, как работает моя дочь Маринита, как она смешивает краски. Я спросила ее, почему она смешивает краски, вместо того чтобы просто нанести на полотно, например, зеленую краску из тюбика. Она мне показала технику смешивания красок, найденную ею после многих попыток. У нас рисовали все. Потом наши картины смотрел Эрнесто и мы обсуждали их. Мария научила рисовать Глорию, Глория — Марину, которая в свою очередь привлекла к занятиям живописью Мириам. Пабло Майорга начал писать красками еще ребенком, а Карлос — лишь в 1976 году. Очень робкий и замкнутый, он не ходил на религиозные службы и никогда не присутствовал на обсуждениях наших картин. Он начал позже других, но некоторые его картины относятся к числу лучших.

Все шло хорошо, и многие из нас начинали видеть открывающиеся перед нами горизонты, пока один не довольный этим крестьянин не рассказал начальнику национальной гвардии Сан-Карлоса о том, что происходит на островах Солентинаме. Ночью нагрянул отряд и все уничтожил. Однако воспоминания о новой жизни, которую в течение нескольких лет вели жители островов Солентинаме, никогда не покидали их. Краски и изобразительные мотивы были неотъемлемой чертой традиционной культуры островов. Изображения в красках ничем не от-

Крестьянский
художник
Пабло Майорга
за работой.



Peter Ludvigsen

личались от устных рассказов. Рассказы, изобразительные мотивы и краски составляли часть образа жизни жителей Солентинаме. Но религиозные беседы, живопись, поэзия и общественная жизнь в конце концов пошатнули традиционный способ существования. Стремление к переменам нашло выражение в обсуждениях, а картины изображали всем понятный, соответствующий действительности мир, который, однако, уже был *на пороге перемен*. Критический взгляд на мир разбил традиционные схемы. С тех пор в нашей жизни появилась новая цель.

Выставка в Копенгагене

После победы сандинистов в 1979 году поэт и священник с островов Солентинаме стал министром культуры. Но пребывание на островах тоже не прошло для него бесследно. Он понял, что традиционную культуру никарагуанских крестьян можно использовать для построения нового общества, для того чтобы пробудить подавленную в народе тягу к культуре.

Принципы, примененные на островах Солентинаме, были перенесены на всю страну, и в восьмидесятые годы повсюду в Никарагуа возникали

художественные школы и кружки поэзии. Раньше на протяжении многих лет вся живопись хранилась в министерстве культуры — в одной из роскошных вилл бывшего диктатора Сомосы, расположенной в пригороде Манагуа. Художники должны были приносить сюда свои картины, чтобы получить за них деньги. Став министром, Карденаль все изменил.

Одна из задач выставки 1986 года в копенгагенском Музее трудящихся заключалась в том, чтобы собрать необходимые средства для финансовой поддержки культурной политики, проводившейся Эрнесто Карденалем. 75 картин, отобранных для экспонирования и купленных в Никарагуа на средства, предоставленные датскими профсоюзами, были затем проданы. Посетители нашли выставку чрезвычайно интересной и охотно покупали картины. По окончании работы выставки вырученные деньги были высланы в адрес министерства культуры в Манагуа, предназначавшего их на создание новых культурных центров.

Таким образом, богатые традиции никарагуанского народа послужили основой, на которой создавалась новая страна Никарагуа. Живопись помогла крестьянам отойти от привычного образа жизни. Идея духовного освобождения продолжала крепнуть, пока наконец через десять лет не обернулась против своих же творцов, когда сандинисты потерпели поражение на выборах 1990 года. История художников с островов Солентинаме убедительно показывает закономерность такого процесса. Действительно, они научились по-другому видеть реальный мир. Досконально зная свои острова, они с любовью воспроизводили их в мельчайших подробностях, но вместе с тем все больше и больше отдалялись от того, что было им дорого. Они стали неотъемлемой частью культурного процесса, медленно, но верно приведшего их к разладу с самими собой. ■

Чилийская вышивка в Стокгольме

На выставке, проходившей с декабря 1986 по февраль 1987 года в Этнографическом музее в Стокгольме, шведы смогли познакомиться с богатством и разнообразием одного из видов чилийского народного искусства — многоцветной вышивки, носящей название арпильерас (arpilleras). Мы с удовольствием представляем нашему читателю один из образцов арпильерас, экспонировавшихся на выставке. Добавим, что с июня по сентябрь 1989 года в помещении стокгольмского Дома культуры демонстрировалась выставка, посвященная еще одной латиноамериканской стране — Парагваю. ■



Художественный музей международного уровня в полиэтнической общине

Луис Р. Кансел
(Luis R. Cancel)

Автор данной статьи — пуэрториканец, родившийся в Нью-Йорке. Являясь директором Художественного музея Бронкса, он по-своему осмысляет роль музея, находящегося на территории полиэтнической общины. Он изучал живопись, имеет диплом по изобразительному искусству (институт Пратта), преподает курс управления в Гарвардском университете и курс управления в области культуры в Нью-Йоркском университете.

Меня назначили директором Художественного музея Бронкса в 1978 году, когда это учреждение, да и сам Нью-Йорк находились в состоянии кризиса. Мои предшественники не справились с бюджетными трудностями, и вновь избранному мэру города пришлось заниматься многочисленными финансовыми просчетами, допущенными ими. Что касается самого музея, то отсутствие стабильного руководства привело к созданию в нем климата недоверия: меценаты и держатели капиталов из общественного сектора, видя, как за семь лет в учреждении сменилось четыре директора, разуверились в его надежности. Таким образом, Музей

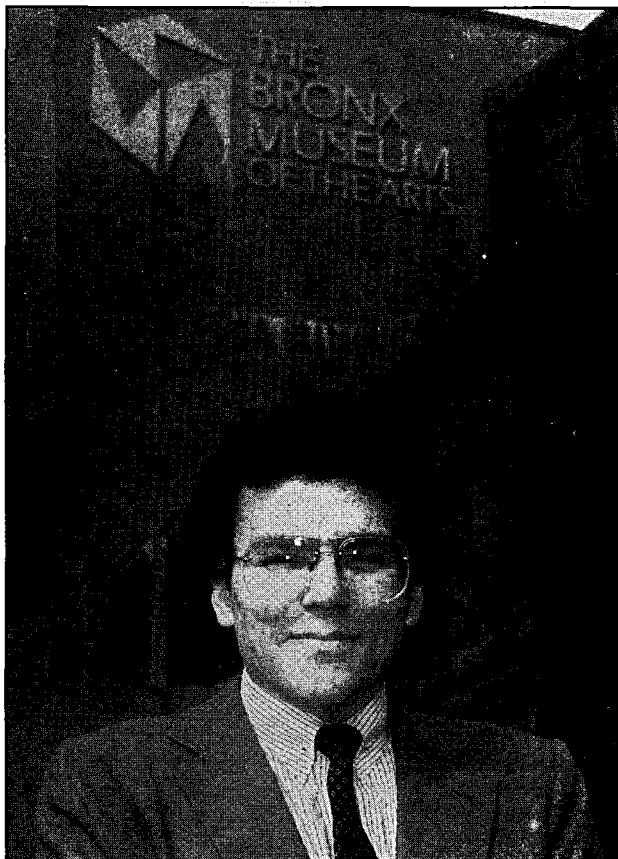
Бронкса пребывал в плачевном состоянии.

Мне в тот момент было всего двадцать пять лет, и особым опытом я похвастаться не мог. Тем не менее, я должен был показать, что даже в создавшихся условиях Музеем Бронкса можно управлять, исходя из разумных финансовых принципов, не лишая, однако, различные этнические группы, проживающие в этом районе, возможности знакомиться с выставками достаточно высокого уровня.

Я вырос в Бронксе, одном из самых густонаселенных районов Нью-Йорка, и по опыту знал, что значит ощущать себя членом этнической общины, жителем своего квартала. Значительную часть из 1,3 миллиона человек, населяющих Бронкс, составляют различные этнические группы, которые существуют бок о бок, никогда при этом не смешиваясь. Здесь можно встретить большие группы афро-американцев с вкраплениями антильских негров, крупные колонии испано-американцев, где ведущую роль играют пуэрториканцы (а в последнее время и выходцы из Санто-Доминго, Колумбии и стран Центральной Америки), создавшиеся значительно раньше общины ирландцев, итальянцев и евреев, а также пока не многочисленные, но быстро растущие общины корейцев, тайваньцев, индийцев и японцев.

Бронкс является и районом резких экономических контрастов. На его территории, занимающей 71 квадратный километр, находится один из самых зажиточных кварталов Нью-Йорка — Ривердейл — и один из самых бедных — Южный Бронкс. Сюда следует еще добавить невидимые границы, разделяющие различные этнические общины. Работают и развлекаются на Манхэттане, а не в Бронксе. Будучи уроженцем этого района, я знал о существующей в нем поляризации и разработал стратегию ее преодоления силами музея.

Автор статьи.



1990 Joe Verciker/Waterbury Studio

Испано-американцы, плохо говорящие по-английски

Знакомясь с тем, какие мероприятия проводились музеем раньше, я обнаружил две крайности: устраивались или выставки, ориентированные только на Бронкс, на местных художников, или же показы в духе Музея современного искусства, на которые у Музея Бронкса не было необходимых средств. Я решил придерживаться золотой середины и приступил к разработке годового календаря выставок, относящихся к трем категориям и отвечающих разным целям:

Выставки, построенные на материале Бронкса, главным образом на темы архитектуры и благоустройства города. В эту категорию я также включил экспозиции, посвященные культуре какой-либо одной этнической группы (культурной антропологии с особым вниманием к изобразительному искусству).

Выставки, связанные с постоянной экспозицией музея, то есть с произведениями, выполненными на бумаге в XX веке художниками из Африки, Южной Азии, Латинской Америки и потомками выходцев из этих регионов, живущими ныне в Америке: афро-американцами, азиато-американцами и испано-американцами.

Выставки – и это очень важная часть нашей работы, – задуманные как главы современного искусства, рассказывающие о наиболее значительных школах и периодах.

Календарь мероприятий на год составлялся следующим образом. Я знакомился с планом выставочных работ, подготовленным хранителями музея; если в плане отдавалось предпочтение какому-либо одному направлению, то в него вносились соответствующие коррективы. Одним словом, мы старались разработать календарь, отвечающий всем трем целям.

Одновременно, учитывая наличие в Бронксе одной из самых обширных в городе испано-американских общин, члены которой лишь недавно прибыли в США и потому плохо говорили по-английски, мы начали готовить для каждой выставки двуязычные экспликации и этикетки (на английском и испанском языках). Мы пытались дать каждому посетителю возможность познакомиться с предоставляемой музеем информацией и привлечь новых постоянных посетителей. Если выставка посвящена недавно прибывшим эмигрантам, представляющим не англо- или испано-

язычные народы, экспликации готовятся на трех языках. Так мы поступили недавно, когда у нас проходила выставка работ корейского художника Мо Бахка. Конечно, на сотрудников музея ложится дополнительная нагрузка (нужно перевести тексты, выправить гранки), но зато публика видит стремление музея заинтересовать ее. И я могу заверить, что эти дополнительные усилия позволили музею завоевать симпатии людей.

Убрать барьеры

Оглядываясь назад, я убеждаюсь, что принадлежность к двуязычной и двукультурной среде в немалой степени способствует моей деятельности в качестве директора Музея Бронкса. Я родился и воспитывался в Бронксе в семье эмигрантов из Пуэрто-Рико и сам прошел через трудности, с которыми сталкиваются многие семьи, пытаясь утвердиться в новой общине. Благодаря моему опыту я чувствую себя одинаково свободно и в той, и в другой среде. Взрослея, я понял, что культура большинства, культура внешнего мира, должна быть в согласии с ценностями, прививаемыми мне с детства. Как музейному работнику мне, несомненно, очень пригодилась присущая мне с детства привычка анализировать. Я всегда пытаюсь поставить себя на место других, и это помогает мне, особенно когда я прошу своих коллег постараться понять посетителей музея или же культуру, освещаемую на той или иной выставке. Представлен ли соответствующий культурный контекст? Понятным ли языком написаны экспликации и достаточно ли полную информацию они дают? Все ли мы делаем для того, чтобы исчезли барьеры, разделяющие культуры и народности?

Вот какие проблемы ставит жизнь в большом городе, состоящем из изолированных друг от друга общин. А ведь если устранить барьеры, рожденные страхом, можно открыть для себя новые источники обогащения и творчества. Одной из моих целей было и остается межкультурное общение. У меня немалые возможности для его осуществления в рамках Музея Бронкса. Задача поистине огромна, да и средств у нас маловато, но мы упорно подтачиваем барьеры, созданные расизмом. Мы уверены, что каждая брешь – это прорыв в будущее.

За последние тринадцать лет музей добился немалых успехов, установив тесные связи с различными общи-

нами, живущими в Бронксе. Мы апеллируем к их этнической гордости и одновременно даем им возможность взглянуть на окружающий мир. Как мы любим говорить, музей открывает им окно в мир. Я и мои коллеги были бы счастливы работать над осуществлением этих целей вместе с другими музеями.

Читатели журнала "Museum" могут связаться с нами по адресу:
The Bronx Museum of the Arts,
1040 Grand Concourse,
Bronx, NY 10456-3999,
USA.

Tel: (1) 212-681-6000

Fax: (1) 212-681-6181

Хуан Миро: влияние искусства доколумбовой эпохи?

Америго Кастилья
(Américo Castilla)

Отмечено ли творчество великого каталонского художника Хуана Миро (1893–1983) влиянием символизма, характерного для Латинской Америки доколумбовой эпохи? Вряд ли можно утверждать это с абсолютной уверенностью, но такая постановка вопроса вполне закономерна, как считает автор публикуемой ниже статьи, аргентинский историк искусства Америго Кастилья.

Стремление быть «оригинальным» является одним из основных элементов искусства XX века. «Оригинальное» в данном случае понимается не в значении «новое» — оно связано с такими словами, как «начало», «происхождение», «источник». Следовательно, оригинальным можно назвать произведение, отличающееся верностью истокам культуры, от которой оно ведет свое происхождение. Поскольку всякое искусство стремится к оригинальности, некоторые художники оригинальны просто интуитивно, другие же, напротив, сознательно обращаются к архаичности, выявляющей истоки их художественного языка.

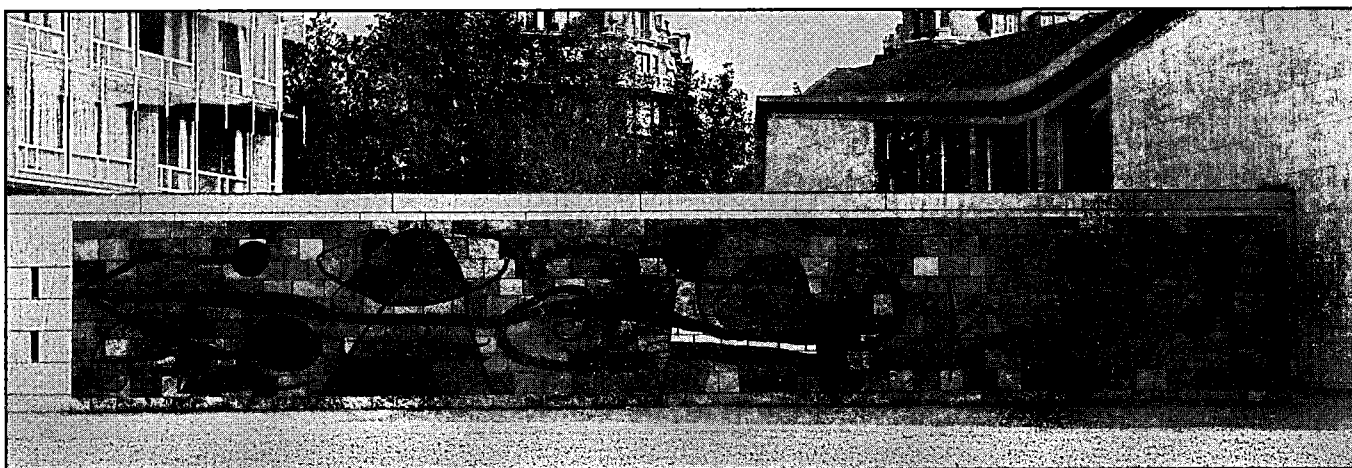
Встреча двух культур, которая произошла, когда Христофор Колумб открыл Америку, дала особенно интересные результаты в области языка. Америка выражала себя с помощью знаков, соединявшихся в идеограммы. Европа, где только появилось книгопечатание, использовала в качестве средства выражения систему алфавита. Таким образом, с одной стороны было американское письмо, основанное на довольно неопределенной символической, а с другой — очень жесткая система алфавита, которая, тем не менее, давала выход заключенной в ней выразительности с помощью каллиграфии. Эти две различные манеры восприятия реальной действительности и выражения чувств составляли одно из

главных расхождений между двумя культурами.

Удивительно, что в настоящее время и идеографическое, и алфавитное письмо исчезают, уступая место электронике; удивительно и то, что художники используют архаические формы письменности, чтобы привнести в сегодняшний мир новые идеи. Как во времена средневековья монахи удалялись от мира, чтобы восстановить науку с помощью письменности, так и в наши дни многие художники предпочли обратиться к знакам, к письму, чтобы воспроизвести на своих полотнах фрагменты наиболее древних видений, связанных с каббалой, заклинаниями и колдовством. Обращаясь к идеографическим и каллиграфическим символам, они выражают непреходящую вечность этих обрядов.

Любопытный тому пример является Хуан Миро — гигант современной культуры. В своем творчестве он одновременно обращался и к идеограммам, и к каллиграфии, и его произведения принимали архаические формы. Он испытал на себе как восточные, так и американские влияния. Использование им древней геометрии и его знание творчества Х. Торреса Гарсиа позволяют предположить, что ему не была чужда символика жителей Америки. Последние работы Миро строились именно на этой основе, что делало их одновременно уникальными и «оригинальными».

«Стена солнца». Здание штаб-квартиры ЮНЕСКО, Париж. Спираль, с помощью которых Миро изображает солнце, — давняя иконографическая традиция. В американских культурах Анд, где солнце было главным божеством, изображение такой спирали можно видеть во многих надписях.



МУЗЕИ: ПЕРЕСМОТР ГРАНИЦ

• • • • • Наши цитаты

«Мы требуем от музеев, чтобы они рассказывали нам о том, какими мы когда-то были, что не так в том, какие мы сейчас, и какими могут быть новые направления развития».

Нейл Постман
Профессор, специалист в области коммуникации, Нью-Йоркский университет.

• • • • •



Джералд Макмастер, Антропология ковбоя. Доска, акриловые краски.
116 × 96 см. Собрание художника.
Photo: Larry Ostrom.

Далеко ли находится «слишком далекое»?

Два шага вперед, шаг назад, три в сторону? Почти невозможно рассказать об изменениях, происходящих в нашем мире, где не прекращаются конфликты, где рядом с богатыми странами с передовой технологией продолжают существовать страны бедные, а внутри самих стран богатство соседствует с нищетой, а процветание — с болезнями.

В этих условиях в музеях, как и повсюду, удовлетворенность собой сосуществует с поисками нового.

Следует ли нам успокоиться на достигнутом или необходимо действовать? Если действовать, то в каком направлении, насколько быстро и как далеко надо идти? Разве мы не являемся свидетелями осуществления различной деятельности, имеющей мало общего с музейной (если вообще между ними есть что-либо общее)? И разве не существуют учреждения, которые больше не признаются как музеи? Хорошо это или плохо? Как далеко находится «слишком далекое»?

Очередная Генеральная конференция Международного совета музеев (ИКОМ), которая состоится в сентябре 1992 года в Квебеке (Канада) и будет посвящена теме *Музеи: пересмотр границ*, позволит внести некоторую ясность в поставленные вопросы. Данный номер журнала "Museum" является вкладом как в работу Генеральной конференции ИКОМ, так и — в более широком плане — в общий процесс поисков новых решений, определений и толкований, происходящий в музейном сообществе.

Является ли музеем «музей без стен»? Какой оценки заслуживают музеи, проявляющие беспечное нежелание осуществлять специальные программы в расположенных рядом с ними общинах, находящихся в особенно неблагоприятных условиях? И наоборот, что можно сказать о музеях, не уделяющих достаточного внимания работе с коллекциями и исследованиям или даже просто отказывающихся от такого рода деятельности ради выполнения программ социального и экономического развития? Как оценивать исследовательскую работу в художественном музее, который, как пишет Ньют в ежемесячном разделе хроники английского издания "Museum Journal", приносит больше пользы торговцам искусством, чем обычному посетителю? Как с этической точки зрения выглядит практика продажи предметов, доверенных музею? Как согласуется с функциями, взятыми на себя музеем, введение им платы за вход и более широкая политика привлечения к «участию в расходах»?

Задача журнала "Museum" состоит в том, чтобы задать множество самых острых вопросов, касающихся развития музеев в мире.

При подготовке данного раздела, посвященного основной теме Генеральной конференции ИКОМ, мы пользовались помощью Бренды Берк — опытного независимого музейного консультанта из Ванкувера. Мы выражаем ей глубокую благодарность за оказанное содействие.

Каковы же границы деятельности музеев? Как далеко находится «слишком далекое»? Мы абсолютно уверены, что даже Генеральная конференция ИКОМ не сможет дать четких ответов, которые удовлетворили бы все музейное сообщество. И все-таки вопросы должны быть поставлены.

А. Ж.

Послание президента Международного совета музеев



Фотография предоставлена ИКОМ

За последние десять лет произошли огромные изменения, которые привели к настоящим потрясениям в состоянии окружающей среды и в нашей жизни. В некоторых случаях мы самым активным образом содействовали им, но чаще всего выступали в роли пассивных наблюдателей.

В этом почти постоянном процессе изменений существует, однако, один постоянный фактор — наше стремление к обладанию более основательными знаниями о различных цивилизациях и мире, часть которого они составляют, к их лучшему пониманию и более широкому подходу к ним.

В прошлом музей любого типа был одним из наиболее важных центров сохранения нашей памяти и источников информации. Поскольку в мире происходят столь быстрые изменения, возникает вопрос: считают ли музеи по-прежнему возможным для себя и даже желательным выполнение двойной функции — регистрации того, что происходит вокруг них, и интерпретации событий.

Эти вопросы являются предметом обсуждения на Шестнадцатой Генеральной конференции Международного совета музеев (ИКОМ), которая состоится в Квебеке (Канада) в сентябре 1992 года. Они также рассматриваются в данном разделе журнала "Museum". Авторы из разных стран, представляющие музеи различных профилей, стремились с наибольшей глубиной раскрыть в своих статьях некоторые аспекты темы Генеральной конференции. Мы сознательно публикуем их до Конференции, с тем чтобы у ее участников было время серьезно изучить поднятые в них проблемы.

Мы надеемся, что споры, вызванные темой Конференции, в свою очередь явятся источником плодотворных дискуссий среди музейных специалистов всего мира.

Нам приятно, что именно Международный совет музеев стал инициатором дискуссии по этим проблемам и принимает в ней активное участие. ■

Альфа Умар Конаре

Музеи: пересмотр границ

Бренда Берк
(Brenda Berck)

Старый порядок уступает место новому — эта древняя, как мир, истина приобрела в 1990 году особое значение. В течение последних двух лет был разрушен «железный занавес», изменились границы между одними странами, а в других началось движение за их пересмотр. Иногда результатом преобразований становится обретение большей независимости, в отдельных случаях процесс изменений находится в самом начале, так что еще невозможно дать ему правильное определение. На всех континентах происходят драматические перемены, привлекающие всеобщее внимание, но наряду с ними случается много событий местного масштаба, о которых мало что известно за пределами определенного района. Одно из важных изменений состоит в том, что мы вынуждены, наконец, серьезнее относиться к проблемам окружающей среды. Бедствия, связанные с окружающей средой — от засух и циклонов до разливов нефти, — заставили нас осознать всеобщую взаимозависимость и поверить в реальность катастрофы. Сотрудничество, новые формы политического и финансового союза приобретают в условиях нового мирового порядка все большее значение.

Вписываются ли музеи в эту картину? Являются ли они простыми хранилищами материальных свидетельств коллективной памяти? Верно ли, что лишь в научно-технических музеях и музеях современного искусства находит отражение современный мир? Только ли художественные музеи проявляют интерес к формам живого искусства? Только ли научно-технические музеи имеют дело с областью идей? Остается ли положение музеев в обществе прежним или происходящие в мире изменения требуют и перемен в музеях? И если такие перемены необходимы, то являются ли они лишь ответной реакцией или музеи должны брать на себя инициативу, чтобы действительно «служить обществу и содействовать его развитию»?

Вот несколько вопросов из числа тех, которые послужили причиной выбора именно такой темы для Генеральной конференции Международного совета музеев (ИКОМ) 1992 года. Поскольку тема Конференции столь широка и важна, потребность в международном обмене мнениями

так велика, а времени для заседаний и совместной работы, естественно, совсем немного, данный номер журнала "Museum" открывает дискусию до того, как участники придут в Квебек. Как считает главный редактор журнала, статьи, связанные с темой Конференции ИКОМ, должны будить мысль, служить дополнением к дискуссиям на Конференции, а также содействовать общему процессу развития мирового музейного сообщества.

Лично я встречалась с немногими из авторов данного номера. Тем не менее, мне кажется, что всем нам вместе удалось поставить ряд вопросов, выдвинуть новые идеи и предложить различные подходы. Некоторые, как и главного редактора, волнует обсуждение проблемы границ деятельности музеев: далеко ли находится «слишком далекое»? Что касается меня и некоторых других, то мы начали с вопроса: достаточно ли далеко мы идем? Один из авторов рассуждает о значении французского музея африканских памятников материальной культуры в связи с историей Церкви, хотя музей способствует распространению влияния африканской культуры. Другой автор — художник и писатель — говорит о том, как изменилась роль туземных народов в жизни современного канадского общества. В двух статьях рассказывается о «музеях, созданных одним человеком»; в них ставится вопрос о бюрократических ограничениях, о том, что не гарантируется существование музея после смерти его создателя. В одном из материалов дается описание воображаемого музея, овладевающего улицами.

На мой взгляд, неизбежно ограничивают деятельность музея лишь имеющиеся в его распоряжении средства, прежде всего деньги и помещения. Мой опыт свидетельствует, что развитию музеев чаще всего мешает ограниченное воображение. Время от времени у музеев может возникнуть потребность в установлении или пересмотре границ их деятельности, однако при этом они должны руководствоваться интересами общества. Я уверена, что ключ к пониманию проблемы следует искать в данном Международным советом музеев определении музея, точнее, в той ее части, где говорится, что он должен

«служить обществу и содействовать его развитию».

Убеждение, что должно быть именно так, заставило меня поставить ряд вопросов перед авторами данного номера и другими коллегами и предложить свои ответы на часть из них. Для краткости я выберу вопросы, касающиеся культурной самобытности и окружающей среды, а также их воздействия на принципы комплектования коллекций и хранительскую функцию музеев.

Культурная самобытность

В результате изменения границ в Европе и разговоров о суверенности народов, проживающих в Канаде (если ограничиться только двумя примерами), возникли новые вопросы относительно культурной самобытности. Могут ли музеи внести свой вклад в обсуждение проблемы культурной самобытности? Каковы последствия этой дискуссии для сохранения культурного наследия? Кто владеет культурным наследием?

Некоторые группы полагают, что их самобытность присвоена музеями, представляющими в своих экспозициях господствующую культуру государства. Какие новые отношения между музеями и отдельными общинами желательно и возможно было бы установить? От каких традиционных отношений можно было бы отказаться? Какова роль музеев в изучении общинной самобытности народов внутри государств и за их пределами?

Еще ряд вопросов поднимают группы, считающие, что музеи пренебрегают ими, или, наоборот, идеализируют их, или представляют примитивно (например, когда музей показывает по одному экспонату каждой из этнических групп страны или когда он отвергает художественное произведение, относящееся к культуре какого-либо из меньшинств, мотивируя свой отказ тем, что предмет не относится к высокому искусству). Должны ли музеи поднимать проблемы расового и классового характера, а также ставить вопросы, связанные с полом? Если да, то в каком контексте?

Окружающая среда

Как музеи реагируют или как им следовало бы реагировать на проблемы, касающиеся окружающей среды и взаимоотношений между окружающей средой и культурой? Если музеи проявляют инициативу в проведении просветительной, экспозиционной и выставочной деятельности, связанной с проблемами окружающей среды, то что они предпринимают в отношении крупных индустриальных стран, которые являются главной причиной загрязнения окружающей среды (и которые могут выражать готовность

выделять субсидии музеям, постоянно испытывающим потребность в финансовой поддержке)? Музеи часто стремятся к соблюдению необходимого равновесия и предлагают две точки зрения (если их вообще существует только две) или же обходят некоторые проблемы молчанием. Если допустить, что, не высказывая своей точки зрения, музеи тоже совершают политический акт (даже если результаты не вполне очевидны), то что именно музеи должны выразить? В чем заключаются их обязанности в данной области?

Движение в защиту окружающей среды, требующее более разумного использования имеющихся ресурсов, ставит проблемы, касающиеся направлений деятельности музеев. Необходимо положить конец дублированию в их работе и подумать о новых способах сотрудничества с другими учреждениями. Примером могут служить действия по сохранению Флоренции, совместно осуществляемые девятью культурными организациями города. Об этом рассказывается в рубрике «Хроника ВФДМ» данного номера. А вот другой пример: один из музеев Квебека, обладающий собственной небольшой коллекцией, решил не расширять ее, а организовывать экспозиции в значительной мере из материалов других музеев, взятых на временное хранение. Но, несмотря на то что в новом музее были созданы соответствующие условия для хранения памятников, музей, к которым он обращался с просьбой о предоставлении экспонатов для временного показа, всячески сопротивлялись, видя в таком положении что-то оскорбительное для себя. Во всяком случае, они не хотят давать наиболее значительные памятники, даже если они находятся в хорошем состоянии и у специалистов не может быть возражений против их перевозки и экспонирования в другом месте.

Ряд проблем связан с комплектованием коллекций. Вот одна из них. Поскольку распространенным явлением становится повторное использование вещей, то на какой стадии следует приобретать предметы для коллекций? Должны ли музеи включать в свои собрания образцы повторного использования? В качестве примера могу привести тот факт, что, насколько мне известно, ни одно из канадских учреждений не собирает одежду, сшитую из мешков для муки, использовавшуюся в Канаде в тридцатые годы и являвшуюся печальным символом периода депрессии. Ни одно учреждение (ни тогда, ни теперь) не проявляло особого интереса к истории немущих; а между тем бедные люди пользовались вещами и, конечно, не стремились сохранить их как память об ужасных временах. Во всяком случае, после постоянного использования одежда, сшитая из мешков, порвалась.

Известно, какое количество энер-

гии потребляется установками для кондиционирования воздуха. И может быть, тем из нас, для кого ответствующий температурно-влажностный режим стал признаком «действительно профессионального» учреждения, пришло время пересмотреть способы климатизации музеев с учетом проблем, связанных с окружающей средой. Нам стоит серьезно подумать о разумных сроках сохранения коллекций и, возможно, пытаться сохранить материалы, которыми обладает музей, на время, а не обязательно навсегда.

Хочется сказать добрые слова о Международном комитете ИКОМ по воспитательной и просветительной работе музеев, обсуждавшем некоторые проблемы, касающиеся окружающей среды, на своей ежегодной конференции в 1990 году. Совершенно очевидно, что дискуссия в рамках международных комитетов ИКОМ и в среде музеологов началась. Продолжается ли она? Кто является ее участником?

Коллекции и хранительская функция музеев

Какое воздействие оказывают на хранительскую функцию музеев поставленные выше вопросы относительно культурной самобытности? Что музеям следует собирать? Если музеи хотят идти в ногу со временем, то должен ли круг собираемых предметов быть более разнообразным?

Должен ли музей, сталкиваясь с группой, обладающей своим особым, отличающимся от других отношением к предмету и его сохранению, уважать ее точку зрения и соблюдать правила, которых она придерживается, или же ему следует руководствоваться традиционными музейными принципами, касающимися сохранения предметов?

Как следует реагировать на просьбы туземных народов, желающих взять на себя функции хранителей предметов, происходящих из их культурных групп? Смитсоновский институт в Вашингтоне в последнее время начал осуществлять активную политику по возвращению предметов, принадлежавших индейцам. Что это: частный факт или прецедент и пойдут ли другие по тому же пути? Окажет ли воздействие деятельность Института на решения, принимаемые по другим просьбам относительно возвращения культурных ценностей, например просьбы Замбии, о которой рассказывается в одной из статей данного выпуска?

Постоянно увеличивающиеся расходы на осуществление таких музейных функций, как комплектование коллекций и их хранение, ставят еще ряд проблем. Должны ли музеи и впредь активно заниматься собирательской деятельностью или им стоит приостановить ее и, несмотря на

неизбежные сложности, шире практиковать предоставление экспонатов на временное хранение? Должны ли они уделять меньше времени осуществлению хранительских функций, чтобы иметь возможность развивать другие направления музейной деятельности, например выставочную и просветительную? Следует ли им вести работу и нести расходы совместно с другими учреждениями? Способна ли голография, в поддержку которой так активно выступает один из авторов данного номера, предложить реальный путь решения такого рода проблем?

Ответы на некоторые вопросы

Вполне понятно, что хотя поставленные вопросы охватывают широкий круг проблем, они не являются всеобъемлющими. Например, речь шла в основном об одной функции музея — хранительской, да и то очень коротко. Но даже в этих пределах в мои намерения вовсе не входит дать ответ на каждый вопрос. Скорее я хотела привлечь внимание к некоторым основополагающим принципам, которыми сама руководствовалась в поисках ответов на вопросы.

Я говорила выше о всеобщей взаимосвязи и утверждала, что сотрудничество, новые формы политического и финансового союза приобретают в условиях нового мирового порядка все большее значение. Я уверена, что всеобщая взаимозависимость существует и в музейном мире, хотя здесь она проявляется по-иному. Взаимозависимость является одной из причин создания организаций, подобных Международному совету музеев. Поскольку финансовые средства музеев постоянно сокращаются, а расходы — растут, им придется заключить между собой деловое сотрудничество, или они будут обречены на медленное умирание.

Вопросы, поставленные мною выше, свидетельствуют, что в музейном мире, как и вообще на планете, необходимы новые формы сотрудничества. Такие организации, как ИКОМ, являются важным элементом сотрудничества, но хотя международные комитеты ИКОМ, соответствующие определенным дисциплинам (то есть объединяющие каждый работников музеев одного профиля), доказали свою полезность, этого уже недостаточно. Недостаточно в три года проводить междисциплинарную встречу музейных работников (Генеральную конференцию ИКОМ), недостаточно раз в три года заслушивать на ее пленарных заседаниях выступления лиц, не относящихся к миру музеев. Более того, всеобщая междисциплинарная деятельность, не основывающаяся на опыте сотрудничества на местах, зачастую бессмысленна.

Мой опыт свидетельствует, что группа людей, придерживающихся

одинаковых взглядов, приносит гораздо меньше пользы в поисках решений в новой ситуации, чем группа, члены которой отражают различный опыт и не являются единомышленниками. Поэтому я считаю, что наряду с совместной работой специалистов в одной области должны существовать междисциплинарные обмены и обмены между учреждениями, и эти усилия следует направить на поиски новых, все увеличивающихся возможностей для сотрудничества в таких областях, как организация экспозиций и управление коллекциями.

Пополняя свои собрания, музеи должны помнить о том, что они не обладают неограниченными средствами. Они не должны затруднять доступ к коллекциям той публике, от имени которой собирают их, не должны жалобно выражать недовольство тем, что получают недостаточную финансовую поддержку от общин, обеспокоенных проблемами собственного выживания. Хочу выразить убеждение, что музеям следует отказаться от своего традиционного профессионального соперничества и с большей готовностью распределить свои коллекции, по крайней мере в таких пределах, чтобы помочь друг другу улучшить работу, не дублируя ее.

Особенно необходимо сотрудничество между музеями и обществом, которому они, по собственному утверждению, служат. Многие общины со всей определенностью дали музеям понять, что они больше не допустят того, чтобы эти учреждения, не советуясь с ними, решали, каким образом их жизнь должна отражаться в коллекциях музеев, и в частности в их экспозициях. Сейчас все большее число людей рассматривает музеи, считающие себя объективными и научными, как учреждения, отражающие господствующую культуру страны. И как ни трудно будет нам, музейным сотрудникам, обладающим многолетним опытом работы, но мы должны признать, что существуют другие люди, знающие что-то такое, чего не знаем мы; что, даже если они не являются специалистами, мы все равно нуждаемся в их помощи и поддержке в различных областях, включая и экспозиционную деятельность. Следовательно, нам необходимо научиться тому, как и когда мы должны работать в сотрудничестве с другими. Приобретение навыков совместной работы должно стать таким же важным, как и овладение мастерством профилактической консервации.

Кто знает, где пройдут новые границы? Давайте же попытаемся вместе с обществом служить обществу. Когда пробьет час, новые границы установятся там, где они нужны. ■

Музеи науки: факты или идеи?

Джим Парр
(Jim Parr)

Особой популярностью пользуются сегодня музеи, посвященные науке и технике. Возможно, секрет их успеха в том, что они вызывают интерес у молодежи. Автор публикуемой ниже статьи — сотрудник Научного центра Онтарио (Канада) — предлагает читателю объективный обзор ряда важных проблем, которые приходится решать в наше время музеям такого рода.

Музеи науки и техники в большей степени, чем какие-либо иные, способны пробудить активность посетителя, вовлечь его в какое-то действие. В последние десятилетия именно на разработку возможностей, открывающихся в этой сфере, были направлены усилия специалистов. В современных научных центрах преобладают «игровые» экспонаты, да и в старых музеях к традиционным витринам, статичным экспонатам и действующим моделям добавились экспонаты, позволяющие посетителю испробовать разные виды деятельности, поэкспериментировать, приложить свои силы.

Подобный подход базируется на принципах разумной педагогики, утверждающей, что процесс создания чего-либо своими руками производит на человека более глубокое впечатление и дольше остается в памяти, чем когда он видит результаты чужого труда, читает или слышит о нем. Кроме того, делать что-то своими руками — это своего рода развлечение, вот почему научные центры, предлагающие посетителям принять участие в различных видах деятельности, то и дело подвергаются критике со стороны тех, кто по-прежнему считает, что процесс обучения должен сводиться к тупой зубрежке.

На мой взгляд, такие люди — наследники философии Томаса Грэдграйнда, этого типичного школьного учителя девятнадцатого столетия, выведенного в романе Чарльза Диккенса. В своем «похожем на склеп, неуютном, холодном классе с голыми стенами» он провозглашал: «В жизни требуются одни факты. Не насаждайте ничего иного и все иное выры-

вайте с корнем. Ум мыслящего животного можно образовать только при помощи фактов, ничто иное не приносит ему пользы».

Однако столь же нелепо впадать в другую крайность и утверждать, что нужны только идеи и лишь они приносят пользу. Как правило, искра новой идеи высекается из кремня фактов, но чтобы зажечь от нее огонь, нужно еще приготовить трут. Таким образом, ответить на вопрос, поставленный в заголовке данной статьи, довольно легко: важны и факты, и идеи!

Все дело лишь в соотношении, в установлении некоего баланса между источниками информации, доступными всем, кто интересуется наукой, и теми, которые предназначены для широкой аудитории. Конечно, среди таких источников информации следует особо выделить школу: значительный процент посетителей научных центров составляют школьники, для них приобретаемый там опыт зачастую служит естественным дополнением к школьной программе.

Более широкая аудитория включает также случайных посетителей — тех, кто из богатейшего спектра возможностей (посещение традиционных музеев, торговых центров, спортивных состязаний, копание в саду и множество других соблазнов) выбрал именно научный центр. Для большинства такого рода посетителей целенаправленное знакомство с наукой обычно довольно редкая вещь. Как правило, оно ограничивается «научными» страницами газет, одной-двумя телепрограммами, минутным интересом к метеорологии после того как передали прогноз погоды, или к эпидемиологии, когда начинается грипп, или к принципу внутреннего сгорания, когда не заводится мотор в машине. Одним словом, о науке и сопредельной с ней области техники они задумываются только тогда, когда «что-нибудь не так».

Факт и артефакт

И все же при всех очевидных различиях двух основных групп посетителей — детей, отдыхающих здесь от школьных занятий, и взрослых, которые предпочли посещение научного центра другим развлечениям, — подход к ним нужен один и тот же: их

Неизменным успехом у
посетителей
Научного центра
Онтарио пользуется
демонстрация эффекта
статического электричества.

необходимо чем-то занять, заинтриговать, раздражить их любопытство. Надо сказать, что по этому пути идут все музеи. Что же касается научно-технических музеев, то они используют особые, имеющиеся именно у них средства, чтобы заставить посетителя действовать.

Но насколько корректно подаются при таком подходе научные «факты»? И не теряют ли своей чистоты научные «идеи»? Или, может быть, и факты, и идеи отходят на задний план, чтобы стать всего лишь придатком экспозиции, рассчитанной на вовлечение посетителя в действие, дополнением к тому, что можно извлечь из «игровых» экспонатов?

Примечательно, что даже грамматически слова «факт» и «артефакт» (предмет материальной культуры) происходят от одного латинского слова *facio*, означающего «делать». Форма *factum* соответствует причастию прошедшего времени, ее употребляли для обозначения того, что вещь «сделана». А слово «артефакт» подчеркивает, что вещь сделана человеком, применившим для ее создания свое умение, знание ремесла. Все это наглядно демонстрируют традиционные музейные экспонаты, снабженные этикетками.

Мы привыкли видеть в научных музеях артефакты, являющиеся продуктами технического прогресса: двигатели, насосы, телеграфные аппараты, локомотивы, часы, инструменты и т. п. Большинство из них, хотя и не все, представляют собой результат реализации идей путем применения научных принципов. Эти принципы становятся очевидными только тогда, когда им находят какое-то конкретное приложение, поскольку и законы гравитации, и теория волн, и электромагнетизм сами по себе не имеют наглядного выражения. Увидеть их в действии помогают маятник, рябь на воде, электромотор.

Однако сам артефакт—хотя бы тот же электромотор—мало что говорит о тех идеях, которые привели к изобретению мотора, или о принципах электромагнетизма. Требуется наглядная демонстрация магнитного поля, создаваемого проходящим по проводам электрическим током, взаимодействия разноименных и одноименных полюсов, якоря и т. п. Демонстрация этих принципов в действии столь же необходима для науки, как самовыражение с по-



Фотографии предоставлены автором

мощью живописи для изобразительного искусства.

Причем в науке подобный показ может означать нечто большее, чем просто наглядный эксперимент. Можно привести в движение маятник и с его помощью измерять время; можно создавать различные типы волн, а также электромагнитное поле, влияние которого может быть измерено.

Но вернемся к вопросам, которые мы поставили раньше. Да, в научных центрах, рассчитанных на вовлечение посетителей в процесс активного восприятия, можно найти адекватную форму для показа научных «фактов» и для создания наиболее цельного представления о самих «идеях». Или все же «и факты, и идеи отходят на задний план, чтобы стать всего лишь дополнением к тому, что можно извлечь из «игровых» экспонатов»? Не исключено.

Побегать, попробовать запустить что-то, погромыхать

Конечно, на любом предприятии при осуществлении программы практического обучения используют не просто лучшие инструменты и устройства, а именно те, с помощью которых можно добиться оптимальных результатов. По сравнению с этим обычный школьный класс располагает крайне ограниченными ресурсами; однако поскольку именно он стал для нас средоточием учебного процесса, мы склонны считать его атрибуты—учителя, школьную доску и учебник—нормой. Иные подходы если и не вызывают недоверия, то, во

всяком случае, кажутся менее надежными. Мне доводилось слышать от учителей вопрос: «Как вы узнаете, что они действительно чему-то научились в научном центре?» Так и хотелось, в свою очередь, спросить: «А как вы узнаете, что они чему-то научились, сидя в классе?»

Наблюдения, проведенные нами в Научном центре Онтарио в Торонто, подтверждают ту точку зрения, что детей хлебом не корми, дай им только повсюду побегать, попробовать запустить что-то, погромыхать чем-то, что-нибудь «раскоцегарить». Но ведь это как с рождественскими подарками: после первого взрыва возбуждения они обычно хватаются за какую-то одну, особенно понравившуюся игрушку и, пока не надоест, занимаются только ею, а потом переключаются на что-нибудь другое. Что касается взрослых посетителей, то они, похоже, приходят с определенным, заранее продуманным намерением и меньше суетятся. А может быть, они просто вышли из возраста «телячьих восторгов» и более сдержанно проявляют свои эмоции.

Принципы, положенные в основу действия экспонатов—так называемые «факты»,—могут быть изображены с помощью графиков. Причем характерно, что это действительно скорее «графики», чем «этикетки», и их функции не сводятся к чисто описательным. Их цель—создать яркий, живой образ, и зачастую они становятся как бы неотъемлемой частью экспоната.

Но, на мой взгляд, еще более важную роль играют сотрудники научных центров, которые готовы (и к тому же хотят и способны) объяснить

и помочь. В Научном центре Онтарио и в центре «Научный Север» в Садбери (Онтарио) работают люди, не только с неподдельным энтузиазмом относящиеся к науке, но и умеющие, благодаря своей доброжелательности, находить подход к посетителям. Они начинают с того, что показывают экспонаты в действии, потом отвечают на вопросы и исподволь, без особого нажима, вовлекают зрителей в разговор на научные темы. Таким образом, совместными усилиями изобретателей, дизайнеров, строителей и сотрудников научных центров реализуется обучающая функция экспонатов.

Формирующиеся направления

Какими могут быть направления деятельности научных центров? В некоторых странах уже стали популярными открытые «научные парки». И тут не помеха даже холодный климат. Напротив, он дает возможность продемонстрировать воздействие низких температур на различные материалы и на нас самих, теплоизоляцию и замораживание, динамику скольжения лыжника, влияние давления на лед и многое другое.

Правда, насколько мне известно, первая смелая попытка превратить Нью-Йорк в некий «город приобретения научного опыта» не увенчалась успехом. Но сама идея стоит того, чтобы к ней вернуться: в двух словах она сводится к тому, что жизнь и деятельность большого города может служить наглядной иллюстрацией научных идей и принципов. Качели

и карусели, строительные площадки, прозрачные панели при входе на эскалатор, измерение наклона зданий — все это и многое другое открывает широкие возможности активного познания при самых скромных затратах.

Быть может, в Нью-Йорке такая попытка не удалась потому, что она не имела четкого целевого назначения. В Онтарио научные центры осуществляют программы активной просветительной деятельности: их сотрудники посещают отдаленные школы, устраивают представления «научных цирков» в торговых центрах, демонстрируют свои экспонаты в местах большого скопления людей, устраивают летние «научные лагеря». Но успех этой деятельности, на мой взгляд, обеспечивает то, что вся она исходит из одного сильного центра.

Хочу особо остановиться на очередной новинке Научного центра Онтарио — так называемой *Мастерской разума*, представляющей собой «специальную экспозицию, посвященную научному изучению природы человека». Созданная при содействии Американской психологической ассоциации, она в основном ориентирована на туристические центры Северной Америки. По-видимому, это первая попытка познакомить публику с предметом психологии при помощи экспонатов, рассчитанных на активное восприятие.

За пределами фактов

И пока социальные науки изо всех сил стремятся продемонстрировать

свою принадлежность к точным дисциплинам, науки, изучающие материальные предметы, признают неприемлемость самого понятия «точность» при изучении предмета наблюдений. Обычно научные центры строго придерживаются рамок ньютоновой и картезианской физики — понимание мироздания в этих границах служит им фундаментом. Однако существуют явления, о которых нельзя умолчать и в то же время нельзя сказать ничего определенного! Хотя бы для того чтобы их опровергнуть, приходится признать, что они лежат за пределами понимания общепринятой науки. Но если ей не удастся вырваться за эти пределы, наука рискует превратиться в своего рода «мертвый язык».

Итак, пора нам распрощаться с Томасом Грэдграйндом. В той области, куда мы хотим прорваться, еще нет «фактов», даже если идея подобного исследования родилась из приобретенного кем-то знания и опыта. Отныне научные центры должны максимально развивать фантазию — и не только в поисках путей в миры новых идей, но и при создании таких экспозиций, которые заражали бы и других азартом и радостью этого поиска. ■

В «цирке», устроенном в Научном центре Онтарио, детям очень нравятся топологические головоломки.



Станет ли миссионерский музей в Лионе институтом черной цивилизации?

Алэн Дербие
(Alain Derbier)

Вряд ли можно найти музей, в котором не отражались бы главные проблемы современности. И это вовсе не препятствует его развитию, а скорее дает обратный эффект, как в случае с музеем, о котором идет речь в данной статье. Бывший миссионерский музей превратился сегодня в чисто африканский, а в будущем вполне может стать настоящим институтом черной цивилизации. Автор статьи, проведший шестнадцать лет в Кот-д'Ивуаре, является не только инициатором предпринимаемых в последнее время энергичных усилий по модернизации музея, но и его директором и членом Общества африканских миссий.

Еще до того как европейцы приступили к завоеванию Черной Африки и ее колонизации, различные христианские конфессии начали свою деятельность по евангелизации Африканского континента. Движимые универсалистским учением, лежащим в основе их веры, миссионеры вслед за купцами уже в XV веке отправились осваивать прибрежные районы Африки. Однако за исключением королевства Конго, король которого Афонсо I был обращен в христианство в XVI веке, их попытки нигде не увенчались успехом, и не только из-за естественных трудностей, связанных с адаптацией Священного писания, но и из-за социо-политической обстановки, поскольку религия, в той или иной мере ассоциировавшаяся с работорговлей, не могла вызвать большого доверия.

Положение дел изменилось лишь в XIX веке: прекращение работорговли, а затем и отмена самого рабства в американских колониях и странах бассейна Индийского океана положили конец той двусмысленной ситуации, в которой оказались христианские конфессии. Более того, экспедиции, предпринятые такими исследователями, как Мунго Парк и Ливингстон, помогли раскрыть множество тайн, окутывавших глубины Африканского континента, и сделали его более доступным. В тот же период происходит возрождение католицизма во Франции, где к середине столетия появилось множество новых религиозных обществ; часть из них ставила своей целью миссионерскую деятельность в других странах.

Так, в Лионе было основано Общество африканских миссий. Число членов Общества росло, и Рим последовательно вверил его заботам Дагомею, Западную Нигерию, Золотой Берег, Того, Берег Слоновой Кости и Либерию. Уже в самом начале существования Общества у возглавлявших его лиц возникла идея открыть музей, где публике демонстрировались бы «предметы повседневного

обихода, к которым она не привыкла». В 1863 году из Дагомеи прибыли первые ящики с будущими экспонатами — начало музея было положено.

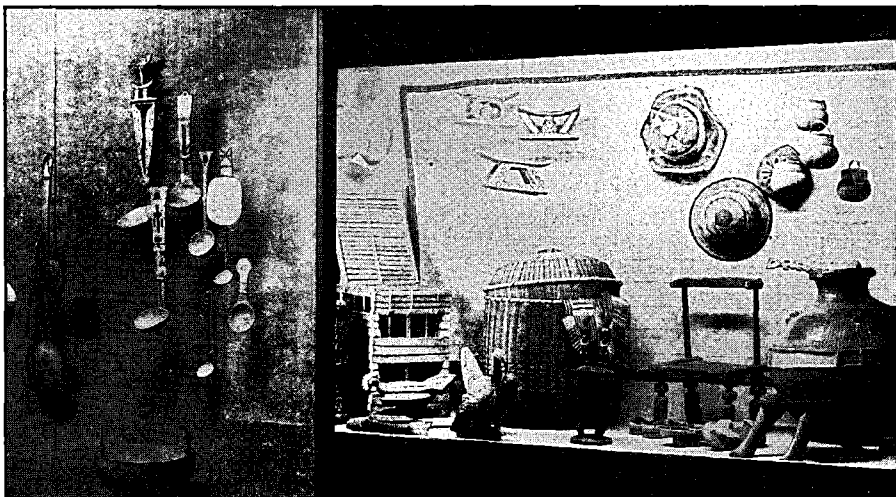
Вплоть до 1927 года коллекция лионского Африканского миссионерского музея состояла из всевозможных редкостей и диковин. Экспозиция соответствовала вкусам того времени: в шкафах, расставленных в гостинных миссии, было выставлено несколько десятков предметов, относящихся главным образом к повседневному обиходу. В те времена миссионеров не слишком занимали проблемы африканского искусства или этнографии, они просто стремились пробудить любопытство публики, ничего не знающей о дальних странах, а заодно и воззвать к ее великодушию, в надежде получить финансовую поддержку миссионерской деятельности по распространению «цивилизации». Идеалы основателей этого движения, которые хотели жить «как черные среди черных», были сильно извращены колониальными властями, рассматривавшими миссионеров как помощников в расширении влияния колониальной культуры.

Серьезное развитие музея началось в двадцатые годы нашего столетия. Это был очень насыщенный период для западной культуры: современные художники «открыли» негритянское искусство, и оно стало неотъемлемым атрибутом многих выставок; вошла в моду и афро-американская музыка.

А тем временем высшие колониальные власти прилагали усилия, чтобы успокоить общественность после всех потрясений мировой войны и экономического кризиса, для чего особенно превозносили работу, проводимую на заморских территориях. Они заявляли, что достигнутые там успехи служат предзнаменованием процветания метрополии, хотя их целью по-прежнему остается распространение «цивилизации». Важную роль в истории музея сыграла Латеранская миссионерская выставка,

Один из методов экспонирования...

Фотографии предоставлены автором



состоявшаяся в 1925 году в Риме. У папы Пия XI были серьезные причины желать, чтобы эта выставка состоялась: во-первых, он хотел дать историческую оценку работе католических миссий, чтобы оживить интерес верующих, а во-вторых — стремился оправдать деятельность Церкви по распространению Евангелия (ее несколько дискредитировали новейшие теории различных наук о человеке), вступив в спор с теми, кто умалял значение эвангелизации, на их собственной территории — в области этнологии.

После этой выставки многие экспонаты, присланные в Рим миссионерами со всего мира, остались в Вечном городе и составили ядро коллекции, положившей начало этнографическому музею Ватикана. Однако Обществу африканских миссий удалось переправить некоторые из них в Лион, музей которого нуждался в полном обновлении. В 1927 году его коллекция была переведена в новое, специально построенное здание — наконец-то музей стал достоин своего имени.

Тьма и свет

В 1931 году в своем докладе Генеральной ассамблее Общества его глава отец Шабер так высказался о музее:

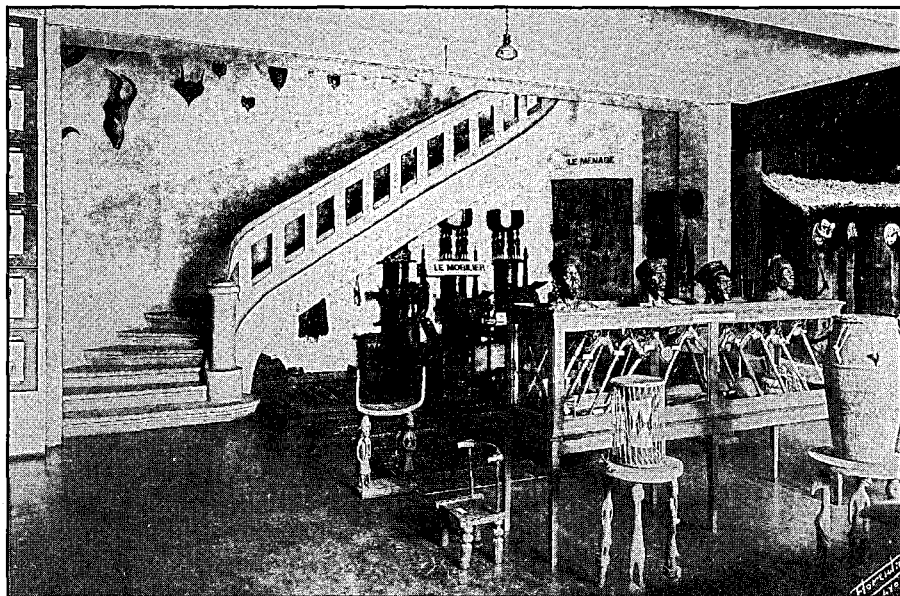
Экспонируемые коллекции призваны познакомить публику с нашими миссиями и с теми народами, среди которых они распространяют Евангелие. С течением времени экспонаты приобретут истинную ценность для уче-

ных. Научное значение музея очевидно, поэтому мы призываем каждого из вас помочь нашему Обществу получить столь необходимое нам признание европейской научной общественности.

Следовательно, Африканский миссионерский музей должен был выполнять двойную задачу: придавать Обществу африканских миссий значимость в глазах общественного мнения и предоставлять исследователям научный материал, необходимый для изучения африканских культур. О тех же целях несколькими годами ранее говорил папа Пий XI.

Три этажа музея были отданы под разнообразные экспозиции. Первый этаж занимала небольшая коллекция египетских древностей и различные предметы материальной культуры, рассказывающие о повседневной жизни в Черной Африке. На втором этаже, посвященном естественным наукам, экспонировались чучела животных и образцы сельскохозяйственных культур. И наконец, выставленные на третьем этаже маски, статуи и другие литургические предметы знакомили с традиционными религиозными культурами. Сопровождавшие экспонаты комментарии были сделаны в духе времени: они свидетельствовали о стремлении наставить черных африканцев на путь истинный и в них нет-нет да и подчеркивались негативные аспекты их культуры и условий жизни, чтобы оправдать усилия колониальных властей и миссионеров, направленные на внедрение на континенте экономического и социального прогресса. Экспликация к диораме святилища змеевидных идолов, примыкающего к одному из со-

... который отличается от других
большой динамикой.



боров в Дагосе, содержала следующий текст:

В то время как святилище скрыто в густой тени гигантского раскидистого фигового дерева, залитые солнцем башни собора высоко возносятся в голубое чистое небо. Значение этого символического образа очевидно: Церковь Христова, мать истины, несет свет тем, кто погружен в сон под сенью смерти.

Сегодня такого рода музеографическая концепция и анализ африканской культуры вызывают у нас улыбку, а то и желание поморщиться. Конечно, их следует рассматривать в контексте конкретного периода; пусть это и не оправдывает подобного подхода, но все-таки помогает его понять.

За пятьдесят последующих лет своего существования музей не претерпел кардинальных изменений. Из-за нехватки персонала в залах дежурил единственный служитель. Постепенно музей пришел в полное запустение. Однако мало-помалу отношение к нему менялось. История шла вперед, постепенно образовалась местная африканская элита, некоторые страны обрели независимость. Да и сама Католическая Церковь претерпела определенную эволюцию, и Второй Ватиканский собор благословил признание специфических ценностей каждой культуры. Не могло остаться в стороне от этого развития Общество африканских миссий. Пришлось ему принять отвечающие духу времени решения относительно своего музея.

Четыре тысячи посетителей в 1989 году

В 1975 году, обсудив несколько предложений, в том числе и проект, предусматривающий возвращение экспонатов в те страны, из которых они вывезены, Общество приняло решение сохранить музей и полностью обновить его. Из экспозиции изъяли находившиеся в самом плачевном состоянии зоологические коллекции, собрание египетских древностей передали муниципальному музею Гренобля, диорамы, иллюстрирующие деятельность миссионеров, демонтировали. Было решено создать музей народного искусства и традиций Черной Африки.

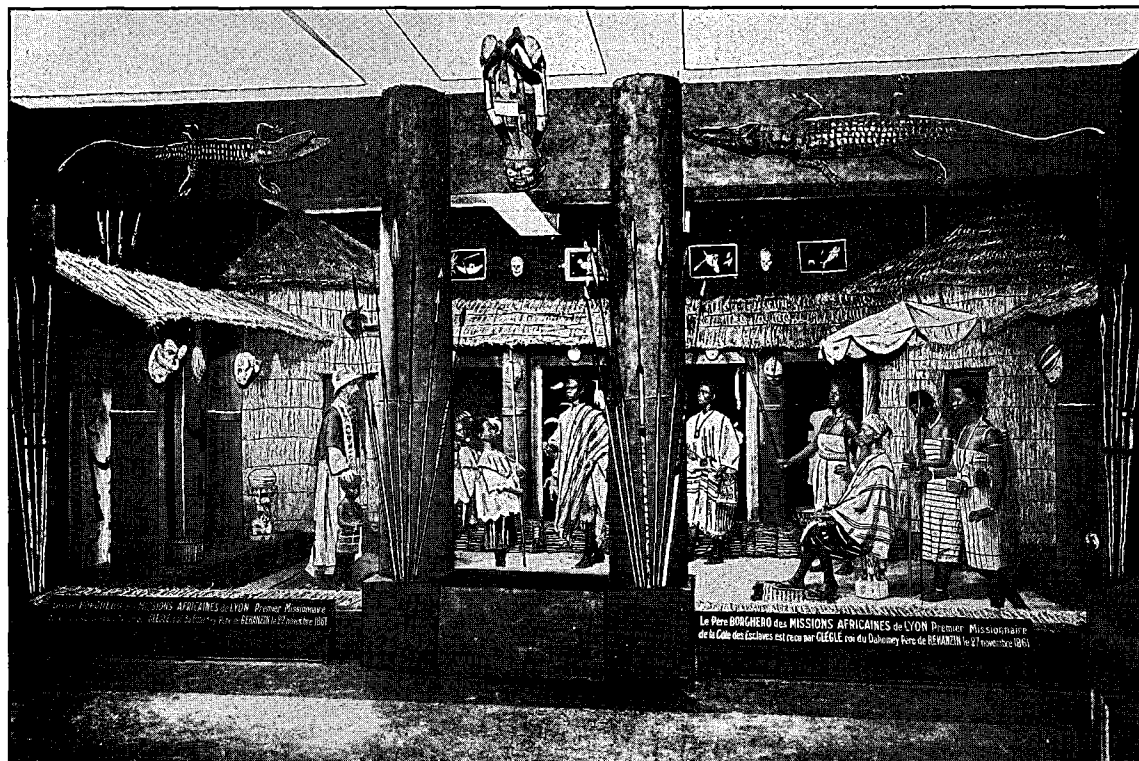
Разработку основного проекта будущего лионского Африканского музея поручили профессиональному скульптору, тесно связанному с Обществом африканских миссий. Он организовал постоянную экспозицию таким образом, что каждый последующий ее раздел логически продолжает предыдущий, благодаря чему на трех этажах удалось показать различные аспекты повседневной, социальной и традиционной религиозной жизни африканцев. В экспозиционных витринах нет расположенных рядами полок, что позволило избежать монотонности, а чтобы рационально использовать их внутреннее пространство, часть экспонатов подвесили. С тем чтобы уменьшить расходы (а их полностью несет Общество африканских миссий), ответственность за решение технических аспектов возложили на одного из членов Общества, правда из-за этого пришлось несколько отодвинуть сроки заверше-

ния работ. Обновленный музей был открыт в 1979 году. С тех пор им по очереди руководили четыре члена Общества; их более пожилые коллеги проводят экскурсии с посетителями.

Поскольку Африканский музей по-прежнему предан своему «миссионерскому» прошлому и остается чрезвычайно специализированным учреждением, он не привлекает к себе несметные толпы. И все же число его посетителей в последние несколько лет неуклонно возрастает: в 1989 году оно достигло четырех тысяч, 58 процентов из них составили школьники. Следовательно, многие учителя хорошо понимают просветительное значение музея, который, в отличие от большинства подобных учреждений, не делает акцента на эстетической ценности экспонатов, а дает публике возможность открыть для себя повседневную жизнь африканских народов. Конечно, человек вполне может восторгаться каким-либо шедевром африканской скульптуры, но концентрируя внимание на чисто эстетической стороне, мы ограничиваем свое восприятие работы художника. На наш взгляд, африканское искусство отнюдь не плод индивидуального гения, а самовыражение всей общины и отражение священной традиции; в конечном счете, художник — это просто вдохновенная личность, выражающая потребности общества, к которому он принадлежит.

Мы считаем, что нужно относиться к предмету как к таковому, а еще лучше дать ему самому сказать о себе, потому что каждый предмет несет в себе информацию, выходящую за рамки чистой привлекательности: у него есть душа, в которой,

До модернизации:
диорама,
показывающая
приезд миссионеров.



если можно так выразиться, отражается душа целого народа. Поэтому он может служить посредником между различными культурами, помогая людям становиться ближе друг другу. Естественно, с этой точки зрения, все продукты человеческой деятельности, независимо от их художественных достоинств, заслуживают того, чтобы быть выставленными: ведь даже простая мотыга или скромная рыболовная сеть так же полны значения, как и самая выразительная маска.

Отзвук африканской культуры

Лионский Африканский музей постепенно обретает известность. Похоже, ему уготовано блестящее будущее, хотя ближайшие перспективы кажутся довольно унылыми. Поскольку он является самофинансируемым учреждением, существующим на выручку от продажи достаточно дешевых билетов, его средства крайне ограничены, и ежегодное проведение им одной-двух выставок уже является настоящим подвигом. Еще более остро стоит проблема кадров, и необходимо как можно скорее передать управление музеем профессионалам. Но у Общества африканских миссий просто нет на это средств. Правда, оно планирует обратиться к местным властям и частным фирмам в надежде с их помощью разрешить финансовую проблему.

Если музей придется закрыть, это

нанесет ущерб не только репутации Общества, но и изучению и распространению в Лионе африканской культуры. На протяжении более чем ста лет мы прилагали немало усилий, чтобы познакомить жителей города Лиона и его окрестностей с африканской цивилизацией; мы считаем, что самое главное — дать публике возможность открыть для себя иную культуру. Полагаю, что могу со всей ответственностью сказать: Общество африканских миссий вовсе не считает себя «хозяином» музея. Мы рассматриваем себя как людей, получивших в наследство ценный инструмент, который и сегодня может принести много пользы. Конечно, самый простой выход — избавиться от коллекции. Мы не собираемся наживать на ней деньги и готовы были бы передать ее какому-нибудь другому музею, если бы он согласился использовать ее в тех же целях, что и мы. Надеемся, нам удастся найти таких партнеров и они помогут нам основать в Лионе институт черной цивилизации.

Мы могли бы также продумать пути возвращения нескольких наиболее ценных предметов в те страны, из которых они вывезены; что же касается большей части коллекции, то здесь такое решение не оправдывает себя. И все же мы не теряем надежды найти средства, чтобы не только сохранить музей, но и распространить влияние африканской культуры как в Лионе, так и за его пределами. ■

«Другой» рассказ

Джералд Макмастер
(Gerald McMaster)

В этом номере журнала "Museum" хранитель канадского Музея цивилизации и художник Джералд Макмастер делится с читателями своими мыслями относительно возрастающей роли музеев в диалоге между народами и представляет свои произведения.

Я вырос в канадских прериях, на клочке отведенной правительством земли, называемом резервацией. Я — американский индеец из жившего на Плейнс Кри племени «красный фазан». Это имя носил брат моего прадеда, который был вождем в то время, когда заключались договоры. Теперь мы называемся «нейяук» или «точные люди». Быть туземцем — значит страдать от многих несправедливостей.

Это небольшое вступление многое объясняет в моем творчестве. Ведь не

случайно я — художник и писатель — обращаюсь в своих произведениях к многочисленным актуальным проблемам, связанным с окружающей средой, физическими, физиологическими и духовными возможностями человека. Но не следует понимать мои слова как желание лишний раз покрасоваться — просто я испытываю чувство глубокой гордости за культурное наследие моего народа.

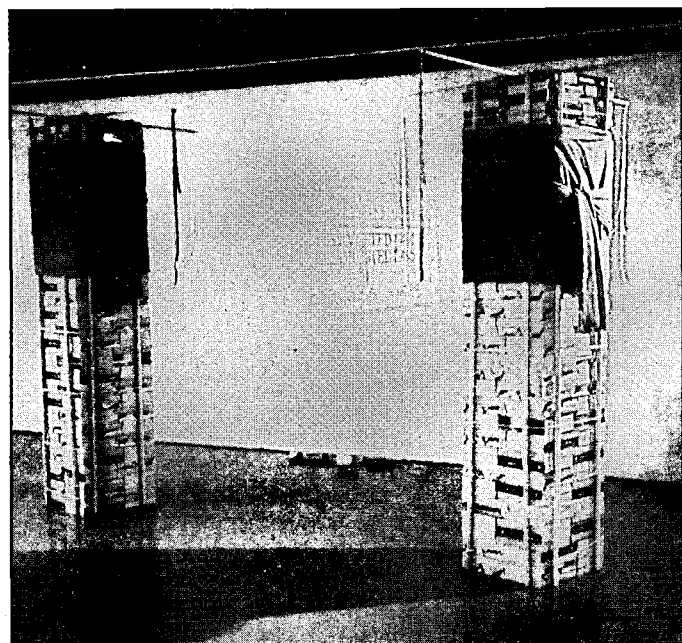
Как художник и штатный хранитель музея, я вижу, какие перемены произошли в практической музейной работе за последнее десятилетие в результате того, что туземное население стало играть важную роль в жизни канадского общества. Я имею в виду и политизацию проблем, связанных с туземным населением, и его вклад в развитие искусства и решение политических вопросов. Теперь туземцы пользуются большим уважением и принимают участие в общественной жизни, с ними, наконец, стали считаться. Все это было бы просто невозможно всего сорок лет назад, когда в 1952 году туземное население Канады в конце концов получило религиозную и культурную свободу. Сорокалетний процесс перестройки был мучительным, но важным.

То, что сейчас туземцам предоставлены определенные возможности — факт, конечно, положитель-

ный, но следует с грустью отметить, что общественно-политические и экономические проблемы, стоявшие перед прошлыми поколениями, не утратили своей актуальности и по сей день. Туземное население Канады все еще остается самым обездоленным.

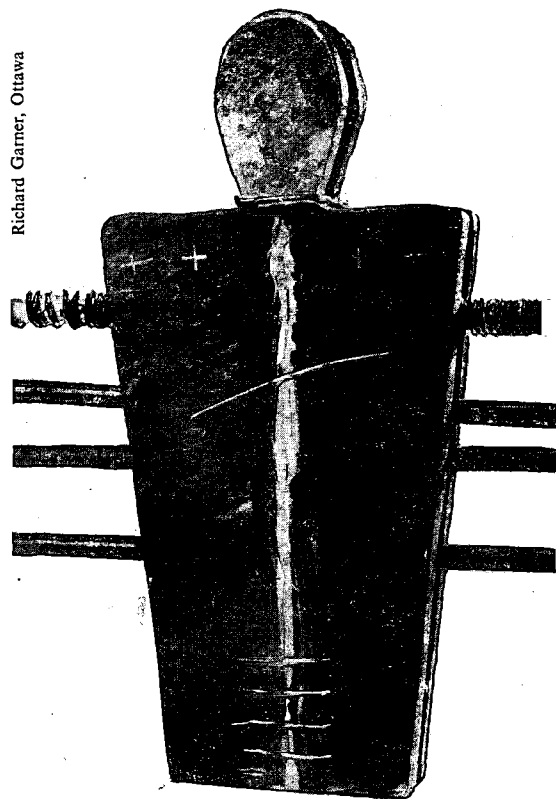
Какую роль должны играть музеи в последнем десятилетии XX века, чтобы идти в ногу со временем? Хотят ли их посетители подвергаться интеллектуальным и эмоциональным нагрузкам? Хотят ли они услышать «другой» рассказ? Или же музеи будут продолжать выдавать традиционный, ярко украшенный набор информации?

Индийские художники и писатели, как и я, продолжают задавать подобные вопросы и уже сейчас, в 1992 году, предвидят, что в последующие пять столетий будет проявляться большая терпимость и наблюдаться большее взаимопонимание между народами. ■



Джералд Макмастер, Великое древо жизни, 1990 год. Телефонные книги, деревянные шпонки, ленты, ткань и веревки. 243,6 см (каждый). Собрание художника.

Фотография предоставлена автором



Richard Garner, Ottawa

Джералд Макмастер, Постмодерн, 1988 год. Акриловые краски по дереву и проволока. 35 × 30,5 × 3,6 см. Собрание художника.

Голография в музеях — почему бы не использовать трехмерные изображения?

Владимир Марков

Голография — это новый способ регистрации и воспроизведения трехмерной графической информации. В последние годы она завоевала широкое признание в качестве научного метода, нашедшего применение в исследовательской деятельности и в других областях. Например, голография используется при неразрушающих методах изучения различных предметов, при лазерной обработке информации, а также в медицине и биологии. В настоящей статье директор лаборатории прикладной голографии Института физики Академии наук Украины рассказывает о способах применения голографии в музеях и размышляет о возможных путях ее дальнейшего развития.

Главным результатом развития голографии стало ее использование для получения трехмерных изображений. Впечатление от увиденного просто потрясает. Представьте себе, что вы входите в затемненную комнату. По мере того как глаза привыкают к полумраку, вы обнаруживаете перед собой нечто, напоминающее плоскую картину размером 30 × 40 см. Я говорю «напоминающее», потому что поверхность, расположенная перед вами, на самом деле черная, то есть на ней нет никакого изображения. Если сопровождающий вас экскурсовод в душе режиссер, он дожидается момента, когда вы, вконец озадаченный, начнете ломать голову, зачем все это надо, и неожиданно включит яркий источник света, направленный на картину. У вас перехватит дыхание (как было со мной, когда я впервые увидел голограмму), потому что буквально выпрыгивающее на вас изображение, например держава средневекового украинского князя, не только рельефно, но и объемно! Обычно в следующий момент большинство посетителей подходит ближе к стеклянному экрану, на котором зафиксировано изображение, чтобы убедиться, что оно все-таки плоское (каковым на самом деле и является).

Очевидно, голография может найти широкое применение в системе образования и культуры. Этой теме было посвящено много региональных и международных встреч, например семинары по вопросам использования голографии в музейном деле, проходившие в 1982 и 1984 годах в Севастополе и Львове (Украина), известное совещание по голографии под руководством профессора Т. Джеонга в Лейк-Форесте (Соединенные Штаты) и международный семинар, организованный в 1989 году в Киеве при поддержке ЮНЕСКО, в котором приняли участие специалисты из шестнадцати стран.

Голография как средство художественного выражения

Прежде чем рассматривать голографию как метод, нашедший применение в музейном деле, нелишне вспомнить, что некоторые мастера используют ее как средство художественного выражения, заменившее им на пороге XXI века мрамор или масляную краску. Им удалось воссоздать определенные оптические иллюзии, что под силу только голографической методике; например, они располагают на одной плоскости различные предметы, получают трехмерное изображение в сечении и т. д.

Первооткрывателями художественной голографии по праву считаются Маргарет Бенион (Великобритания) и Гарриет Касдин Сильвер (США). Ее приверженцы и последователи уже появились в Канаде, Франции, Германии, Нидерландах и Японии. Так, спектральные и селективные свойства голографии позволяют создавать богатые по колориту изображения. Они могут быть оптическим воспроизведением «реального» предмета, но их можно получить и без предмета; в этом случае изображение само по себе является творением, созданным в результате голографического синтеза преломленного луча света. Голографические мозаики сами могут служить экспонатами, однако в ряде случаев голограммы используются для оформления интерьера.

Образцы художественной голографии экспонируются на региональных и международных выставках, в специальных голографических галереях, например в «Лайт фантастик галери» в Лондоне, в Галерее голограмм в Сан-Франциско и Галерее художественных голограмм в Женеве, а также в музеях, посвященных голографии, в том числе в нью-йоркском и парижском. Предпринимались попытки использовать голограммы в оформлении городов. Впервые этот опыт был успешно осуществлен в Вашингтоне (округ Колумбия) в 1978 году, когда голограммы получали в дневное вре-

мя с помощью отраженных солнечных лучей. Чтобы получать изображения независимо от местоположения Солнца, система была устроена таким образом, что голограммы постоянно поворачивались.

Расширение возможностей музеев

Многие музеи мира напоминают айсберг, большая часть которого скрыта под ватерлинией их запасников. Такое печальное положение дел объясняется острой нехваткой экспозиционных помещений, а также необходимостью прежде всего создать надлежащие условия хранения — температурно-влажностный режим, освещение соответствующей интенсивности и т. д. Частичным решением проблемы может стать организация тематических выставок, где будут одновременно представлены реальные предметы и голограммы других произведений. Голография открывает широкие возможности для того, чтобы дать представление о музейных предметах, получение и хранение которых сопряжено с большими трудностями, особенно в развивающихся странах. Начиная с конца семидесятых годов на Украине проводятся выставки голограмм реально существующих предметов. Голограммы отдельных предметов, принадлежащих ряду ведущих музеев Украины и постоянно экспонирующихся там, составили основу смешанной выставки *Голограммы исторических сокровищ музеев Украины*, проходившей в выставочном зале Государственного музея истории Украинской ССР в Киеве в 1979 году. Это была первая постоянная выставка голограмм в СССР и, возможно, в мире. На ней экспонировалось 60 голограмм около 150 предметов, охватывающих период от палеолита и до наших дней. Впоследствии подобные выставки были показаны в других городах, в том числе во Львове, Севастополе и Ялте.

Естественно предположить, что постоянные выставки разумнее организовывать в городах, посещаемых многочисленными туристами. А что же делать в других районах страны? Мы, например, организовали передвижные выставки (в автобусах) и показывали их в небольших населенных пунктах. Такие экспозиции, включающие 25–30 предметов, вызвали большой интерес. За год на Украине голографические выставки посещает в общей сложности более миллиона человек. Мы выезжаем с ними за границу, где они также пользуются популярностью. За последнее время их смогли посмотреть жители Канады, Франции, Японии, Великобритании и США.

Вы можете поинтересоваться, что нужно музею для получения голограммы. Голографическая запись информации будет адекватной в том случае, если есть светочувствительные материалы и лазеры. В настоящее время материалы, имеющие достаточно надежные характеристики, производятся в СССР (ПФГ–ОЗ), США (Кодак), Германии (Агфа-Геверт) и Великобритании (Илфорд). Что касается лазеров, то в СССР, США и ряде других стран выпускается довольно надежное оборудование, работающее на смеси гелия и неона, на аргоне и криптоне. С помощью светочувствительных материалов и лазеров можно получать голограммы хорошего качества размером 100 × 80 см и с глубиной видимого поля 1 м. Что касается расходов, то уменьшение размеров изображения сокращает затраты до приемлемого уровня. Производство определенного количества голограмм размером 30 × 40 см обойдется примерно в триста долларов. Создание голограмм больших размеров или в меньшем количестве будет стоить значительно дороже.

Это опасно?

Возникает вопрос, почему голография, обладающая явными преимуществами и возможностями, не получила более широкого распространения в мировой музейной практике. На то существует ряд причин. Одна из них кроется в безразличном отношении к голографии музейных работников: они ведут себя (что, право, странно) как сторонние наблюдатели процесса, способного в какой-то степени революционизировать их собственную профессию. Сюда же можно присовокупить и то, что голография остается областью высокой технологии, мало доступной многим музейным работникам. Другая причина, как свидетельствует мой опыт, состоит в том, что одно слово «лазер» часто ассоциируется с мощным потоком радиации, который может разрушить или по крайней мере сильно повредить хрупкие предметы или даже целые экспозиции. Откровенно говоря, подобные опасения надуманны. Интенсивность лазерного излучения, сфокусированного на объекте, не превышает 0,3 милливатта на квадратный сантиметр даже для мощных газовых лазеров. Колебания температуры при этом не превышают 0,1°C, что значительно меньше средних суточных колебаний температуры в большинстве музейных помещений. Надеюсь, что время и накопленный опыт развеют все страхи.

Художественная голография и включение в экспозиции голограмм реальных предметов – вот два основных направления использования в музеях этого нового метода регистрации и воспроизведения графической информации. Третье важное направление связано с изучением состояния предметов, отбором материалов для их реставрации, определением требующегося вида реставрационных работ, проведением бесконтактных измерений предметов. Все это можно назвать «закулисными» функциями голографии в музеях.

С помощью голографической интерферометрии стало возможным без непосредственного физического воздействия выявить и локализовать дефекты в скульптуре Донателло *Иоанн Креститель*, ценной фреске в Московском Кремле и ряде образцов древней керамики. Голографическая точечная интерферометрия помогла обследовать знаменитую конную статую Марка Аврелия и определить, какие ее части подверглись восстановлению много веков назад; тот же метод был использован для оценки воздействия коррозии на другие предметы.

Еще одна возможность применения голографии в музеях связана с регистрацией предметов, представляющей сегодня серьезную проблему для многих специалистов. В последнее время для этой цели стали широко использоваться компьютеры и компьютерные сети¹. Голография может в буквальном смысле сделать объемную информацию, хранящуюся в памяти компьютера, особенно если применяется микроголография. Десять микроголограмм можно расположить на одной голографической пластине размером 15 × 15, что делает данную систему в высшей степени компактной. Необходимо помнить, что чем выше степень информации о конкретном предмете, дополнительно получаемой через его голографическое описание, тем меньше вероятность ошибки при ее извлечении и использовании. Еще одним преимуществом микроголографического хранения информации, например перед микрофишами, является то, что оно не требует дорогостоящего проекционного оборудования.

Возможность освободить «сокровища, оказавшиеся в ловушке»

Вышесказанное не означает, что все теоретические и практические проблемы, препятствующие использованию голографии в музеях и связанных с ними учреждениях, разрешены. Что касается экспонирования голограмм, то

здесь еще имеются большие возможности для совершенствования – получения высокой точности цвета и более четкого изображения. Работа в этом и других перспективных направлениях ведется в специальных лабораториях, соответствующие проблемы обсуждаются на различных региональных и международных совещаниях.

На мой взгляд, огромные возможности применения голографии в музеях, развивать которые следует более решительно, чем раньше, сулит международный обмен голографическими выставками. Первым шагом стала выставка *Сокровища, плененные светом*, проходившая в Йорке (Великобритания) в 1989 году. Она была подготовлена специалистами Института физики АН Украины при поддержке Археологического фонда Йорка и при участии четырех крупнейших музеев Украины. В этом направлении можно было бы делать значительно больше.

Я предлагаю с помощью специализированных учреждений ЮНЕСКО и ИКОМ организовать в различных частях мира международные голографические выставки по какому-то конкретному периоду или теме, представляющей всеобщий интерес (например, золото в средние века), выставки, которые будут уместны в Европе и Азии, в Африке и Латинской Америке, а также в других регионах. Если хотя бы один музей от каждой, скажем, из пяти стран примет участие в этом проекте, представив десять предметов, то вся выставка будет состоять из пятидесяти голограмм. Затем можно сделать десять копий, что позволит участвующим музеям развернуть выставку в собственных залах, а другой экземпляр разослать по стране или отправить в соседние страны. При этом ни один экспонат не двинется со своего места и не покинет безопасного укрытия родного музея. Наша лаборатория прикладной голографии может взять на себя проведение голографической записи, если такая проблема встанет перед каким-либо музеем.

Читатели, у которых возникнет желание высказаться по поводу данного предложения или получить более подробную информацию, касающуюся использования голографии в музейном деле, могут написать мне по адресу:

Украина,
252650, Киев,
проспект Науки, дом 36,
Институт физики,
лаборатория прикладной голографии.
Телефон: (044) 212 21 58
Факс: (044) 212 48 12

Примечание

1. См.: Л. Я. Ноль, *Компьютерную грамотность – в музеи*. "Museum", № 162, 1989. – Прим. ред.

Электрография и спонсорство

Кристиан Ригал
(Christian Rigal)

Когда с помощью какой-либо аппаратуры удастся создать новую художественную форму, то заинтересованность в ней производителя такой аппаратуры представляется вполне логичной. Именно об этом и рассказывает в своей статье Кристиан Ригал, основатель и один из директоров недавно открытого в Испании Международного музея электрографии. Вполне понятно, что круг вопросов, связанных со спонсорством, гораздо шире, чем удалось затронуть в данной статье. Они будут обсуждаться и на Генеральной конференции Международного совета музеев в 1992 году, и в дальнейшем на страницах журнала "Museum".

Искусство электрографии заключается в использовании фотокопировального аппарата не в его прямом назначении, а для создания оригинальных произведений искусства. Следовательно, можно предположить, что производители таких аппаратов должны быть непосредственно заинтересованы в развитии подобного творчества. Однако в действительности это не так, и исключение составляет лишь фирма «Канон Эспанья».

Таким образом, шефство фирмы «Канон Эспанья» над Международным музеем электрографии в городе Куэнка (Испания) является не вполне обычным делом. Тем не менее оно прекрасно соответствует политике, в течение многих лет осуществляемой этой фирмой, поскольку она давно проявляет интерес к искусству электрографии, что находит выражение в приобретении соответствующих произведений, предоставлении учеб-

ных стипендий художникам-электрографам, участия во Втором международном бьеннале электрографии в Валенсии, а также публикации учебника «Семинары по электрографии».

С самого начала работ по созданию Международного музея электрографии я рассчитывал на возможную помощь со стороны «Канон Эспанья». Ее директора посетили церемонию открытия музея; коллекция и оформленные экспозиции произвели на них столь глубокое впечатление, что они сразу же согласились удовлетворить нашу просьбу. Как нам того и хотелось, «Канон Эспанья» стал предоставлять нам и оборудование, и субсидии.

Фирма бесплатно выделяет для музея состоящий из 22 единиц комплект аппаратуры, который будет ежегодно заменяться. В него входят компьютер, два принтера (печатающих устройства), три факса (устройства для факсимильной печати) и шестнадцать фотокопировальных аппаратов. Копировальные аппараты представляют собой новейшие и сложные модели фирмы, такие, например, как цветковые лазерные копировальные устройства; с их помощью можно увеличивать и воспроизводить цветные плакаты с диапозитивов. Расходуемые материалы предоставляются за плату. Благодаря фирме «Канон Эспанья» Международный музей электрографии располагает самой современной электрографической художественной мастерской в мире.

Ежегодные субсидии «Канон Эспанья» составляют 3 миллиона песет (около 32 тысяч долларов). По собственной инициативе фирма приняла решение о предоставлении Университету Кастилья-Ла-Манча, к которому относится Международный музей электрографии, дополнительной дотации в размере 5 процентов общей годовой прибыли от продаж оборудования и материалов к нему. Поскольку прибыль составляет довольно значительную сумму, то следует ожидать, что субсидия увеличится примерно на 1 миллион песет (около 12 тысяч долларов).

Треть общей суммы, получаемой музеем, будет истрачена на художественные проекты. Оставшиеся две трети составят фонд стипендий для художников и историков искусства из разных стран, которые будут на три месяца приглашены в Куэнку. Там, по желанию, они смогут заняться творчеством в мастерской или познакомиться с архивами музея и его коллекцией, насчитывающей тысячу работ.

Щедрость фирмы «Канон Эспанья» позволила нам претворить в жизнь необычную идею о превращении Международного музея электрографии одновременно и в действующий центр художественного творчества, и в музей в его традиционном смысле, где работы художников хранятся и экспонируются. ■

Сежар,
Улыбнись.
Электрография.



© Sejar

Зачем нужны музеям аудиовизуальные средства?

Дженнифер Шусслер
(Jennifer Schuessler)

Многие бедные музеи стремятся приобрести аудиовизуальные средства, в некоторых более богатых учреждениях их вполне достаточно, а вот отношение к ним со стороны музейных специалистов во всем мире неоднозначно. Каковы же возможности и пределы их использования в музеях?

Дженнифер Шусслер, стажер журнала "Museum", рассматривает эти вопросы, используя результаты исследований, проведенных сотрудниками и другими стажерами журнала.

В одном из парижских музеев ошеломленные посетители стоят, задрвав голову, перед странной скульптурой с шаром и громко хлопают в ладоши, заставляя новинку отвечать щебетанием, записанным на магнитофонную ленту. В находящемся под Лисабоном дворце Келуш перед посетителями как бы оживает XVIII век – благодаря концертам, на которых звучит музыка той эпохи, и дегустации блюд конца XVIII столетия, – что, без сомнения, вызывает у них более живой интерес к традиционным экспозициям. В музеях мира можно наблюдать и такую картину: посетители осматривают экспозицию, надев наушники, и покорно останавливаются у экспонатов, выбранных их электронным гидом для подробного комментария.

Подобные ситуации, типичные для музеев XX века, удивили бы основателей первых музеев на Западе, например Нордик Кунстакаммер или Тосканской этрусской академии XVII–XVIII веков, где различные диковины воздействовали главным образом (или исключительно) на одно чувство – зрение. Как показывает опыт педагогики, впечатление, производимое предметом или его описанием, будет более длительным, если оказывается воздействие не на одно, а на несколько чувств. А раз так, современные музеи овладевают вниманием публики как никогда ранее прочно. В то время как в четырнадцати музеях такой страны как Ангола всего один аудиовизуальный отдел, в музеях промышленно развитых стран наблюдается небывалый рост технических трюков. Во многих музеях постоянно увеличиваются бюджетные отчисления на «нетрадиционные» виды деятельности; в результате этого в стремлении создать «полное впечатление» крупные музеи организуют все более сложные и тщательно подготовленные постоянные и временные экспозиции, которые включают целый спектр технических средств – от простых аудиозаписей до широкоформатных кинопроекций и интерактивных компьютерных устройств.

В связи с широким использованием аудиовизуальных средств возникают две группы вопросов, касающихся возможности и желательности достижения подобного «полного впечатления» с помощью электронных устройств. Первая группа связана с техническими пределами возможностей использования аудиовизуальных средств в музеях. Часто ли устройства выходят из строя и что происходит в такой ситуации с экспозицией, полностью зависящей от них? Но бывает так, что устройства работают очень хорошо, а посетителям отведена лишь роль пассивных наблюдателей. Именно об этом и идет речь в вопросах второй группы. В какой момент аудиовизуальные средства, предназначенные для того, чтобы оживить работу музея, уничтожают его особую коммуникативную силу, превращая его, попросту говоря, в придорожный аттракцион?

Любая попытка разобраться в этих вопросах потребует внимательного изучения не только роли аудиовизуальных средств в музеях, но и вообще взаимоотношений между музеями и аудиовизуальными средствами. Мы начнем данный краткий обзор с рассмотрения различных видов аудиовизуальной техники, используемой в музеях, и оценки их эффективности, затем остановимся на тех видах аудиовизуальной техники, с которыми посетители встречаются в музее, но которым надлежит оказывать на них более длительное воздействие уже вне стен музея в «реальном мире». И наконец, мы рассмотрим реально существующие и потенциальные отношения между музеями и учреждениями культуры «реального мира» (в особенности тематическими парками и телевидением), во многом или полностью зависящими от аудиовизуальной техники.

Говорящие этикетки

Документальные фильмы, видео- и аудиокассеты – вот наиболее часто встречающиеся в музеях аудиовизу-

альные средства. В то же время они являются формами, наименее интегрируемыми в экспозицию, хотя и совершенно не чуждыми современному музею. Если такие «говорящие этикетки» удачно выполнены, они могут во много раз повысить уровень восприятия и понимания экспонатов посетителем, вовлекая в этот процесс не только зрение, но и слух, или создавая материальный фон (например, музыка или кадры документальной киноплёнки), который попросту не может быть создан письменным словом или застывшим образом.

С другой стороны, проведенные стажерами журнала "Museum" систематические исследования, касающиеся использования аудиовизуальных средств в одиннадцати парижских музеях, показали, что связанные с этим технические проблемы могут быть весьма досадными. Вот один из примеров: посетители, оставшиеся по завершении экскурсии на просмотр видеоматериалов, несколько минут смотрели на пустой телеэкран. Когда сотруднику музея сообщили, что аппаратура не работает, он сказал: «Должно быть, украли очередную кассету. Каждый день пропадают три-четыре кассеты, а однажды утащили даже видеоплейер». Удивительно, как это похитители умудряются пронести мимо музейной охраны кассеты, не говоря уже о видеоплейере. Если принять во внимание затраты, необходимые для ремонта или замены сломанного либо украденного оборудования (а внеплановый ремонт оплачивается сотрудниками музея), становится ясно, что реальные затраты, связанные с использованием аудиовизуальных средств, намного превышают первоначальные вложения.

Даже в том случае когда оборудование работает нормально, а посетители, к счастью, его не портят, непродуманное использование аудиовизуальных средств может действовать на нервы как сотрудникам музея, так и посетителям. Электронные гиды обеспечивают беспрепятственное перемещение посетителя по заполненному экспозиционному залу, в то время как неудачно размещенные видеомониторы и компьютерная техника могут мешать при передвижении и создавать шум. Более того, даже когда проект включения аудиовизуальных средств в экспозицию тщательно продуман, а сами они функционируют так, как положено, все равно остаются проблемы, присущие самой технике. Например, аудиовизуальные устройства зачастую мешают или не дают посетителям возможности остановиться и поразмышлять либо о самих предметах,

либо о полученной о них информации. Что касается интерактивной техники, позволяющей посетителям по их желанию останавливаться и продолжать осмотр, без труда «проглядывать» всю информацию и даже задавать вопросы, то она может быть дорогой или недоступной по каким-либо другим причинам. При планировании использования аудиовизуальных средств музейные сотрудники должны учитывать как финансовые и технические возможности своих организаций, так и свойства доступной по средствам аппаратуры.

Менялы в храме?

Зачастую аудиовизуальные устройства являются в экспозиции не второстепенными носителями информации, дающими объяснения относительно экспонатов, а специально демонстрируются как предметы материальной культуры, обладающие исторической, культурной или эстетической ценностью. Но хотя кинопроекторы, фотоаппараты и другие устройства могут выставляться как самостоятельные экспонаты, работников музея часто привлекает их способность издавать электронные звуки, создавать образы и ощущения. В качестве примера можно привести все, что угодно, начиная от скрипа, скрежета и свиста, воссоздаваемых, чтобы лучше представить экспонат железнодорожной станции XIX века, и до интерактивных экспонатов, связанных с электричеством или другими явлениями в научно-технических музеях всего мира.

Самым убедительным аргументом в пользу аудиовизуальных эффектов такого рода в музеях, не относящихся к числу научно-технических, является то, что электронные звуки и образы составляют часть наиболее значительных произведений искусства нашего столетия и могут быть использованы для воссоздания того, что люди видели и слышали во времена, когда еще не было ни фильмов, ни магнитофонов. Пуристы, отстаивающие идею музея как храма, могут препятствовать проникновению в их святилище атрибутов деятельности «менял»: рекламы, коммерческих фильмов, специальных эффектов. Тем не менее, ни один музей, имеющий намерение серьезно и в полной мере работать с культурным и художественным наследием XX века, не может совершенно игнорировать аудиовизуальные формы искусства, даже если он воздерживается от более широкого использования аудиовизуальных экспонатов и документационной техники.

За стенами «храма»

Говорящие этикетки, рассказывающие об экспонатах, и аудиовизуальные устройства, которые сами являются экспонатами, прочно укрепляют позиции аудиовизуальной техники в стенах музея. А могут ли музеи использовать аудиовизуальные средства для того, чтобы каким-то образом расширить свою деятельность и создать более прямые и длительные контакты с миром за стенами «храма»? Продажа видео- и аудиокассет, слайдов, электронных игр и даже компьютерных программ способствует эффективному распространению информации об экспонатах за пределами музея и, что немаловажно, помогает его финансированию. Однако каким бы всепроникающим (и необходимым?) ни был маркетинг распространения информации аудиовизуальными средствами, находятся люди, критикующие этот процесс. Их беспокоит то, что львиная доля работы некоторых музеев все чаще и чаще выполняется в сувенирных магазинах, а не в экспозиционных залах. Даже среди тех, кто готов считать магазины важным источником финансирования музея, есть люди, настороженно относящиеся к тому, что музей становится еще одним местом продажи аудиовизуальной и другой подобной продукции.

Новые коммерческие отношения между аудиовизуальной техникой и музеями могут, конечно же, быть и взаимовыгодным партнерством. Ни один человек, который когда-либо стоял в длинной очереди на крупную выставку или видел такую очередь, не может отрицать того, что музеи используют аудиовизуальные средства для саморекламы. Звуковое и световое оснащение привлекает людей, оживляя смертельно тихий и скучный музей или привнося разнообразие в интересный. Однако неясно, действительно ли аудиовизуальная техника работает наилучшим образом, когда она тщательно разработана. Не отвлекает ли посетителей самая великолепная аудиовизуальная продукция от подлинных экспонатов и не препятствует ли она их собственной интерпретации памятников и взаимосвязи с ними? Если аудиовизуальные эффекты доведены до совершенства, то не станет ли посещение музея походкой на визит к зубному врачу в современной клинике, где тихая музыка заставляет пациента забыть истинную причину его присутствия в кабинете?

В частности, тщательно разработанная аудиовизуальная техника не-

редко упоминается как доказательство растущей «диснеизации» музеев, явления, горячо обсуждавшегося на страницах № 169 журнала "Museum". Вопрос о том, следует ли музеям пытаться соперничать с тематическими парками в искусстве пиротехники, является спорным. Могут ли они вообще соперничать с парками в области, уже давно освоенной последними? При сравнении огромной посещаемости Диснейленда и средней продолжительности его посещения, составляющей восемь часов, с гораздо более низкими показателями музеев была высказана мысль, что оценку работы музеев и тематических парков следует проводить по аналогичным стандартам. Несмотря на то что музеи действительно имеют право (и, может быть, даже должны) использовать пригодную для них технику тематических парков и других подобных структур, могут ли они выиграть в прямом соперничестве с такими культурными институтами, как Диснейленд? Если они будут относить себя к классу различных придорожных аттракционов со звуковым и световым оснащением, не обрекут ли они себя на то, что их будут оценивать только в зависимости от прибыльности и массовой популярности?

Телемузеи: популяризация культуры?

Маргарет Дж. Кинг пишет в защиту Диснейленда в № 169 журнала "Museum":

В наши дни при проектировании любого просветительного учреждения необходимо учитывать приобретающую всеобщий характер «тематизацию» и проникновение телевидения во все сферы повседневной жизни.

Около трехсот режиссеров, постановщиков, директоров программ, журналистов, спонсоров искусства и хранителей музеев из двенадцати стран Европейского сообщества собрались в Лилле в октябре 1988 года именно для того, чтобы положить начало проникновению музеев в повседневную жизнь с помощью телевидения. На первом европейском коллоквиуме, названном *Телемузей*, участники просмотрели около 150 телепрограмм европейских стран, имеющих отношение к музеям, включая, например, еженедельную игру-шоу совместного производства регионального телевидения Франции и ассоциации музеев, а также более традиционные просветительные программы и документальные материалы о круп-

ных выставках. Придя к общему мнению о том, что скорее всего образ является связующим звеном между телевидением и музеями, участники коллоквиума изучили уровни коммуникабельности и аудитории каждого из них, а также возможности их взаимовыгодного сотрудничества:

Факт существования приблизительно 150 программ, имеющих отношение к музеям, доказывает, что профессиональные языки телевидения и музеев довольно схожи и понятны большинству людей. Несмотря на это, представители обеих сторон выразили озабоченность по поводу того, что у них разные задачи и способы их достижения. Один из участников остановился на конфликте между той разновидностью культуры, которую пропагандируют музеи (и к которой они принадлежат сами), и современным телевидением. Он говорил о необходимости популяризировать новости культуры в той же степени, что и новости политики или прогноз погоды, чтобы сделать первые понятными для всех. По мнению другого участника, телевидение, посвященное только культуре, является культурным гетто, очищающим соевый коммерческого телевидения, но делающим очень мало для самой культуры. Но означает ли выход «культурного телевидения» (и музеев) из этого гетто и его включение в основное телерусло негативную популяризацию культуры?

Полное или почти полное отсутствие «культурного телевидения» может оказаться еще хуже, чем самая плохая популяризация. В идеальном случае программы о музеях на коммерческих или имеющих широкую аудиторию государственных телеканалах могут служить хорошей рекламой, привлекая посетителей и спонсоров. А что если телевидение, рассказывая о музеях, не привлечет в них посетителей? И что если телевизионные программы о музеях в результате займут место самих музеев? Вместо говорящих этикеток мы получим своего рода говорящий музей, в котором уже больше не сможем подолгу стоять перед любимой картиной или воспринимать что-либо по-своему, а не так, как это задумал редактор программы. И будет ли такой *телемузей* музеем? ■

Иваново: программа нравственно-эстетического воспитания детей

Леонора Горбунова

Многие дети — от дошкольников до подростков — считают музеи скучными. Генеральный директор Ивановского государственного объединенного историко-революционного музея Леонора Горбунова рассказывает в своей статье об осуществляемой в Иваново программе нравственно-эстетического воспитания детей дошкольного и школьного возраста и о творческих поисках музейного коллектива.

Иваново — областной центр с почти полумиллионным населением, находящийся в трехстах километрах к северо-востоку от Москвы. Это индустриальный город, один из крупнейших в стране центров текстильной промышленности. В Иваново восемь высших учебных заведений, три театра, девять музеев.

В 1977 году было создано Ивановское музейное объединение, в состав которого в настоящее время входят восемнадцать музеев города и области — краеведческих, литературных, исторических и мемориальных, отражающих историю края и его особенности.

Общепризнано, что музей может и должен стать частью системы непрерывного образования. Специфика просветительной деятельности музея определяется его уникальными возможностями — там человек может соприкоснуться с реликвиями разных эпох, с подлинными памятниками духовной и материальной культуры. Известно, что воспитание человека следует начинать в самом раннем возрасте, однако не секрет, что зачастую дети скучают на традиционной экскурсии в музей и после первого такого посещения надолго (а то и навсегда) сохраняют представление о музеях как о суровых и унылых учреждениях. Что же надо сделать, чтобы ребенку понравилось в музее, чтобы он стремился вновь прийти туда?

В 1983 году Ивановское музейное объединение вместе с рядом других организаций города разработало программу нравственно-эстетического воспитания детей дошкольного и школьного возраста. К осуществлению программы были привлечены все творческие силы Иванова — театры, филармония, творческие союзы и учебные заведения, а также комитет по физической культуре и спорту.

Начали с организации посещения музеев детьми подготовительных групп (то есть самыми старшими) всех 140 детских садов, а далее ежегодно предполагалось подключать

следующие возрастные группы детей — школьников первого, второго года обучения и т. д. семидесяти школ города.

Программа не только позволила широко использовать богатства музея, но и побудила музейный коллектив к творческим поискам. Она продолжает жить, потому что с ее помощью удалось сделать посещение музея интересным для детей. Занятия проводятся по совершенно новой методике, они проходят в экспозиционных и в специальных залах, которые оборудуются соответственно каждой теме. Большое значение имеют для детей особый музейный этикет, ритуальность, эффект новизны, игровые методы, театрализация, «погружение» в соответствующие эпохи, работа с подлинниками, возможность творчества (рисование, пение, танец). Приведу несколько примеров.

Здравствуй, музей!

Экскурсия-прогулка для детей шести лет может проводиться в экспозиции любого из музеев Объединения. Цель заключается в том, чтобы дети получили ответ на следующие вопросы: что такое музей? Зачем людям нужны музеи? Какие из вещей, принадлежащих семье, можно поместить в музей и почему? Почему нужно беречь хранящиеся в музее предметы? Как вести себя в музее и почему так, а не иначе?

По окончании экскурсии детям предлагают на основе полученных впечатлений сделать рисунок, а также узнать у взрослых (родителей, бабушек и дедушек), какие вещи хранятся в семье как реликвии. То есть ребенка как бы подталкивают к тому, чтобы он дома вспомнил и осмыслил увиденное в музее и рассказал об этом домашним.

Для детей восьми-десяти лет также в экспозиции любого из музеев можно провести занятие «Окно в тысячелетнее прошлое». Обязательное условие — организация специальной

выставки музейных предметов, позволяющей познакомить детей с древнейшими обычаями, обрядами, преданиями народа. Дети видят, что каждый предмет несет в себе частицу прошлого, которое проявляется по-разному – в орнаменте, рисунке, деталях вышивки, в необычной форме предмета. Мы стремимся подчеркнуть историческую значимость музейных коллекций, воспитать у ребенка уважение к истории и музею, хранителю народной памяти.

Историко-краеведческий музей

Дети девяти лет приходят в Историко-краеведческий музей на экскурсию-прогулку «Памятники моего города», в ходе которой им с помощью экспонатов объясняют, что такое исторический памятник, какова его значимость, и стараются пробудить желание увидеть в городе здания, имеющие архитектурное или историческое значение. Важная цель этой экскурсии – воспитание у детей чувства ответственности за сохранение исторического и культурного наследия.

К сожалению, в наше время многие люди почти ничего не знают о своих предках. Мы проводим для детей десяти лет экскурсию-занятие

«Из села Талицы, близ города Шуи, наш цветаевский род». Знакомясь с историей нескольких поколений русских интеллигентов Цветаевых, давших миру такие яркие личности, как основатель Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве профессор Иван Цветаев и поэт Марина Цветаева, ребенок задумывается над тем, что существует история и его собственной семьи. На занятии в музее дети создают родословное древо Цветаевых, а затем – своей семьи. Школьному учителю предлагают после экскурсии в музее провести в классе занятие «Моя родословная». В помощь ему выдаются методические рекомендации, разработанные музеем. Эта работа требует активной помощи педагогов и семьи.

Дети одиннадцати лет посещают занятие «Музей – бесконечная книга». Их знакомят с историей создания музея, рассказывают о его основателе – местном фабриканте Дмитрие Бурлине, собирателе редкостей и древностей, раскрывают смысл коллекционирования. Еще одна из задач, которые ставятся при проведении почти каждого занятия, – воспитание эстетического вкуса, музейной культуры.

Новогодний выпуск «Волиебного фонаря» – Ожившие вещи музея.



Музей ивановского ситца

Всевозможные занятия с детьми проходят и в Музее ивановского ситца. Для детей восьми лет — это экскурсия-игра «Как рубашка в поле выросла». С помощью экспонатов дети узнают о том, как на территории нашего края делали ткани около ста лет назад. Они начинают понимать, как нелегко был ручной труд, получают возможность оценить красоту старинного предмета, сделанного и украшенного либо вручную, либо с помощью нехитрых приспособлений, знакомятся с элементами фольклора. В ходе экскурсии ребятам становится ясно, как может совершенствоваться своя жизнь и труд человек, вооруженный знаниями. Вполне понятно, что в таком текстильном центре как Иваново многие жители заняты именно в этой отрасли промышленности. Поэтому на экскурсии в музее решаются также вопросы нравственного, трудового воспитания, ненавязчиво начинается профориентация детей. Так, экскурсовод советует детям вместе с классным руководителем побывать на современной текстильной фабрике, а затем пофантазировать, какие машины и зачем они могли бы изобрести в будущем.

Экскурсия «Люди и ткани» проводится для детей двенадцати лет. Ее цель — заинтересовать детей историей текстильных профессий: рисовальщик, резчик, набойщик, красковар, гравер, механик, художник, колорист, ткач. Экскурсия предполагает свободное общение, изучение образцов ивановских ситцев.

Несколько лет назад художник-модельер Лидия Архипова, человек большой творческой энергии, создала в Музее ивановского ситца театр костюма. Таланту народа, его неисчерпаемым возможностям, стремлению проявить себя в красоте посвящается спектакль театра «Ситец, душа, Россия». Это яркое праздничное зрелище завораживает и детей, и взрослых. В ходе спектакля показываются музейные подлинники: иконы, деревянная утварь, прялки, русские крестьянские сарафаны, изделия хохломских художников, жостовские подносы, палехские ларцы и шкатулки, ивановские ситцы, дымковская игрушка. Герои спектакля — костюмы из ивановских ситцев, выполненные по мотивам разных видов русского декоративно-прикладного искусства. В живо разыгранных сценах перед зрителями проходят костюмы под девизами: «Владимирская богородица», «Оранта», «Одигитрия», «Русский север», «Золотая Хохлома», «Жостово»,

«Прялка», «Дымковская игрушка», «Ивановский ситец», «Сарафан», «Русский сувенир», «Палех». Спектакль сопровождает музыка — то мягкая, грустная, лирическая, то веселая и быстрая.

«Волшебный фонарь»

В 1990 году Музейное объединение провело первое мероприятие из цикла «Волшебный фонарь» (название навеяно сказкой Ханса Кристиана Андерсена). Что это такое? Сначала научные сотрудники музея разыгрывают театрализованное представление, главными героями которого являются музейные предметы, а затем показывают фильм или мультфильм. Так, например, сцена из сказки «Аленький цветочек» должна познакомить детей с бытом купеческой семьи. В ходе представления дети видят различные предметы — утварь, мебель, одежду. «Актеры» стараются вызвать активную реакцию детей, добиться их сопереживания происходящим событиям. Потом дети смотрят фильм «Аленький цветочек» и с восторгом узнают на экране уже знакомые им по подлинникам предметы быта. На новогодний «Волшебный фонарь» под названием *Ожившие вещи музея* были приглашены дети с родителями. Разные программы рассчитаны на детей различных возрастных групп — от пяти до одиннадцати лет.

Некоторые выводы

Думаю, нет необходимости заниматься дальнейшим перечислением занятий, тем более что краткий рассказ ни в коей мере не передает атмосферы их высокого эмоционального и духовного настроения. Что же дает осуществляемая Объединением программа? Все чаще мои коллеги задумываются над этим, понимая, что работа еще очень далека от завершения. Меняется ли что-то к лучшему в восприятии детьми окружающего мира, их поведения? Наблюдения воспитателей, учителей, анкетный опрос самих ребят, их родителей, беседы с детьми дают основание сделать вывод, что меняется, и в лучшую сторону. По единодушному признанию учителей, активнее формируется социальное сознание школьников, у них заметно обогатился словарный запас, им интереснее работать на уроках истории, литературы, русского языка, они быстрее овладевают сложными понятиями, лучше слушают, проявляют большую наблюдатель-

ность и активность, вступают в дискуссии. По мнению учителей, занятия в музее облагораживают детей, приучают строже следить за своим поведением, критичнее относиться к своему внешнему виду.

80 процентов дошкольников после посещения музеев предложили родителям пойти туда еще раз. Симптомом облагораживающий, и мы будем способствовать развитию этой потребности у детей и тем самым помогать семьям в формировании их духовных интересов, что сегодня представляется крайне необходимым. По единодушному мнению работников детских садов, посещение детьми музеев дает мощный стимул повышению общего уровня воспитательной работы. Впервые дошкольные учреждения выведены из замкнутой атмосферы детского сада.

Известно, что ребенка формирует семья, школа, среда, но посещение музеев оказывает на него неизгладимое впечатление, пробуждает светлые, радостные чувства, воспринимается как праздник, значительно расширяет пространственные и временные границы его мира. И это побуждает коллектив музея к постоянному творческому поиску и внедрению в практику работы новых идей. ■

Музеи общины — источник просвещения

С. С. Дрейк
(C. S. Drake)



Надраивание до блеска.
Осуществление программы для детей
в Музее быта Ист Энглия.

Автор статьи — член совета Британской ассоциации друзей музеев, Совета Ассоциации друзей национальных музеев и руководитель Ассоциации друзей музея в городе Инсвиче, где он живет. Однако в данной статье он решил не обсуждать проблем национальных, городских и местных музеев.

Название данной статьи выбрано мной не случайно. Она посвящена именно музеям общины, потому что слово «община» (*community*) имеет особый смысл для людей Соединенного Королевства. В Оксфордском словаре это слово определено как «группа людей, живущих в одном месте или районе», а слово «город» — как «место, населенное людьми». В названии статьи есть также слово «просвещение», а для большинства из нас оно ассоциируется со школьным обучением. Именно связи между школой и местными музеями посвящена моя статья.

Думается, что представление человека о поведении детей в музее зависит от его собственного опыта — положительного или отрицательного: можно считать детей настоящими вандалами, когда видишь, как они беспрестанно трогают статуи и витрины, и совсем другие эмоции вызывают мальчики и девочки, неторопливо делающие зарисовки экспонатов. В обоих точках зрения есть доля правды, но истина находится где-то посередине. Диапазон возможностей, предоставляемых музеями в области просвещения, огромен, его можно разделить на две большие сферы. Пассивная сфера включает в себе традиционный подход, который можно определить словами: *смотри и учись* и *слушай и учись*. К активной сфере относятся методы *делай и учись* и *играй роль*, а также то, что я называю *развлечением с серьезными целями*. Рассмотрим по порядку все эти методы.

Начнем с метода *смотри и учись*. Многие музеи используют анкеты и рабочие листы. Честно говоря, некоторые из них представляют собой слабые попытки хоть на какое-то время утихомирить детей. Другие, однако, великолепно подготовлены и гарантируют целенаправленное и полезное посещение музея, позволяющее решать многие задачи образовательного характера. Если в музее работают мудрые люди, то в нем существует так называемая *коллекция, которую можно трогать*. Она состоит из копий или менее ценных оригиналов; так метод *смотри и учись* перерастает в другой — *трогай и учись*. При этом работа школьников будет более эффективной, а хранители вздохнут свободнее.

Слушай и учись — это в основном не более чем урок в классе, представляющий самую невыразительную форму учебного процесса, но в своем лучшем виде он может принести большую пользу. Я имею в виду те случаи, когда человек выступает как живой источник информации, как «ходячая» история или как рассказчик. Такого рассказчика можно найти среди пожилых людей, работающих в музее на общественных началах. Дети подчас лучше ладят со стариками, чем с поколением своих родителей, и рассказ, услышанный от очевидца, придает историческим фактам живые черты. С другой стороны, подобное общение благотворно влияет и на стариков, которые чувствуют свою полезность для общества, когда их вытаскивают из дома.

В западных странах телевидение в основном уничтожило искусство рассказчика, но дети по-прежнему любят послушать хорошую сказку. Этнические меньшинства в этих странах все еще имеют сильные устные традиции и могут оживить любую этнографическую экспозицию, рассказывая легенды и мифы своего народа. Это также приведет людей в общину и поможет устранить напряжение и разногласия, возникшие в результате культурных различий. В методе *слушай и учись* есть еще один важный аспект. Дети, у которых отсутствуют навыки чтения, не могут совладать даже с самым простым заданием по сбору информации, если им необходимо изучать письменный источник, а устная информация открывает для них новые горизонты.

Стирка, раскопки, приготовление пищи — это учеба

Теперь обратимся к активному обучению. *Делай и учись* я определяю как осуществление программы, в соответствии с которой человек повторяет то, что делается или делалось в определенном месте, в определенное время, но при этом не требуется, чтобы он считал себя живущим в том отрезке времени. Так, музеи Саутхемптона построили простой ткацкий станок и попросили детей сделать для него глиняные детали по типу средневековых. Дети должны были сначала изучить их конструкцию, достать глину, перемешать ее, придать ей нужную форму и построить печь для обжига. Другая программа предусматривала стирку по методу XIX века. Одежды из тканей, произведенных сто лет назад, должны были стираться с использованием моющих средств и с помощью оборудования того же времени. Дети узнали не только о свойствах горячей и холодной воды и о различных видах моющих средств, но и об особенностях замачивания и сушки различных видов ткани, а также о работе женщин в ту эпоху, когда еще не было облегчающих их труд машин.

Города Ипсвич и Саутхемптон существуют с IX века, а это значит, что строительным работам в старой части города всегда предшествуют археологические раскопки, проводящиеся обычно под руководством работников музеев, что открывает широкие возможности для проведения мероприятий просветительного характера. Выяснилось, что у детей можно вызвать интерес, если закопать не представляющие особой ценности предметы, а затем дать им произвести раскопки под руководством специалистов. После того как дети обнаружат предметы, определяют их, а затем опытный археолог продемонстрирует им, какая информация заключена в этих находках, они будут готовы к участию в более серьезной работе.

В художественных галереях уроки вести трудно. Но музеи Ипсвича успешно используют метод *делай и учись*. Они привлекли работающего при музее художника — молодого человека, обладающего необычной творческой манерой: он, например, вырезает фигуры из разных материалов, раскрашивает их и создает новые многоцветные композиции. Эта техника очень популярна у детей всех возрастов, и ее дополнительное достоинство в том, что она приучает работать целыми бригадами — одни рисуют, вторые вырезают, третьи

раскрашивают, четвертые создают общую композицию.

Игрой роль можно определить как продолжение метода *делай и учись*, но с той разницей, что либо руководитель, либо дети — а иногда и все вместе — берут на себя исполнение какой-нибудь роли (или ролей), нередко облачаясь в костюмы соответствующего времени и становясь саксонскими крестьянами, помещиками XVIII века или викторианскими слугами. В Ипсвиче, где в художественной галерее имеется прекрасное собрание портретов кисти Констебля и Гейнсборо, хранители надевают костюмы той эпохи, когда жили эти живописцы, и рассказывают о людях, изображенных на портретах, как будто были их близкими друзьями. И так как те, кто позировал художникам, хорошо известны, а их жизнь задокументирована, все получается очень правдоподобно.

Однако костюмы и сценарии редко бывают полностью подлинными, и не стоит, чтобы дети считали, что прошлое воссоздано с точностью. Но руководителям все-таки лучше облачиться в костюмы, потому что это придает достоверность той роли, которую они играют, и уменьшает возможность путаницы.

Музей быта Ист Энглия, в сущности музей сельской жизни, придумал программу, действие которой происходит на водяной мельнице тех времен, когда паровой двигатель только начинал представлять угрозу старому жизненному укладу. Новый ее владелец требует, чтобы качество продукции было улучшено, иначе мельница закроется и люди потеряют работу. Дети играют роли наемных рабочих на мельнице. Позже им демонстрируют, как действует паровая машина, и они сравнивают два источника энергии. Возможности изучения истории общества и промышленной революции здесь огромны, и даже можно проводить занятия, связанные с проблемами некоторых отраслей современной промышленности, находящихся в упадке.

Кроме того, в Музее быта дети могут понаблюдать за работой ремесленников, а под руководством людей из местной общины попробовать свои силы в каком-нибудь ремесле — например, прядении, ткачестве, обработке дерева или кожи. Но с наибольшим удовольствием дети ухаживают за животными, особенно они любят лошадь по кличке Ремус. В музее есть и овцы, устраивается даже демонстрация их стрижки, чтобы школьники узнали, откуда берется шерсть на их пуловеры.

Сари, доти и кари

Мероприятия, связанные с культурами этнических меньшинств, живущих в Великобритании, дают широкие возможности для изготовления красочных одежд, а также для знакомства с их музыкой, танцами и театром. Несомненно, наибольшим успехом в музее пользуется *Индийская деревня*, созданная недалеко от Ипсвича. Часть ее построена на территории школы. Деревня состоит из трех жилых домов, святилища и деревенского колодца. Когда дети приходят сюда, то девочки надевают сари, а мальчики — доти, после чего они занимаются сельской работой, а затем идут на сельский сход, чтобы «вести обсуждение» общинных вопросов. На огне готовится кари, его едят, как полагаются, руками. Потом все принимают участие в деревенской свадьбе. Это мероприятие, в проведении которого помогает местная индийская община, благоприятно сказывается и на индийских ребятишках, родившихся в Англии, поскольку они воочию могут увидеть ритуалы, лежащие в основе исконной культуры их народа.

В то время как все упомянутые программы носят развлекательный характер, есть и такие, которые могут давать более ощутимые результаты. В Саутхемптоне делается многое для того, чтобы дети осознали собственное прошлое и историю своего края. Обычно при проведении этой работы выбирают саксонский, средневековый или викторианский период истории города, но два года назад музейные специалисты в области просветительной деятельности решили обратиться к нашему столетию. Город разделяет река, до начала семидесятых годов в самой широкой ее части, где не было моста, пользовались для переправы паромом, известным в городе как Плавающий мост. В задачу сотрудников входило помочь детям построить его копию в масштабе один к четырем на площади между церковью и музеем. Дети, конечно, с восторгом принялись за дело и получили массу удовольствия, но самое главное то, что в процессе работы они узнали очень много нового.

Музеи, о которых шла речь, посещают дети в возрасте от пяти до пятнадцати лет. Честно говоря, я скептически отнесся к сообщению, что в музее обучаются пятилетние ребята, но, как оказалось, применяемый метод широко распространен и дает отличные результаты. Работа с историческими предметами может быть использована с целью подстегнуть детскую любознательность, про-

будить в детях желание работать в коллективе и в то же время стремление к самовыражению, научить их слушать и размышлять. Дайте детям старинный предмет домашнего обихода и задайте им четыре вопроса: что это такое, как люди использовали предмет, каков его сегодняшний эквивалент, что он говорит нам об изменениях в образе жизни людей? Второй и третий вопросы очень сложны для пятилетних детей, но поразительно, с каким воодушевлением они берутся на них отвечать и как работает их воображение.

Разумеется, дети должны думать о своем будущем, но было бы также неплохо, чтобы они знали историю и лучше ее понимали. Всем нам необходимо чувство исторической перспективы, если мы хотим иметь правильное представление о современном мире. Дети должны развивать в себе чувство времени, чтобы осознать, что определяется понятием «старый» и как старо это «старое». Все родители помнят какие-то забавные высказывания своих отпрысков, когда те были маленькими, и мучают этими рассказами друзей и знакомых. Я тоже считаю, что некоторые детские высказывания моего сына — а сейчас он взрослый человек, хранитель музея — можно приравнять к серьезной научной работе. Так, в возрасте четырех лет он спросил меня: «Сколько лет было бабушке, когда родился Иисус Христос?» Надеюсь, моя мысль ясна? ■

Город и его музеи



Музейный пейзаж Франкфурта

Хильмар Хоффман
(Hilmar Hoffman)

Если бы Вам захотелось написать музейный пейзаж Франкфурта-на-Майне, то картина получилась бы не монументальной или героической, а скорее интимной, включающей отдельные, но тем не менее связанные между собой сцены повседневной жизни. Это был бы не идеализированный образ, а полотно, наполненное реальными историческими событиями и жизненными коллизиями, заслуживающее того, чтобы взглянуть на него еще раз и поближе. Нашим гидом по Франкфурту-на-Майне будет Хильмар Хоффман, бывший городской советник и руководитель управления культуры.

Основной особенностью истории франкфуртских коллекций является тот факт, что ни один из многочисленных музеев города не обязан своим существованием кабинету искусств и редкостей, созданному кем-либо из членов королевской семьи. Основой для организации музея служили отдельные произведения, а в некоторых случаях и коллекции, собранные представителями аристократии и переданные в общественное владение. Иногда ядром коллекции будущего музея становились ценности, принадлежавшие ученым или художникам и объявленные позднее общественной собственностью. В качестве примера можно привести гражданина Франкфурта Иоганна Фридриха Штеделя. К своему завещанию, написанному в 1815 году, он присоединил документ об основании Штеделевского художественного института, что позволило двумя годами позже приступить к созданию одного из самых значительных художественных музеев мира.

Музей несколько раз переезжал из одного помещения в другое, прежде чем в 1878 году он окончательно разместился в специально для него построенном здании на набережной реки Майн. Штеделевский художественный институт является типичным примером совершенно особого пути развития франкфуртских музеев. И даже в документе об основании Института Штедель специально оговорил, что новым учреждением должны управлять пять человек, пять наиболее «достойных граждан этого города», которые не должны обращаться за консультацией к каким-либо властям и получать их согласие при решении того или иного вопроса.

Новаторская концепция Штеделевского художественного института, соединившего в себе школу и коллекции, нашла отражение в архитектуре здания и явилась важным шагом в развитии архитектуры музеев. Рассматривая эту проблему в ретроспекции, можно сказать, что концепция музея как памятника сознательно пропагандировалась архитектором Оскаром Соммером как противодействие прусской гегемонии в архитектуре берлинских музеев. Выступающая часть центрального фасада украшена статуями двух великих мастеров немецкого Возрождения — Альбрехта Дюрера и Ханса Хольбейна, их именами названы соседние улицы. Следует обратить внимание на то, что речь здесь идет не о чисто местной или даже муниципальной программе, а, по выражению одного из исследователей, о сознательной

интеграции в «иконаграфию немецкой музейной архитектуры начала периода второго рейха».

Другим примером того, что представители буржуазии, а не принцы или короли выступали в качестве основателей музеев, служит деятельность величайшего сына Франкфурта Иоганна Вольфганга Гете. В своем эссе, посвященном искусству античности и впервые опубликованном в 1816 году, он призвал к тому, чтобы собрать вместе произведения искусства, рассеянные по домам знати, и сделать их доступными для широкой публики. Таким образом он способствовал основанию крупнейшего в Германии естественноисторического музея — Музея Зенкенберга. Уже в 1763 году доктор Иоганн Кристиан Зенкенберг учредил фонд, с тем чтобы создать больницу и анатомический театр, химическую лабораторию, ботанический сад, научную библиотеку и, наконец, естественноисторическую коллекцию. Этот список красноречиво свидетельствует о том, какое большое значение придавалось во Франкфурте естественноисторическим дисциплинам.

С конца второй мировой войны до семидесятых годов

Перед началом второй мировой войны во Франкфурте насчитывалось 22 музея (в их число входили и учреждения музейного типа), причем семнадцать из них были созданы по инициативе частных лиц. Естественно, что по окончании войны, приведшей к страшным разрушениям, Франкфурт, как и многие другие города, оказался перед необходимостью срочно заниматься жилищным строительством, восстановлением транспорта и т. д. Франкфурт чуть было не стал столицей Федеративной Республики Германии. В конце шестидесятых годов город иронически называли *Bankfurt* или *Mainhattan* и часто приводили в качестве примера, когда говорили о негативных последствиях градостроительной политики, полностью подчиняющейся коммерческим интересам.

Ну, а как складывалось положение в области культуры? Музеи — и не только во Франкфурте — были далеки от того, чтобы достичь своего предвоенного уровня: повсюду в Федеративной Республике Германии музейное строительство шло очень медленно. Музеи мало изменились по сравнению с предвоенными годами. Некоторые из них даже вернулись к состоянию, которое они успешно преодолели уже в XIX веке. Сложившееся у музейных работников представление о роли этих учреждений никак не способствовало привлечению потенциальных посетителей.

Попытка найти выход из создавшегося положения потребовала пересмотра самого понятия «музей». Оказалось нетрудным определить, какие именно факторы сделали музеи столь недоступными. На этом этапе обновления роль первопроходца сыграл Исторический музей. Музеи стремились открыть свои двери для тех социальных групп, которые традиционно держались в стороне от них. Получила четкое определение роль музеев в области просвещения и образования:

«музей – место обучения». В этих словах заключался смысл политики в области культуры, проводимой музеями Франкфурта.

С особым рвением она осуществлялась в Историческом музее, но, вероятно, там дошли до крайности, что породило новые проблемы. Музейная педагогика была в то время terra incognita. Неудивительно поэтому, что несмотря на добрые намерения музейные экспозиции оставались сложными и непонятными, и музеям не удавалось пробудить интерес именно тех социальных групп, которые они хотели привлечь.

Проблема, без сомнения, была глубже и серьезнее. Начиная с Уолтера Бенджамина прогрессивные музейные специалисты в области просветительской деятельности испытывали недоверие к культуре подлинника. В коллекционировании усматривали проявление фетишизма. В итоге предпочтение, отдаваемое роли посредника, привело к трагическому недоразумению: музеи стали зачастую подменять школу и университет, прессу и телевидение. Музеи стремились восполнить все недоработки этих учреждений и средств массовой информации в отношении как исторического осознания, так и способности к визуальной коммуникации, забывая о том, что музей обладает неповторимой, уникальной особенностью – он дает возможность приобретать опыт, чего не может сделать ни одно из средств массовой информации. В семидесятые годы положение круто изменилось благодаря ряду крупных выставок, организованных в Федеративной Республике Германии. Выставки пользовались огромной популярностью и доказали самым непримиримым противникам такого типа массовых мероприятий, что происходит пробуждение интереса к истории, укреплению которого в немалой степени способствует общение с оригиналами.

Вновь пробудившийся интерес к истории характеризовался парадоксальным изменением отношения к музеям у людей, ранее не бывавших там. Посещение музея – и особенно открытия выставки – стало крупным общественным событием, к тому же событием праздничным, позволяющим получить новую информацию. Люди приводили в музей своих друзей, приходили туда целыми семьями. Музей стал местом

встреч и отправным пунктом для осуществления общественной деятельности. Совсем иное отношение к музеям у эрудитов, знатоков искусства, но если придерживаться их точки зрения, то окажется, что музей существует лишь для элитарных кругов, а для «непосвященных» его двери закрыты.

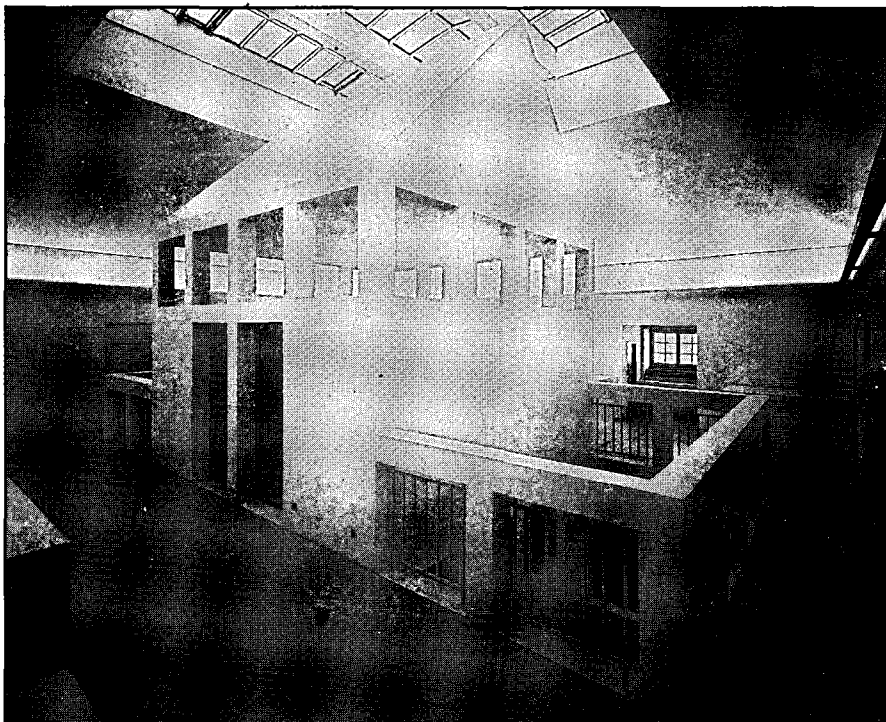
Восьмидесятые годы: новый подход к музейной архитектуре

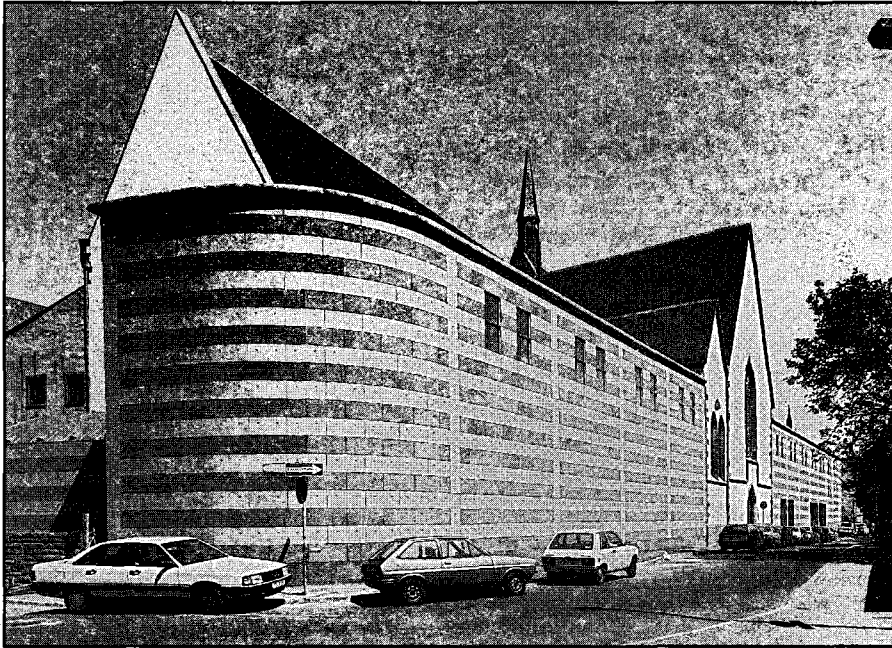
Вдоль Майна муниципальные власти сумели создать зону, которую теперь обычно называют «Музейной набережной». Благодаря удивительно удачно выбранному месту концепция «Музейной набережной» стала основой для решения градостроительных задач и сохранения архитектурных памятников: при строительстве всех новых музейных зданий и почти при каждом расширении уже существующих удавалось включать в музейный комплекс одну из некогда принадлежавших знати вилл, разбросанных вдоль набережной реки. Эти старинные постройки ставят перед музеями новые задачи и вместе с тем дают им возможность называться историческими памятниками.

Архитектура франкфуртских музеев восьмидесятых годов приобрела известность главным образом благодаря конкурсам, способствовавшим развитию новой и еще противоречивой концепции архитектуры, получившей неточное название «постмодернизм». Первый из конкурсов привел к появлению эффектного здания в результате расширения Музея художественного ремесла. Победитель международного конкурса на расширение музейного здания американский архитектор Ричард Майер руководствовался следующими соображениями: парк должен быть сохранен, а построенная в неоклассическом стиле вилла Метцлера, в которой размещался музей, – стать центром нового комплекса.

Построенное Майером здание, считающееся в наши дни одним из красивейших музейных зданий в Германии, несмотря на крупные размеры не является монументальным, но зато соответствует историческому

Применение принципа куклы-матрешки в Музее архитектуры. Архитектор Освальд Матиас Унгерс.





И вновь старое соседствует с новым: ядром Музея первобытной и древней истории является монастырь кармелитов, тогда как окружающие его пристройки датируются восьмидесятыми годами нашего столетия. Архитектор Йозеф Пауль Клайхуэс.

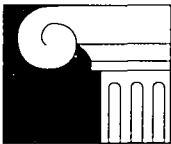
масштабу. Переходы, соединяющие интерьеры с наружным пространством, создают гармоничный ансамбль в музейном парке, а сеть дорожек, входы и комплекс фонтанов делают парк как бы продолжением музея в окружающей городской среде.

Новое здание является лишь одной из жемчужин – хотя и самой прекрасной – в цепи музеев, расположенных вдоль «Музейной набережной». До него были открыты два других учреждения, два новых музея, обогативших музейный пейзаж Франкфурта. Речь идет о Немецком музее киноискусства и Немецком музее архитектуры. Оба они имеют исключительное значение для осуществления культурной политики, поскольку впервые в Федеративной Республике Германии удалось представить в рамках музея два крупных творческих средства коммуникации.

В Музее архитектуры соединились три типа построек: узкий зал со стеклянной крышей, окружающий старинное

здание на первом этаже; большой зал в глубине, частично включающий бывший сад виллы, и, наконец, первоначально существовавшее здание, расположенное в центре. Здесь была создана сочлененная архитектура, провозглашающая свою независимость и отказывающаяся быть лишь простым вместилищем для произведения искусства. На противоположном, северном берегу реки Майн, в 1988 и 1989 году были организованы два новых музея: дворец Ротшильда стал Еврейским музеем, а в монастыре кармелитов и других принадлежащих ему зданиях разместился Музей первобытной и древней истории. Здесь можно обнаружить ту же концепцию, которая является лейтмотивом комплекса «Музейной набережной» и всех новых музеев Франкфурта, слишком многочисленных, чтобы можно было упомянуть их в данной статье, а именно единство и диалог между прошлым и настоящим. ■

Город и его музеи



Ванкувер: музеи «сказочной страны изобилия»

*Нэнси Хаши
(Nancy Hushion)*

Тема одного из двух основных разделов данного выпуска журнала "Museum" совпадает с темой Генеральной конференции ИКОМ, которая будет проходить в канадском городе Квебеке. Нам представляется разумным последовать призыву, скрытому в национальном девизе Канады – Ab mare usque ad mare (От моря до моря), – и предложить нашим читателям совершить путешествие на запад, чтобы посетить музеи Ванкувера, культурного центра провинции Британская Колумбия. Нашим гидом будет Нэнси Хаши, взявшая на себя основную нагрузку в канадской команде по организации Генеральной конференции. Нэнси Хаши – профессиональный музейный работник и член Консультативного комитета нашего журнала.

Временами бывает трудно поверить, что может существовать более прекрасный город, чем Ванкувер, окруженный со всех сторон горами и морем. Испытывающие зависть жители восточных районов иногда называют город «сказочной страной изобилия». В этом можно усмотреть и восхищение живописным окружением города, и намек на склонность жителей Ванкувера к несерьезным занятиям, например к мореплаванию и лыжному спорту (по крайней мере они представляются несерьезными людям, лишенным таких возможностей). В Ванкувере, только что отпраздновавшем свое столетие, свыше 1,6 миллиона жителей, и их количество продолжает расти. Несмотря на замедление темпов строительства во многих других частях Северной Америки, в Ванкувере продолжается строительный бум, начавшийся в связи с огромным

размахом различных видов деятельности и развитием города при подготовке к Экспо'86, а теперь объясняющийся большим притоком людей из стран Тихоокеанского бассейна, и особенно из Гонконга.

О Ванкувере часто говорят как о городе резких контрастов. Вероятно, это особенно заметно при сравнении шумной центральной части города с находящимся неподалеку Станли-парком – одним из самых поразительных в мире лесных массивов. Еще более ощутим контраст между городом и расположенными неподалеку островами залива и островом Ванкувер (на нем находится город Виктория); туда ходят паромы от одной из двух крупных гаваней, до которой можно добраться из центра города за двадцать минут.

Культурная жизнь города чрезвычайно богата, особый интерес представляют исполнительские искусства; заслуженной репутацией новаторов пользуются мастера визуальных искусств. В городе свыше сорока музеев – начиная от Ванкуверской художественной галереи (в Канаде художественные музеи часто называют художественными галереями), Ванкуверского морского музея и Музея антропологии Университета Британской Колумбии и до Сада Сунь Ятсена и Галереи Картрайта (Канадского музея ремесел). К этому следует добавить центры, руководимые художниками, такие как «Сэтэлайт Видео Эксейндж Сэсайэти», «Уэстерн Франт Сэсайэти» и Галерея Питта.

Отражать прошлое и хранить память о нем

Очень важно, чтобы жители Канады знали историю своей молодой страны. Основное внимание многих ванкуверских музеев направлено на изучение этого прошлого – как истории коренных жителей, населявших обширные пространства холмистых земель западного побережья и множество островов, так и быстрого развития города, после того как в 1887 году до него была доведена первая трансконтинентальная железная дорога – событие, в огромной степени способствовавшее открытию запада.

Вновь обратимся к музеям Ванкувера. Несомненно, в первую очередь следует рассказать о Музее антропологии, разместившемся на территории Университета Британской Колумбии, откуда открывается вид на море и на заснеженные вершины гор на заднем плане. Здание музея, открытого в 1976 году, проектировалось известным архитектором Артуром Эриксоном специально для размещения крупной университетской коллекции. Снаружи здание напоминает формы «большого дома» индейской группы хайда, что особенно заметно ночью, когда через огромные стеклянные стены, образующие одну из сторон сооружения, можно заглянуть в Большой зал с возвышающимися там тотемными столбами. Массивные передние двери были выполнены туземными ремесленниками из группы ксан. Хотя музейные коллекции происходят из многих частей света, основное внимание в постоянной экспозиции уделено туземным культурам побережья Британской Колумбии – именно отсюда поступила почти половина всего собрания. Существует семь индейских групп (каждая со своим языком и культурой), живущих на северо-западном побережье Северной Америки: тлинкит, цимшиан, хайда, квакиутль, белла кула, уст коуст (в прошлом нутка) и сэлиш. Раньше основным занятием индейцев северо-западного побережья являлась рыбная ловля. Было высоко развито искусство обработки древесины,

и в особенности кедрового дерева. Богатства окружающей среды и умение людей запасать и сохранять их способствовали развитию сложных обрядов и высокой художественной традиции. Во всех разделах Музея антропологии достижения индейцев северо-западного побережья представлены таким образом, чтобы показать связь между искусством и антропологией. Являясь свидетельством прошлого, каждый предмет приобретает еще большее значение как выражение живой культуры. В этом находит отражение стремление музея заниматься в первую очередь изучением и показом динамики и развития, а не чего-то устоявшегося и неизменного.

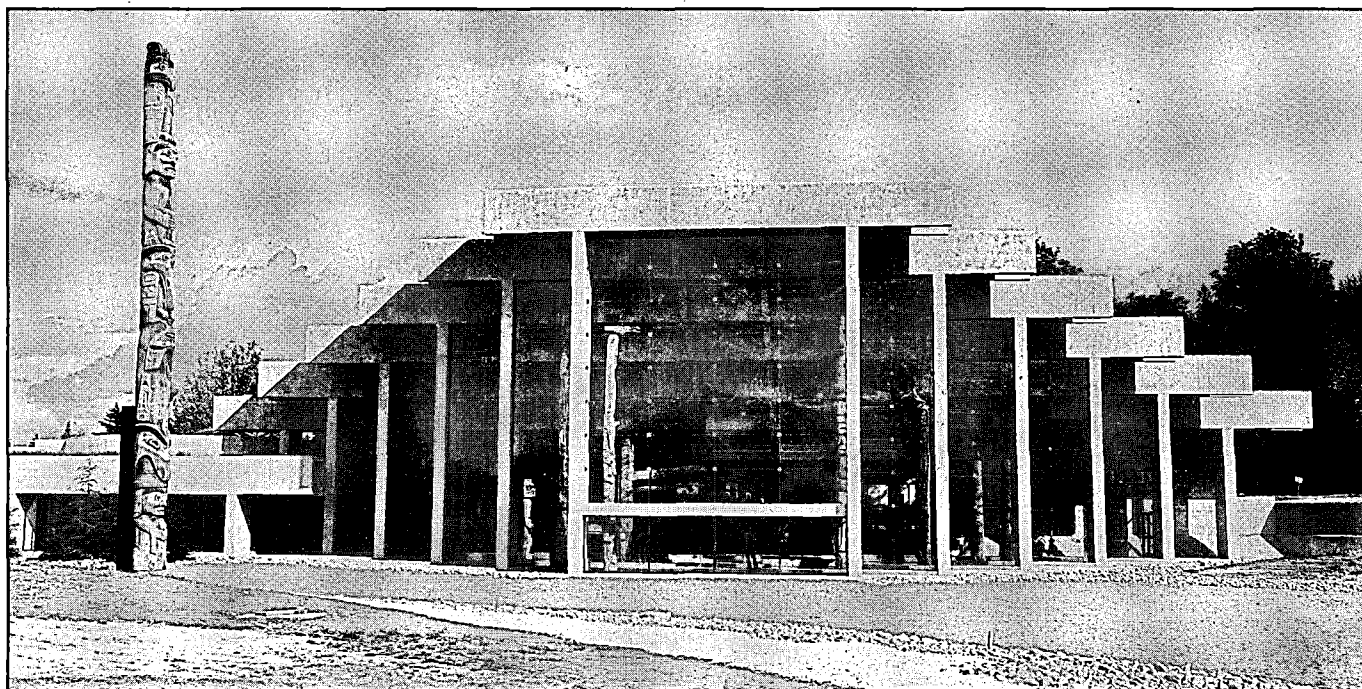
О мастерстве индейцев северо-западного побережья рассказывают выполненные в необычной художественной манере коробки и сосуды, скульптуры, церемониальные маски, праздничная посуда, каноэ, а в парке музея – два образца современной интерпретации дощатого дома индейцев хайда и резные изделия группы квакиутль. Музей одним из первых создал открытые запасники, где на полках и в «подвижных ящиках» посетители могут увидеть более двенадцати тысяч предметов, выполненных индейцами северо-восточного побережья, – ювелирные изделия, скульптуру, ритуальные предметы из серебра, аргиллита, кости и дерева. Информация о большинстве предметов материальной культуры занесена в компьютер, находящийся в хранилище.

Во всей своей деятельности Музей антропологии Университета Британской Колумбии подчеркивает, что речь идет о существующем сейчас народе, и что когда приходится сталкиваться с современными проблемами (например, связанными с правами, действующими в области рыболовства), он применяет такие подходы, которые были бы одобрены заинтересованными категориями людей. Еще одним примером отражения и сохранения музеем коллективной памяти является проводимая в последние годы программа *Stories and Tellers (Рассказы и рассказчики)*. Она включает цикл бесед и дискуссий о перспективах развития индейских общин северо-западного побережья и их роли в жизни собственных народов.

Ванкуверская художественная галерея размещается в бывшем здании суда, построенном в 1907 году. Проект его реконструкции и приспособления под музей также выполнен архитектором Артуром Эриксоном. Галерея является основным хранилищем произведений Эмили Карр; множество ее замечательных полотен, запечатлевших пейзажи западного побережья и жизнь туземных народов, постоянно экспонируется в галерее. Как коллекция, так и экспозиция Ванкуверской художественной галереи охватывают четыре столетия развития искусства; в последнее время стало уделяться больше внимания современному искусству, а также собранию зарубежного искусства, включающему фотографию и видео.

Тихоокеанские партнеры

Люди, приезжающие в Ванкувер по делам или с туристическими целями, находясь в городе, нередко испытывают ощущение, что море окружает их со всех сторон. Лучший способ посетить Ванкуверский морской музей – сесть на небольшой паром, который ходит туда от центральной гавани. Об истории Ванкувера и его связи с морем рассказывают диорамы, а также экспозиции, развернутые на судах, пришвартованных в доках музея. Музею принадлежит и «St Roch», историческое канадское полицейское арктическое патрульное судно, которое



Задний фасад Музея антропологии
Университета Британской Колумбии.

первым прошло по Северо-западному проходу из Тихого океана в Атлантический.

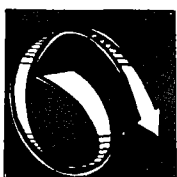
Наследие, оставшееся Ванкуверу от Экспо'86, обогатило музейную сеть города, поскольку бывший Экспоцентр с площадью в десять тысяч квадратных метров был превращен в Мир науки — музей и экспозиционный центр, предназначенный для показа выставок, знакомящих с достижениями науки и техники. Как и многие другие музеи города, Мир науки проводит активную работу со школьниками.

Естественно, что страны Тихоокеанского бассейна являются торговыми партнерами Ванкувера, и его связи с ними постоянно расширяются. Так как среди жителей Ванкувера много выходцев из этих стран, они принесли с собой свои культурные традиции. В городе прекрасный климат, что способствовало созданию крупных общественных ботанических садов. С традицией классического китайского сада династии Мин знакомит посетителей Сад и музей Сунь Ятсена. Он был открыт в 1986 году, а до этого 52 мастера, приглашенных из Китая, в течение тринадцати месяцев трудились над его

созданием. В нем представлены четыре традиционных элемента классического китайского сада: павильоны и террасы, скалы, растения и вода. Это единственный подлинный сад такого типа за пределами Китая, он совсем не похож на ботанические сады более привычного западного стиля.

Часто небольшие музеи и галереи, посвященные отдельным событиям или определенным периодам в жизни города, позволяют ближе познакомиться с какой-либо общиной. В Ванкувере много таких учреждений, и те, кто побывает здесь в связи с проведением в Квебеке Шестнадцатой Генеральной конференции ИКОМ в сентябре 1992 года или в другое время, смогут посетить Ванкуверский городской музей, Сельский музей Бернаби (он находится неподалеку от города), «Олд Хейстингз Милл Стоур» и открывающийся вскоре Канадский музей ремесел, который даст возможность больше узнать о современном прикладном искусстве, получившем в Британской Колумбии широкое развитие. Я упомянула лишь о нескольких музеях Ванкувера, но их в городе гораздо больше. ■

Возвращение культурных ценностей



Координировать усилия в борьбе с незаконным вывозом культурных ценностей. Заседание Межправительственного комитета ЮНЕСКО в Афинах

*Этьен Клеман
(Etienne Clément)*

Автор данной статьи — бельгийский юрист, специалист в области международного права, является помощником руководителя программы секции международных стандартов в Отделе культурного наследия ЮНЕСКО.

Активнее обмениваться информацией относительно культурных ценностей, и в частности украденных предметов культуры и археологических находок, обнаруженных в результате незаконных раскопок, — такое пожелание выразили участники седьмой сессии Межправительственного комитета по содействию

возвращению культурных ценностей странам их происхождения или их реституции в случае незаконного присвоения, которая проходила в Афинах с 22 по 25 апреля 1991 года. Как подчеркнул на открытии сессии Дзанис Дзаннетакис, заместитель премьер-министра и министр культуры Греции, незаконный вывоз культурных ценностей стал настоящим бедствием.

Он получил распространение повсюду в мире; особенно страдают от незаконного вывоза культурных ценностей страны Латинской Америки и Средиземноморского бассейна, от него не удалось уберечься и странам Африки, Азии и Океании. Некоторые государства – «импортеры» культурных ценностей – с целью пресечения незаконного вывоза проявили готовность сотрудничать со странами, являющимися его жертвами. Так, Соединенные Штаты Америки принимают меры по ограничению ввоза определенных предметов культуры, когда к ним обращается с такой просьбой другое государство, присоединившееся к принятой ЮНЕСКО в 1970 году Конвенции о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности.

Но для того чтобы вернуть предметы культуры, нужно суметь идентифицировать их. Вот почему Комитет еще раз подчеркнул необходимость составления странами списков принадлежащих им культурных ценностей и предложил ЮНЕСКО представить на рассмотрение ближайшей сессии карточку, которая могла бы служить образцом. Впрочем, уже в течение нескольких лет в таких организациях, как Интерпол и Международный фонд исследований в области искусства (IFAR), существуют компьютерные банки данных украденных культурных ценностей. Предприняты также определенные действия на национальном уровне. Так, Канада предложила предоставить всем государствам – членам ЮНЕСКО доступ к своим международным банкам данных похищенных культурных ценностей и существующих координатах. Очередной задачей является координация этих достойных похвалы инициатив, и Комитет предложил ЮНЕСКО продолжать действовать в контакте с Отделением Организации Объединенных Наций в Вене, на которое возложено осуществление международного сотрудничества в отношении предупреждения правонарушений.

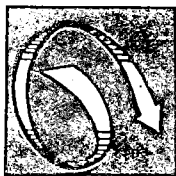
Единственный представительный международный орган

Заседание Комитета во второй раз происходило в городе, где более двух тысячелетий назад родилась демократия,

а впервые Афины (и Дельфы) были местом встречи его членов в 1985 году. В 1991 году в сессии приняло участие 41 государство (среди них 13 из 19 членов Комитета), а также ООН, Интерпол, Международный институт по унификации частного права (Юнидруа) и ИКОМ. Заседания Комитета проходили в великолепных помещениях дворца Дзапейон, расположенного в самом центре города. Председательствовал представитель принимающей страны – Янис Дзедакис, главный хранитель древностей Греции. Его заместителями были представители Канады, Кубы, Республики Корея и Уругвая, а докладчиком – Йеми Лижаду из Нигерии. Среди других вопросов, рассмотренных Комитетом, был и разработанный Юнидруа предварительный проект Конвенции о похищенных или незаконно вывезенных за границу культурных ценностей, который явится полезным дополнением (в области частного права) к положениям Конвенции ЮНЕСКО 1970 года. Через несколько недель после афинской сессии предварительный проект должен был стать предметом обсуждения полномочной дипломатической конференции в Риме, и Комитет призвал все государства-члены внимательно отнестись к каждой его статье.

Хотя Комитет все больше и больше утверждает себя как единственный представительный международный орган, занимающийся обсуждением методов борьбы с незаконным вывозом культурных ценностей, его первоочередной задачей остается рассмотрение представляемых государствами просьб о возвращении или реституции культурных ценностей. Несмотря на то что после предыдущей сессии Комитета, состоявшейся в 1989 году, ему официально не было представлено государствами никаких новых просьб, некоторые делегации, и в частности страны, никогда ранее не участвовавшие в работе Комитета, информировали его о двусторонних переговорах с другими странами (намеченных на будущее или уже ведущихся), имеющих целью возвращение того или иного предмета культуры. Что касается знаменитых скульптур Парфенона, хранящихся в Британском музее, относительно возвращения которых Греция официально представила просьбу в 1984 году, то участники встречи смогли познакомиться с проектами и макетами нового Музея Акрополя, предназначенного для размещения скульптур в том случае, если они будут возвращены Греции. По рекомендации Комитета эти проекты вскоре будут представлены на рассмотрение группе независимых экспертов, пользующихся мировой известностью. ■

Возвращение культурных ценностей



Череп из Брокен-Хилла

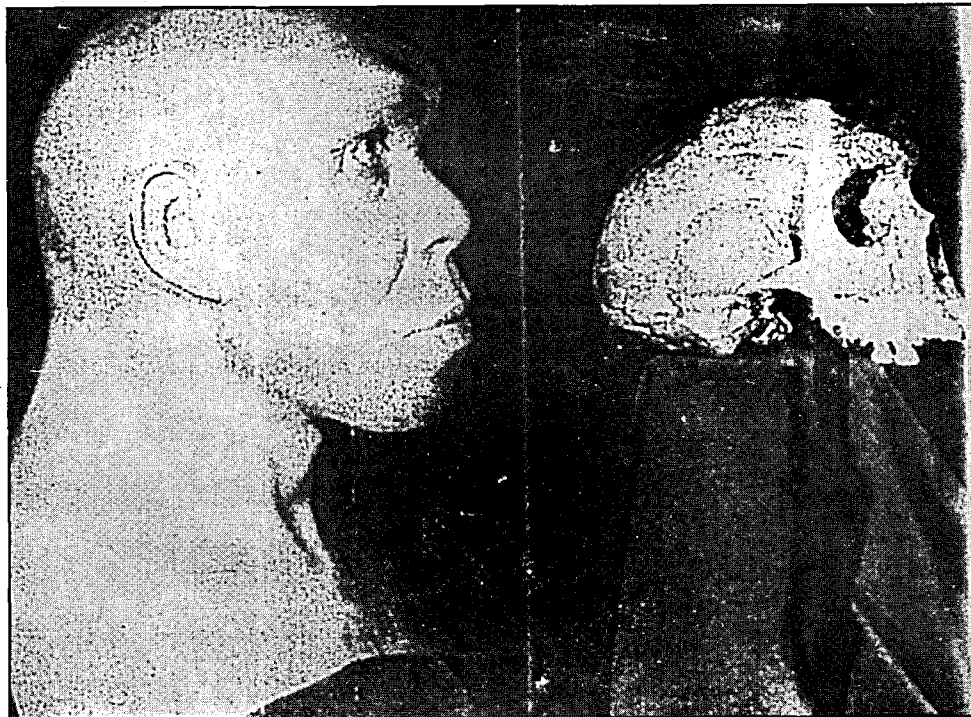
А. Мулонго
(A. H. Mulongo)

Предметом спора между Великобританией и ее бывшей африканской колонией Замбией оказался череп, возраст которого определяется в сто тысяч лет. Он был вывезен из Замбии за полвека до получения ею независимости. Хотя проблема далека от разрешения, факты, связанные с данным делом, несомненно, представляют интерес. С ними знакомит читателей журнала "Museum" заместитель директора Национального политического музея в Лусаке.

В центре Замбии расположен город Кабве. До 1964 года, когда Замбия стала независимым государством, он назывался Брокен-Хилл. С начала 1900-х годов здесь велась разработка залежей цинка и свинца.

В 1921 году при освоении недалеко от города месторождения свинца (работу осуществляла «Брокен-Хилл девелопмент компани») были найдены останки ископаемого человека (череп и отдельные кости скелета), названного родезийским человеком. Череп был

Фотография предоставлена автором



Череп из Брокен-Хилла и реконструкция родезийского человека.

покрыт цинковой рудой, минерализовался и превратился в окаменелость, его объем составлял 1280–1355 см³. До недавнего времени многие антропологи считали, что череп из Брокен-Хилла принадлежал африканцу неандертальского типа, жившему в верхнем плейстоцене сорок тысяч лет назад. Однако последние исследования свидетельствуют о том, что его возраст превышает сто тысяч лет, что соответствует среднему плейстоцену.

В 1921 году «Брокен-Хилл девелопмент компани» подарила череп Британскому музею естественной истории. В середине 1972 года городской совет Кабве обратился к правительству Замбии с просьбой предложить Британскому музею естественной истории вернуть череп. В том же году руководство Замбии поставило этот вопрос перед английским правительством.

В начале 1973 года министерство иностранных дел и по делам Содружества Великобритании вместе с компетентными представителями Британского музея естественной истории в Лондоне рассмотрело просьбу Замбии о возвращении черепа. Представители музея заявили, что их деятельность регламентируется существующим законодательством и они не обладают полной свободой действий. Попечительский совет музея руководствуется в своей работе разделом 5(а) Акта о Британском музее, в котором говорится, что попечители могут по своему усмотрению распорядиться предметом из собрания музея в следующих случаях: если это дубликат; если он датируется периодом после 1850 года или если, по их мнению, он не подходит для хранения в коллекции и с ним можно безболезненно расстаться без всякого ущерба для занятий студентов. Череп не попадал ни под одну из этих трех категорий, поэтому попечительский совет не мог удовлетворить просьбу правительства Замбии вернуть череп. Единственное, что мог сделать Лондон, — предложить изготовить точную копию раритета в стекловолокне, чтобы преподнести ее правительству Замбии. Национальный политический музей Замбии действительно получил копию — после того как заплатил за нее.

Однако городской совет Кабве и правительство страны продолжали настаивать на возвращении археологической находки в Замбию. В начале 1974 года английское правительство еще раз подтвердило свою позицию, основанную на том, что Акт о Британском

музее запрещает попечительскому совету изымать экспонаты из его собрания, поэтому просьба правительства Замбии не может быть удовлетворена.

Были предприняты усилия, чтобы выяснить, получила ли «Брокен-Хилл девелопмент компани» разрешение на вывоз черепа из страны от «Бритиш саут Африка компани», которая в то время фактически правила Замбией.

9 ноября 1912 года была обнародована Декларация Северной Родезии (так тогда называлась Замбия), которая гарантировала защиту памятников бушменской культуры и остатков древних сооружений. В Декларации утверждалось, что никто не имеет права вывозить, способствовать вывозу или давать разрешение на вывоз из страны ни одного предмета бушменской культуры, остатков древних сооружений или их частей без письменной санкции на то администрации (к предметам бушменской культуры относились содержимое захоронений, пещер, скальных жилищ и т. д.).

Попытки найти в Национальном архиве Замбии, в архивах «Замбия консолидейтид копле майнс» (которая впоследствии занималась в Кабве разработкой полезных ископаемых) и других правительственных архивах разрешение на вывоз черепа, полученное «Брокен-Хилл девелопмент компани», оказались безрезультатными. Вот как обстоят дела. Неизвестно, какие действия предпримет правительство Замбии, но английское правительство, по всей видимости, поддерживает решение Британского музея естественной истории. ■

Откровенный разговор



Музейные хранилища: вдали от взоров

Бернард М. Фейлден
(Bernard M. Feilden)

Во многих музеях в хранилищах находится больше предметов, чем в экспозиционных залах. Вдали от взоров публики они зачастую влачат незавидное, подчас даже драматическое существование, о чем свидетельствует данная статья. Ее автор Б. М. Фейлден, гражданин Великобритании, почетный директор Международного научно-исследовательского центра по консервации и реставрации культурных ценностей в Риме, в течение многих лет не раз приходил на помощь музеям.

О том, как обстоят дела в музее, можно судить по его хранилищам. Однажды мне довелось увидеть в запаснике одного национального музея бесценные ткани, изъеденные молью и плесенью, а рядом располагалось помещение, кишевшее блохами, муравьями, крысами, змеями и другими тварями. Директор музея к моменту моего приезда улизнул. Мои же попытки организовать международную кампанию по спасению этого музея, как и следовало ожидать, не возымели успеха.

В другой стране национальный архив хранился в сыром подвале, прямо под водопроводными трубами. В таких условиях могло случиться все, что угодно. В городе, где живу я, музей расположен в замке XII века, который когда-то служил тюрьмой, и его подвал то и дело заливает водой.

Немалую опасность представляет пыль. Она проникает повсюду, и с ней можно бороться только с помощью воздухоочистительных установок. Как-то раз я инспектировал один национальный музей, в котором стал свидетелем странного явления. В хранилище на равных расстояниях друг от друга возвышались кучки пыли конической формы. Подняв глаза к потолку, я понял, что пыль попадала в хранилище с верхнего этажа: уборщицы, видимо, считали более удобным для себя сбрасывать сор через решетки, располагавшиеся непосредственно над запасниками. В эти помещения, по всей вероятности, в течение многих лет не ступала нога человека.

Самые ухоженные хранилища я видел в Национальном музее Японии. Предметы размещались на специальных стеллажах в просторных помещениях, где функционировала система кондиционирования воздуха.

Когда рукой движет разум

Директора музеев, так же как и проектирующие их архитекторы, должны осознавать важность хранилищ. Наши коллекции часто находятся на попечении людей, не имеющих ни малейшего понятия о консервации. По незнанию директора музеев нередко занимают враждебную позицию по отношению к специалистам в области консервации. Я знал одного директора, который обвинял специалистов по консервации в высокомерии, а сам при этом не давал себе труда защитить от солнечных лучей бесценные картины,

хотя забота о них входила в его обязанности. Никому даже не приходило в голову опустить шторы, несмотря на то что в залах было пусто, поскольку музей был закрыт для публики.

Поль Перро, бывший заместитель секретаря по музейным программам Смитсоновского института и президент совета Международного научно-исследовательского центра по консервации и реставрации культурных ценностей, являющийся в настоящее время директором Музея изобразительных искусств штата Виргиния в Ричмонде, утверждает, что «немалое число директоров больших и малых музеев не знают точно, сколько единиц хранения находится в их ведении и в каком они состоянии»¹. Он добавляет:

Я не хочу рассуждать о характере возникающих проблем. Но как исправить создавшееся положение? Конечно, если не обращать внимания на консервацию и на подготовку специалистов в этой области, делу не поможешь. Ничего не изменится, если консервации, по крайней мере ее основ, по-прежнему не будет среди дисциплин, которые должен изучать каждый директор музея.

Поль Перро считает, что «если консервация — это ремесло, то она еще и предмет для изучения. Важно дать необходимые знания тем, кому поручено управлять нашими музеями, и членам исторических обществ». Он продолжает:

Идеальным может быть тот музей, где директор и специалист по консервации действуют сообща. Для обеспечения сохранности предметов было бы даже желательно, чтобы специалист по консервации имел право вето в отношении решений директора, а также прямой контакт с ним. Если мы хотим сохранить целостность наших коллекций, необходимо дать специалистам по консервации прочную теоретическую базу. Речь не идет об умалении значения ремесленнических навыков. Просто хочется подчеркнуть, что руку должен вести разум. У администратора, археолога и этнографа должно быть четкое видение мира, так чтобы два типа знания сливались в единое, более глубокое знание.

Объединяющая деятельность ИКОМ

Из доклада, опубликованного в 1987 году в Великобритании рабочей группой по вопросам профессиональной подготовки и структуры музейной работы², явствует, что в настоящее время мир музеев и художественных галерей характеризуется прежде всего размахом и растущим разнообразием учреждений. Возникает необходимость оптимально использовать имеющиеся ресурсы, повысить доходы и привлечь как можно больше посетителей. Все это оказывает влияние на подготовку директоров, организаторов выставок и специалистов в области просветительской работы, то есть

тех, кто поддерживает каждодневный контакт с публикой. Однако не следует игнорировать проблем, связанных с хранением экспонатов.

На сегодняшний день более половины дипломированных специалистов по истории искусства, антропологии, этнографии и археологии, занятых в музеях Великобритании, не получили никакого специального музеологического образования. Такое положение крайне неудовлетворительно. Сотрудники, занимающие новые, неадминистративные должности, связанные с консервацией, оформлением помещений и просветительной деятельностью, как правило, получили образование соответственно в своих областях. Поскольку директора музеев не знакомы с научными приемами консервации, они могут не отдавать себе отчета в том, какой заботы требует вверенная им коллекция. Остается пожелать, чтобы вышеупомянутый доклад позволил исправить положение, создавшееся в музеях, причем не только в Великобритании. Основа программы Международного совета музеев должна стать исходным пунктом любой программы, направленной на подготовку музейных работников, чтобы каждый новый хранитель

умел составить каталог, мог обеспечить хранение и экспонирование вверенной ему коллекции.

В последние несколько десятилетий сохранение музейных предметов превратилось в отдельную профессию. Те, кто занимается ею — специалисты в области консервации и реставрации, — все глубже вникают в процессы старения памятников, в методику продления их жизни и подготовки к экспонированию. Накопление и передача знаний и необходимого опыта в этой области обязательно предполагают налаживание соответствующей системы подготовки специалистов. ■

Примечания

1. Norbert S. Baer, (ed.) *Training in Conservation* (volume of essays including Paul Perrot), New York Institute of Fine Arts, New York University, 1989.
2. John Hall, *Museum Professional Training and Career Structure* (Report of Working Party: Museums and Galleries Commission), London, HMSO 1987.

Откровенный разговор



«Как жаль, что Ваш муж жив»

*Катрин ван Роггер
(Catherine Van Rogger)*

В наши дни многие специалисты и художники с тревогой замечают, что в выражении «рынок искусства» понятия «рынок» и «искусство» все больше противопоставляются, а порой и взаимоисключают друг друга. Но является ли этот конфликт неожиданным, и какую роль играют музеи, часто выступающие арбитрами в спорах? С одной из возможных точек зрения знакомит предлагаемый Вашему вниманию материал — рассказ вдовы художника, Катрин ван Роггер, о жизни ее мужа. Он дает богатую пищу для размышлений.

Художник Рогер ван Роггер родился в Антверпене в 1914 году и умер во Франции в 1983 году. Его жизнь — человека и художника — можно разделить на два этапа: молодость, когда к нему пришел успех, и зрелый возраст, протекавший под знаком созидания и завершившийся смертью в полной изоляции.

В 1940 году Рогер ван Роггер попал в нацистский плен, однако бежал оттуда и встал в ряды французского Сопротивления. Позднее художник уехал в Бразилию, где к нему пришла известность. Его выставка была второй по счету, показанной во вновь открытом музее в Сан-Паулу (первым там экспонировался Диего Ривера), художник многократно выставлялся в Рио-де-Жанейро. В 1949 году Рогер ван Роггер переехал в Нью-Йорк, где Музей современного искусства приобрел у него большое полотно *Снятие с креста*. Пресса была полна восторженных статей. Соединенные Штаты проявили себя по отношению к ван Роггеру как открытая и дружественная страна. Но у него одна мечта: вернуться во

Францию, в страну, за которую он сражался и которая оставалась в его глазах символом свободы и созидания.

Очень скоро художник пришел к пониманию того, что, как он напишет спустя тридцать лет, «тайнство искусства уступило место догме, морали торжища, торжеству наживь». Художник вынужден констатировать, что «торговцы, владельцы галерей, правительства, любители искусства, художественные критики, коллекционеры, директора музеев и министерские чиновники делают все возможное, чтобы не допустить вторжения искусства, обладающего внутренней ценностью или разрушительной силой, в сферу, которую они сделали подобной всем остальным областям деятельности».

В 1952 году мастер был вытеснен из культурной жизни Франции и бесповоротно погрузился в замкнутый мир живописи.

Однако ван Роггер был не из тех, кто молча терпит, когда его выталкивают на обочину. Художник постоянно обращался в музеи, картинные галереи, официальные организации. «Я только что вернулся из Парижа, где еще раз пытался войти в эту дверь. Я ни на минуту не прекращаю борьбы с искушением смириться. XX век восторжествует, и я займу в нем свое место», — писал он в 1965 году. Увы, на его полотна были устремлены лишь «пристальные, холодные взгляды». Только однажды случай подарил живой и неожиданный отклик — один хранитель парижского музея взглянул на полотно ван Роггера и, обернувшись ко мне, воскликнул: «О, мадам, как жаль, что Ваш муж жив. Я бы устроил прекрасную ретроспективную выставку!» Через девятнадцать лет

произошло, наконец, «счастлиное» событие — художник умер, — и я услышала: «Ваш муж ушел от нас, и, поскольку он больше не современен, мы бессильны что-либо сделать для его творчества». И они действительно ничего не сделали.

Отстранение ван Роггера от всего, что связано с искусством, дошло до такой степени, что он обратился в министерство культуры с просьбой выдать ему свидетельство о неприятии его как художника. За месяц до смерти он написал в своем обвинительном акте, который я назвала *Завещанием*: «Сегодня сцена, отведенная искусству — будь то музей, галерея или рынок, — закрыта для художников и публики». Это лишь констатация факта и, может быть, выражение сожаления, ибо у каждого художника есть глубокое желание, как сказал Сезанн, писать картины, подобные тем, которые можно видеть в музеях.

Итак, кто сегодня, как и вчера, осмелится выставить полотна в музеях? Только не хранители музеев! Их опасное ремесло требует недюжинной ловкости, чтобы удержаться на узкой тропе официального искусства и не пасть в глазах собратьев. Их взгляд неотрывно прикован к одной точке-ориентире — популярности — и не может ни на секунду скользнуть в сторону: так легко потерять опору под ногами. Именно поэтому они постоянно говорят о «риске». Однако «риск» преследует скорее художника, отринувшего коммерцию, хотя опасности есть в каждой профессии. Какие же опасности подстерегают хранителя музея? Ему, как и всякому чиновнику, страшно нарушить устоявшиеся правила. Читатель может возразить, что искусство — это область свободного созидания и панический страх чиновника перед настоящим произведением искусства ненормален. Но секрет прост — чаще всего именно некомпетентность делает чиновника таким законопослушным. Гораздо увереннее чувствуешь себя, имея закон и не нарушая его.

Этот закон — закон рынка. К счастью для чиновников, он навязан им и вытекает из консенсуса всех инстанций,

достигнутого после того, как министерство культуры решило сделать искусство таким же экономически рентабельным, как и другие сферы общества. Отсюда остается лишь один шаг до следующего постулата: нерентабельное произведение — не произведение. Музей, таким образом, становится лишь одной из шестерен коммерческого механизма. Один хранитель как-то сказал мне: «Выставка в музее приобретает смысл лишь тогда, когда на нее приходит торговец. Все хотят есть!» А один из торговцев высказался так: «После того как произведения получили поддержку нескольких музеев, ими неизбежно заинтересуются галереи». Не правда ли, весьма любезно увлечь художника в пучину коммерции, но, когда он, увы, покинул нас, то «он больше не современен», ему уже «не надо есть», и остается только его искусство?

«Ах, его искусство! — заявляет мне хранитель музея, — каково мое мнение о его искусстве? Это не в моей компетенции. Впрочем, абстрактная живопись теперь никого не интересует. В наши дни искусство должно быть предметно-изобразительным».

Один хранитель музея все же осмелился организовать выставку художника через два года после его смерти. Риск, по-видимому, был не так велик, потому что появившаяся через пять лет статья, превозносившая этот музей, сопровождалась фотографией, запечатлевшей хранителя на фоне полотен ван Роггера. В действительности пострадали только сами картины: два полотна были возвращены испорченными и музей даже не удосужился принести извинения. С этой выставкой связан анекдотический случай. Один известный критик во время вернисажа был поражен: «Я напишу статью... Это невероятно! Кто его продает?» — налетел он на меня.

— У него нет продавца.

— Ну, его менеджер, кто-то же им занимается?

— Никто.

— Вы хотите сказать, что он все это написал и никто им не занимался?

«Как жаль, что
Ваш муж жив».
(Катрин
ван Роггер)



C. Van Rogger

– Да, именно так.

– А-а, – критик отходит, крайне опечаленный, и статья так и не появляется.

Сломав немало копий в борьбе как в верхних эшелонах власти Франции, так и в «низах», и растратив все терпение, поневоле приходишь к выводу, что невозможно требовать, чтобы музеи были первопроходцами. Для этого у них нет ни смелости, ни возможностей. Их роль состоит в ином. Хранитель музея должен сохранять все лучшее, что было в прошлом, быть его гарантом и следовать за развитием искусства с разрывом как минимум в одно поколение. Сейчас, если хотят произвести впечатление серьезного специалиста, то выставляют художников пятидесятых годов. Это объясняется тем, что хранитель, как и торговец, ориентируется на широкую публику и не стремится находиться в мире созидания, который готовит будущее и определяет облик эпохи. Созиданию нет места в современной жизни, полностью подвластной рынку. Для вневременного и вечного искусства вообще не существует временных рамок. И если музей ориентируется на рынок, он поневоле впадает в заблуждение относительно своего мнимого новаторства. Подобная иллюзия опирается на полное отрицание собственного культурного призвания и истинных критериев отбора. Сам процесс созидания недоступен поверхностному взгляду и неразрывно связан с внутренней жизнью общества, влияющей на художника, не имеющего ничего общего с музейно-галерейной средой.

Как это ни парадоксально, нормальный человек, любящий живопись, распознает истинное искусство (то, которое со временем будет представлять свою эпоху) раньше, чем система музеев и торговли откроет ему это искусство, если, конечно, людям позволят встретиться с ним.

Именно такую цель поставил перед собой Фонд ван Роггера. Несмотря на неизбежное для системы опоздание, он открывает публике творчество художника вне всякой зависимости от капризов бизнеса и средств массовой информации.

Представьте себе тропинку, поднимающуюся по склонам холма, с вершины которого взору предстает восхитительный мир пространства и цвета. Фрески, а за ними полотна и вновь полотна. Экспозиция ежегодно обновляется, в нее включаются все новые произведения из сокровищницы, созданной в результате тридцатипятилетнего труда, – работы маслом, гуаши, рисунки, гравюры, скульптуры. Публика, заранее не подготовленная прессой, озадачена: ничто не предвещало такого зрелища. Никакой предварительной рекламы, критических статей и навязанных мнений.

Посетитель уверен, что он смотрит на полотна собственными глазами. И так, решающее слово за публикой, зачастую отринутой и униженной, чье мнение выслушивали лишь после предварительной обработки. «Эта живопись слишком глубока, – заявил мне один хранитель музея, – Вы никогда не сможете ее выставить, она не заинтересует публику. Публика предпочитает поверхностное. Посмотрите, что экспонируется!» – добавил он. Сегодня после пятой выставки ван Роггера, организованной одноименным Фондом, я могу заявить, что он ошибался. Истинные любители живописи жаждут увидеть именно живопись, и чем выше ее качество, тем они счастливее. Очевидное не оспаривается честными людьми. Иные же поспешно ищут наукообразные оправдания.

Перед лицом полотен ван Роггера невозможно не сделать выбор, достойный свободного человека. Посетитель не может остаться равнодушным, ведь

будущее произведения искусства зависит от него.

Произведение ждет решения своей участи. Публика, среди которой нередко встречаешь художников, никогда не ошибается, и каждый действует сообразно своим возможностям. Одни обращаются в местные музеи и получают отказ, другие организуют выставки в частных центрах современного искусства, третьи пишут об увиденном на страницах специальных изданий. Понемногу эта живопись занимает свое место в «музее воображения», где вне исторических рамок Рембрандт соседствует с Гойей, Сезанном или Ласко.

Мои рассуждения продиктованы вовсе не стремлением подчеркнуть непреходящую ценность творчества ван Роггера. Меня заставляют говорить об этом услышанные мною замечания, те мысли, которые, как я чувствую, овладевают умами: «Если работники музеев не выставляют его произведения, значит, они не достойны того, чтобы экспонироваться». О, мне известно подобное мнение, возникающее у тех, кто совершенно не знаком с творчеством художника! К счастью, совершенно иная точка зрения у людей, увидевших его произведения. Они словно упрекают меня: «Как жаль, что Ваш муж никогда не выставлял свои работы!»

Вот что в 1979 году писал ван Роггер одному чиновнику министерства культуры. Кажется, что его слова обращены и к полной наивной искренности публике:

Не существовало ни «современного» искусства, ни «современного» человека. Париж по-прежнему остается вмещилищем самой грязной лжи, особенно сегодня, когда разум более чем когда-либо отравлен привычным неведением. Где культура, любовь? Самые примитивные знания выдают за высокую эрудицию. На этом фоне бледнеет сам Маккиавелли. Прочитайте, что они пишут о величайшем французском поэте Бодлере. Они выставляют его дряхлым и слабоумным.

И давайте не будем спорить об очевидном. Я знаю теперь, что моя живопись не создана для показа зрителю, но тем не менее мне приходится на протяжении трех лет прилагать титанические усилия, чтобы вернуть свои полотна. Не могли бы Вы, наконец, отдать их?

Честное слово, после целой череды убийств совершенно ясно представляешь себя обитателем загробного мира. Да и кто не пожертвует бессмертием, чтобы получить возможность ранить художника?

Как и всегда, я приду сегодня в свою мастерскую. Я почувствую себя еще беднее, еще неуверенней в своем выборе, в жизни, в судьбе, в праве творить. Поджечь полотно с двух сторон? Погрузиться в сладкое безрассудство, поддаться искушению негодования, яростно слиться с гениальной трепетностью и прозрачностью, невидимой никому, кроме посвященных?

Но сила, превосходящая мой разум и здравый смысл, заставляет меня продолжать... ■

Откровенный разговор



Реставрация – психоанализ для реставраторов

Эгон Альбиссер
(Egon Albisser)

Автор этой статьи – швейцарец, профессиональный реставратор с пятнадцатилетним стажем работы. С 1985 года он живет в Неаполе. Там он осуществлял надзор за реставрацией таких объектов, как палатца Корильяно и церковь в Оттавиано. Причем, ему всегда доставляло удовольствие не только самому зарабатывать деньги, но и экономить средства тех, кто нанимал его на работу. В статье он делится своим богатым и многообразным опытом. Автор особенно благодарен за сотрудничество Питеру Лаверну.

Работа реставратора, как правило, связана с большими ограничениями. Он проводит часы в окружении произведений искусства и при этом должен подавлять собственные творческие импульсы. В результате он испытывает скуку и внутреннюю неудовлетворенность. Традиционно считается, что искусство и реставрация – два различных рода деятельности. Я не согласен с такой позицией, она обедняет искусство и возможность человеческого самовыражения.

Вместо того чтобы, подобно хорошему врачу, оживлять и воссоздавать произведение, реставратор портит его, поскольку между ним и объектом его деятельности не возникает диалога. С предметом своего труда он обращается, как с мертвой материей, нуждающейся всего-навсего в применении тех или иных химических препаратов. Существующая классификация низводит реставраторов до уровня наемных рабочих, находящихся на содержании у крупных фирм, обеспечивающих произведения искусства определенной терапией и необходимой для ее проведения продукцией. В рамках такой концепции получается, что элемент творчества существует только в комплекте с неким существом, называемым «профессиональным художником», и пребывает в райском гетто, известном под именем *культура*. Речь идет не о личной проблеме какого-то одного реставратора, возмнившего себя художником, а о бесплодии, отсутствии личностного элемента и диалога, а они обязательно должны присутствовать в процессе реставрации. На практике все это имеет множество последствий. Мой подход к реставрации основан на методе *критической интерпретации*. Я стремлюсь:

- Не столько реставрировать, сколько консервировать.
- Лишь частично прибегать к расчистке и снятию записей.
- Выделять те места, где есть потери.
- Меньше времени возиться с кракелюрами.
- Избегать исправлений.
- Собирать фрагменты.
- Покрывать старую краску новой или дополнять те места, где есть утраты.
- Умело «подавать» старую работу публике.
- Сокращать чудовищные затраты на реставрацию.
- Добавлять лишь те элементы, которые можно потом устранить.

В чем же заключается критическая интерпретация?

Для начала обратимся к ее истокам. Представители итальянской школы (Арган, Пани, Бранди) еще в тридцатые годы первыми заговорили об этой концепции как средстве критического переосмысления подхода к объекту реставрации. Им принадлежит идея «критической реставрации». Позднее, уже в шестидесятые годы, бельгийский философ и историк искусства Поль Филиппо ввел термин «критическая интерпретация». Для него реставрация неразрывно связана с процессом «реактуализации» образа, заложенного в реставрируемом объекте, который нужно, критически переосмыслив, включить в контекст современной культуры.

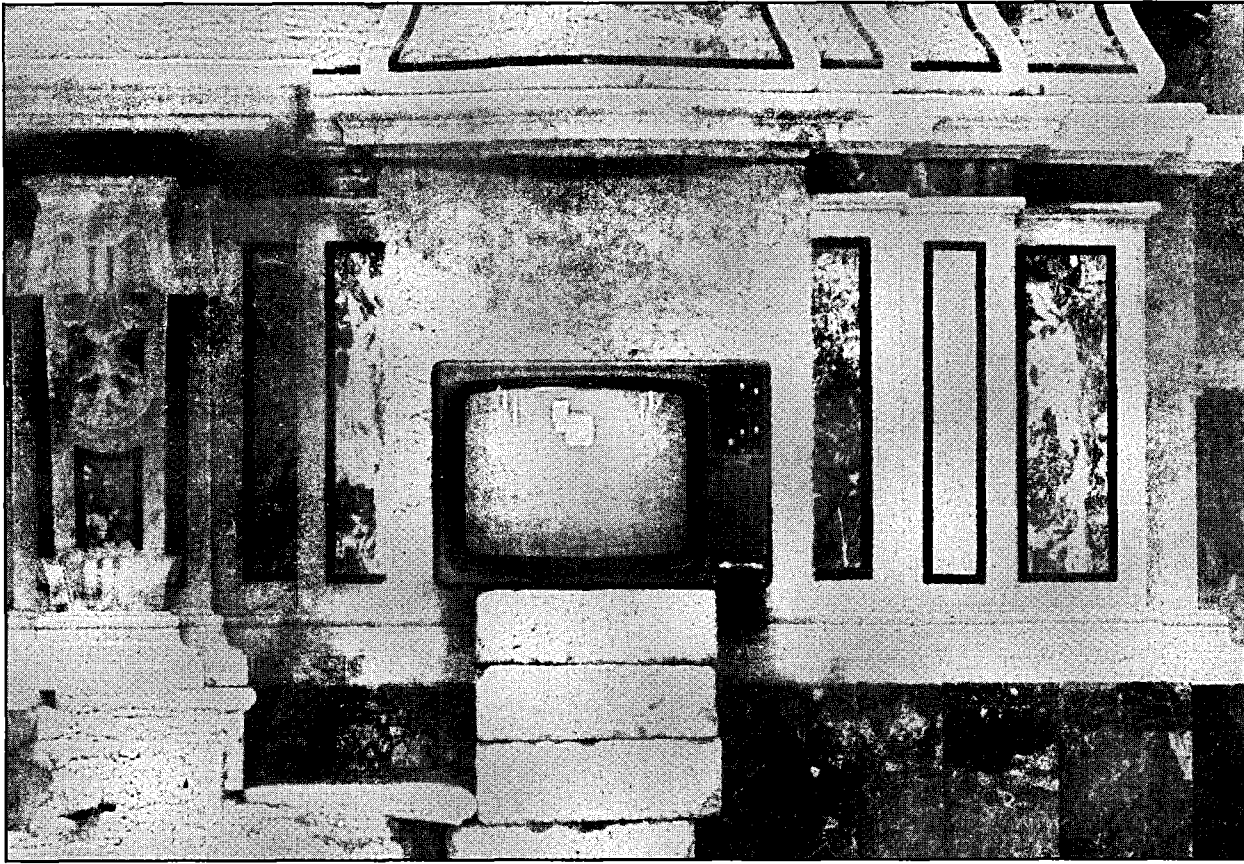
Реактуализация означает восстановление силы воздействия и раскрытие содержания того или иного произведения искусства. Причем взаимосвязь объекта с реставратором требует постоянного упражнения в своего рода медитации. Это заставляет реставраторов задаваться вопросом: что мы делаем, для кого и зачем? Подобные рассуждения навели меня на мысль обратиться к иным средствам, например к кино, чтобы разобраться с проблемами, неожиданно возникшими в реставрации, и не раз заставляли всерьез задуматься о перемене работы.

Я знаю, что не одинок в своих чувствах. Рано или поздно любой реставратор, если он не просто служащий, отработавший свою зарплату, или технократ, неизбежно должен увидеть отражение собственного безразличия в глазах простой публики. Для меня такое отношение зрителей – логическое следствие того, что реставраторы равнодушны к своей работе. А равнодушие это порождено теми основными посылками, из которых исходит практика современной реставрации. Почему я так говорю? Позвольте объяснить.

На реставрацию расходуются огромные средства, реставрируются тысячи произведений искусства. Проблемам реставрации посвящено множество статей (исторического и эстетического характера). И все это делается для того, чтобы сохранить наследие прошлого и передать его будущим поколениям. Миллионы людей ходят в музеи, специально отправляются посмотреть на отреставрированные храмы и картины. Подобные факты нельзя сбрасывать со счетов.

Я говорю об этом потому, что имеющиеся цифры и данные тоже свидетельствуют о наличии проблем: о том, что речь идет о количестве, но не о качестве; о деятельности, лишенной смысла; о разглядывании, но не о восприятии. Мне до смерти надоело то, чем занимается реставрация сегодня, а заодно и то, ради чего она осуществляется.

Почему я должен стремиться сохранить произведение искусства, если это ничего не дает мне взамен, кроме возможности заработать небольшого денег и определенного престижа? Зачем мне волноваться, если все мое взаимодействие с картиной сводится к тому, что я



Rudolf Barmettler

«...разглядывание, но не восприятие».

месяцами просто «латаю» дыры и ликвидирую кракелюры? О чем мне заботиться, если быть полезным искусству означает не иметь к нему отношения?

К произведению искусства вообще подходят, как к священной, но мертвой материи: священной потому, что оно неприкосновенно, мертвой потому, что человек, который, тем не менее, должен «прикасаться» к этому произведению, не ощущает взаимосвязи с его содержанием. Реставрируемые объекты не имеют никакого значения для нашей культуры, но чем дороже они обходятся, тем считаются ценней. А может быть, они просто дают повод для безучастного удовольствия, являются чем-то, на что «принято посмотреть»? Церкви стали музеями, и кому какое дело, кто там нарисован на стене – святой Матфей или святой Марк?

В Оттавиано (Италия) стены реставрируемой церкви украшает серия фресок, посвященных теме смерти. Ну какой современный реставратор захочет сегодня возродить понимание смерти, присущее восемнадцатому столетию, и донести его до своих современников? Не проще ли расчистить эти фрески, да и все. Картины смерти, которые больше не являются грозным напоминанием о Рае и Аде, не вызывают иных эмоций, кроме безучастного удовольствия. Таким образом, реставрация сводится к чисто техническому процессу.

К счастью, возможны и иные отношения, которые открывают реставратору путь к свободе творчества в его стремлении дать новую жизнь произведению искусства. И хорошо, что эта свобода может найти приложение – конечно, в преломленном виде – в фундаментальной области реставрации.

Когда консервация того или иного объекта или здания требует какого-то вмешательства, даже если речь идет

о простой расчистке или удалении более поздних добавлений, это можно назвать критическим вмешательством. Как ни странно, реставраторы хотят как раз противоположного. Они пытаются свести вмешательство до минимума, например, когда дело касается утрат. Восстановление утрат красочного слоя, фрагментов скульптуры или мебели, а также ликвидация кракелюр – бич реставраторов. Бесчисленные годы и неисчислимы финансовые средства уходят на то, чтобы, насколько возможно, уменьшить кракелюры и затонировать места, где имеются утраты красочного слоя: ведь они считаются препятствием к воссозданию «образа» произведения искусства. Они отвлекают от «прочтения» работы и, следовательно, воспринимаются как нечто инородное. Однако это не единственно возможное понимание.

Критическое вмешательство подразумевает иной подход: «ликвидация кракелюр, расчистка фресок и восполнение утрат – все эти средства хороши потому, что с их помощью я лучше чувствую себя». Произведение искусства существует для того, чтобы реставратор лучше чувствовал себя, – вот, собственно, и весь психоанализ реставратора. ■

Откровенный разговор



Взаимозависимость между музейной экспозицией и реставрацией

Леонид Лелеков

Автор статьи Леонид Аркадьевич Лелеков руководил отделом во Всесоюзном научно-исследовательском институте реставрации (Москва), являлся членом Международного совета музеев.

Среди многочисленных проблем, связанных с организацией музейных экспозиций, принято упоминать и реставрацию. Но при этом, как правило, подразумеваются ее чисто служебные, вспомогательные функции поддержания произведений в так называемом экспозиционном виде. Однако в действительности отношения между задачами реставрации, с одной стороны, и организацией постоянных экспозиций, с другой, представляются гораздо более сложными. Дело в том, что роль и влияние процессов реставрации на судьбы памятников и на характер их историко-культурной интерпретации систематически недооцениваются не только массовым зрителем, но и специалистами музейного дела. На сугубо эмпирических основаниях специалисты издавна трактуют произведение искусства как объективную реальность культуры. В их представлении такая реальность совершенно не зависит от процессов реставрации, конечно, при условии, что таковая выполняется методически правильно.

К сожалению, это одна из типичных цеховых иллюзий. Любая самая тщательная и технически совершенная по меркам нынешнего дня реставрация неизбежно так или иначе модифицирует оригинал, воздействует на его материальную структуру и художественный образ помимо воли реставратора. Свой вклад в модификацию подлинника вносят, разумеется, и вполне осознанные действия реставратора, его руководителей и консультантов. Когда начинают отбирать для будущей тематической экспозиции какие-то произведения, обычно нуждающиеся в реставрации, то предполагаемая тема показа уже отчасти предопределяет планы ее проведения. Историки искусства и музейные работники в этот момент жаждут выявить логику исторического развития темы в привычных для себя категориях школы и стиля, затем в таких частностях, как иконография, композиция, колорит. Соответственно этому ставятся задачи перед реставраторами: подчеркнуть – а то и воссоздать заново в случае утраты – особенности названных-категорий, ту самую независимую, как думают, реальность, что запечатлена в художественной ткани оригинала. После этого готовая экспозиция во всей полноте и неприкосновенности должна явить зрителю, да и науке, достоверный облик былой культуры.

Реставратор приступает к делу, мобилизовав собственные субъективные представления о школах, стилях, колорите. Если его деятельность не привлечет широкого общественного внимания, ни сам он, ни его руководители не дадут себе труда вдуматься в конечные результаты реставрации, а уж тем более в их отношения с действительностью. Но изредка, главным образом когда работают с выдающимися произведениями,

например такими, как *Юдифь* кисти Джорджоне из собрания Государственного Эрмитажа, за этой деятельностью наблюдают представительные межведомственные комиссии, специалисты, художники, широкая общественность. Тогда-то и обнаруживается, что реальность традиционных категорий искусствоведения, мягко говоря, спорна. Кое-кто дерзает думать, что она вообще мнима. Когда с фоновых участков той же *Юдифи* снимали слои пожелтевшего от времени лака с тем, чтобы вернуть знаменитому полотну авторский колорит, возникла бурная дискуссия. Одни ее участники считали, что опытейший реставратор зашел слишком далеко и уже миновал стадию истинно авторского состояния, другим казалось, что он остановился лишь на подступах к ней. Каждому специалисту подлинный колорит Джорджоне виделся не так, как его коллегам. Представления о нем черпались из ретроспекции, мысленно воссоздавались по аналогиям и сообразно с индивидуальной цветочувствительностью участников дискуссии. Достоверная реальность обрела множество несходных ликов. Объективного и строго верифицируемого критерия истинности колорита данной картины на проверку не оказалось, пришлось, как это всегда бывает в подобных ситуациях по всему миру, ограничиться условным компромиссным соглашением чисто вкусовой оценочной природы.

Таинство подлинного колорита всегда и везде удостоверяется субъективным знаточеским вкусом одних специалистов и тотчас же может быть оспорено другими авторитетами. Труднее всего занять позицию реставратору. Он вынужден принять и реализовать на подлиннике какую-то одну из десятков точек зрения. Она должна быть наилучшей из возможных, но доказать этого нельзя, тогда как продемонстрировать обратное гораздо легче. Выбор реставратора может оказаться роковым, примеров чего не так уж мало. Во всяком случае, именно он формирует облик экспоната и тем самым представления и вкусы публики¹. Если, как гласит афоризм, видение уже есть убеждение, то реставрация и подавно есть личная интерпретация подлинника представителем другой эпохи и культуры. А ведь на большую экспозицию могут работать несколько реставраторов, и тогда возникает столько же интерпретаций. Неизбежны при этом различия в решениях отдельных произведений будут восприниматься как целиком обусловленные состоянием сохранности, прихотями истории и случаями, только прошлым, но отнюдь не нашим настоящим временем, в котором действует реставратор.

Чаще всего обсуждается именно колорит, потому что он реален и хотя бы потенциально характеризует автора. Недостоверны наши представления о нем, но сам он все же примета художественной действительности, чего нельзя утверждать о школах и стилях. Обе эти категории условны, они – понятия нашей ретроспекции, своего рода вспомогательная классификационная сетка,

накладываемая на выборочно сохранившийся художественный опыт минувших столетий. Если бы такой опыт дошел до нас не в долях процента, а целиком, мы воспринимали бы его, оценивали и классифицировали совсем иначе.

Стилеобразующая потенция реставрации

Но реставраторы сплошь и рядом подгоняют доверенные им памятники под существующую концепцию школы и стиля. Например, на старых древнерусских иконах по XV век включительно живописный слой моделировался примерно так же, как и в средневековой темперной живописи остальной Европы, с помощью смесевых красочных составов и лессировок. Но это стало очевидным сравнительно недавно. Раньше господствовало (и оно еще не изжито до конца) представление об иконописном стиле как о причудливой игре контрастных беспримесных цветовых пятен. Даже сложился научный миф о «спектральной симфонии», полифонии зрительно чистых зон видимого спектра, якобы возникшей под кистью русских мастеров средневековья. Породила эту теорию именно реставрация начала века. Из-за нее ушли незамеченными лессировки со многих замечательных икон. Современные аналитические исследования состава пигментов на иконах Древней Руси в подавляющем большинстве случаев не обнаружили беспримесных красок: они смесевые даже там, где полыхает ярчайшая киноварь.

Итак, здесь реставрация прямо предобусловила идею стиля. Искусственно созданные в ее процессе колористические отношения, сами по себе ложные, повлекли за собой иллюзию второго порядка, стилистическую. Но и доньше во многих экспозициях обе иллюзии предстают глазам посетителей как образ истины.

Кстати, понятие стиля в его нынешней трактовке, где оно обозначает совокупность формальных признаков целого художественного течения, черту надличностного уровня, стихийно отражаемого отдельными исполнителями, исторически очень свежо. Раньше, в XVIII и XIX веках, стиль понимался иначе, применительно к личности художника. Достаточно напомнить известнейший афоризм Шопенгауэра: «Стиль – физиономия души». Да и много позже Реми де Гурмон скажет: «Истинная проблема стиля – это проблема физиологии». Поворот к современному толкованию обозначен у Вельфлина: «Стиль есть способ выражения». Всем этим лишний раз подтверждается субъективный и преходящий характер властвующих в искусствознании категорий. Как всякая игра культуры, они хороши в рамках их правил, но непригодны на уровне непротиворечивого опознания действительности. Они, так же как и общие законы искусства, не вытекают непосредственно из бытия, а являют собой итог соглашения теоретиков. Поэтому не следовало бы класть их в основу деятельности реставраторов, на практике причастных к фактам бытия и свидетельствам истории.

Вкратце, из сказанного следует давно в общем-то известный вывод: процессу реставрации неотъемлемо присуща формообразующая потенция. Если угодно, стилеобразующая. На микроуровне скальпель, кисть и компресс реставратора творят структурно новую реальность, то есть непредусмотренную автором памятника фактуру поверхности. Одни гребешки записей, копоти, потеков удаляются, другие остаются, образуются новые вмятины, бороздки, осыпи, к старым чинкам и вставкам добавляются еще современные тонировки

и приглашения обнажившегося грунта (где авторского, где реставрационного), по остаткам смытого лака прокладывают слой новейшего, другой концентрации и даже иного состава. Сложнейшее взаимопереплетение данных факторов порой меняет облик памятника до неузнаваемости, как бы скрывает его под гротескной маской. Детали этой новой фактуры недоступны невооруженному глазу, однако суммарный эффект их накопления все же улавливается. А поскольку наше восприятие не обладает полной непосредственностью и зависит от наших прежних знаний², очень различающихся по глубине и полноте, то в итоге комбинация субъективности реставратора с нашей собственной поневоле выливается в принципиально невоспроизводимую завтра реконструкцию художественного образа.

Следовательно, музейная экспозиция так или иначе бывает обусловлена стилеобразующей потенцией реставрации. Можно сказать, что она скорее дает повод к созданию у посетителей неповторимо индивидуальных мысленных реконструкций художественных образов, а не буквального слепка с ушедшей навсегда действительности. Над этим надо задумываться всякий раз при выдаче задания на реставрацию того или иного экспоната.

Иллюзия и реальность

В соответствии со свойственным нашему времени стремлением к научному поиску на первый план все явственнее выходит жгучая потребность в различении иллюзии и реальности. Она стала только «вчера» беспокоить реставраторов, да и то отнюдь не всех. Ее испытывают в основном те, кому поручают убрать следы старых реставрационных вмешательств. Наибольший опыт противодействия стойким иллюзиям культуры накопила архитектурная реставрация, тогда как музейная в данном отношении заметно отстает. Реставраторам памятников зодчества то и дело приходится устранять раздражающие нас доделки и восполнения двух предыдущих столетий на самых прославленных сооружениях, начиная с римского Пантеона³. Теперь это делается во имя предпочтения принципа консервации, так как историко-документальная ценность памятников культуры начинает исподволь преобладать над безраздельно царившей раньше художественно-эстетической.

Предпочительность принципа консервации во многом является следствием упоминавшейся выше проблематичности любых наших интерпретаций памятника, ибо они в обязательном порядке вынуждают к привнесению наших знаний и вкусов в оценку безгласного подлинника. При этом дистанция между идеалами прошлого и нашей действительностью в ее музейном преломлении затушевывается, в том числе усилиями реставратора, хотя было бы желательно, чтобы он, наоборот, выдерживал и подчеркивал ее. В момент выполнения трудных технических операций реставратор не может с требуемой тщательностью вдумываться в различия своей и авторской культурных традиций, уровней эстетической компетенции, стихий социального окружения, наконец, механизмов психофизиологии. Чаще он преуменьшает такие различия, упоывая на свою осведомленность, увы, всегда очень скромную, в истории искусств и ремесла. Ему представляется, что он отчетливо видит причинно-следственные связи между первичным творческим актом, допустим, Фидия, Джотто или Дионисия; художественным результатом этого акта

(произведением) и современной культурой. Обычно реставратор и не думает брать в расчет то, что стимулы к творческому деянию у древнего художника и у него самого абсолютно разные, как и то, что в пору средневековья преобладал коллективный взгляд на мир, а у нас в ходу личностно-индивидуальный. По неверной аналогии со своим мироощущением, отделенным от исторического непроходимой пропастью, реставратор склонен наделять нашим видением мира Дуччо и Рублева, превращая их в подобных себе индивидуалистов и поборников сознательного самовыражения.

Но поступать таким образом его побуждают организаторы музейных экспозиций. Помимо того что они уже разделили художественное наследие на школы, стили и направления, им очень желательно выделить Автора, воскресить его в нашем времени, вложить ему в уста речи, которые они произносили от его имени, приписать ему побуждения, созвучные нашим ценностям и воззрениям на идеалы искусства. Тем самым феномен художественности, якобы во всех веках и странах равный самому себе, застывает без живого движения, без поступательного развития. В таком окаменелом виде он диктует логику организации самых различных музейных экспозиций и соответственно реставрационных мероприятий.

По всем этим причинам лозунг предпочтительности консервации в музеях малопопулярен. Под предлогом необходимости обеспечить для зрителя целостность восприятия экспонатов процветают реставрации с далеко идущими доделками и откровенные реконструкции. То обстоятельство, что эта пресловутая целостность всегда означает какую-то степень фальсификации, иной раз замечную, мало кого беспокоит.

Как видим, система взаимных отношений экспозиционной и реставрационной деятельности пронизана внутренними противоречиями факторов культуры вообще, гносеологии, психофизиологии, не говоря об эстетике и т. д. Реальность не дана прямо, в безусловных ощущениях, никому, даже самому искуснейшему реставратору. Как и все мы, он вынужден ее домысливать и реконструировать. Как бы ни льстили научному тщеславию наши реконструкции (в том числе воплощенные в форме дорогостоящих музейных экспозиций), они всего лишь этап в освоении культурного наследия. И этот этап не должен мешать восхождению к следующим этапам, более фундаментальным. Увлеченные научными свершениями современности, мы преувеличиваем мощь наших познавательных способностей в работе с памятниками былых культур, пренебрежительно именуемых подчас варварскими. Отсюда и берется уверенность в исчерпанности этих памятников, в окончательности их приписки к стилям, школам и направлениям, в полной ясности насчет того, что думали и даже чувствовали их создатели.

Остается напомнить прозвучавшие еще в 1919 году пронизательные слова А. И. Анисимова, выдающегося русского ученого и деятеля охраны памятников: «... можно видеть и убедиться, как ложны и беспомощны какие бы то ни было старания современных реставраторов «перевоплотиться» в мастеров невозвратимого прошлого»⁴. Этот тезис остается актуальным в наши дни, хотя некоторые нынешние коллеги А. И. Анисимова пытались опровергнуть его слова вопреки их очевидности.

Выбор методологии

Выше затронуты лишь немногие аспекты, существует большое число совсем иных. Для правильной интерпретации памятника в экспозиции музея и для общей достоверности последней очень важны так называемые предреставрационные исследования, особенно те из них, которые потом определяют выбор и реализацию методики реставрационных работ. Необходимо, чтобы аналитическое и экспериментальное изучение структуры, морфологии и свойств памятника непосредственно влияло на характер ручных манипуляций реставратора, но не было бы, как это часто происходит, формальным приложением к независимому от всего этого традиционному ремеслу. Если, скажем, планируется новая экспозиция средневекового искусства, ансамблевого по своей типологии, где группы произведений задумывались их создателями и воплощались в канонических системах сложного символизма, взаимных семантических связей, то их исследование должно учитывать данную особенность. Реализация этого условия при изучении и реставрации крупнейшего по составу на всей Руси иконостаса 1497 года из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря дала возможность выявить целый ряд художественных и технологических признаков, ранее ускользавших от внимания специалистов, когда составлявшие его подлинники рассматривались порознь в духе нашего обычного индивидуального подхода к исследованиям европейской живописи в технике масла. Как раз эти признаки во многом предопределили впоследствии систему музейного экспонирования иконостаса 1497 года. Кроме того, они же способствовали впервые предпринятому в стране копированию столь значительной группы средневековых произведений живописи.

Одним словом, взаимозависимость между конкретным экспозиционным решением и обеспечивающим его циклом реставрационных мероприятий сложна и неоднозначна. В зависимости от научной обоснованности того или иного методического подхода на передний план выдвигаются соображения то историко-документальной достоверности, то художественно-стилистической убедительности, то полноты эстетического восприятия. Как известно, любые попытки совмещения этих требований могут завершиться лишь компромиссно, с некоторым ущербом для каждого из них. Поэтому вопрос, чем и как пожертвовать в данном конкретном случае, всякий раз приходится решать заново. И делать это сейчас стало сложнее, чем прежде, потому что роль музейных экспозиций в современном мире исподволь меняется. Музеи в большей степени стали заниматься социологически ориентированной интроспекцией, в них изучаются не только собственно коллекции, но и общество, которое их воспринимает и кладет в основу нового культурного опыта. Каждой социальной группе музейная экспозиция предлагает несколько иную картину художественного или исторического прошлого, возбуждает не вполне идентичные интересы интеллектуального плана и даже чисто эмоциональные отклики. Общекультурный контекст нашей эпохи стал небывало широк и вместе с тем он заметно фрагментирован, многолик, не воспринимается целиком даже эрудитами. Эта дробность вкусов и пониманий, стихийных полусознательных предпочтений тоже вынуждает музейных работников придерживаться ставки на консервацию, поскольку она влечет за собой меньше дискуссионности и двусмысленности, нежели субъективно окрашенная

реставрация. Чем шире и разнороднее круг возможных интерпретаций, тем однозначнее и определеннее должен быть предмет таковых, то есть музейный экспонат. Требование такой определенности по необходимости распространяется и на реставрацию экспоната.

Музейная экспозиция не только являет собой наш сложно интерпретированный образ невозвратимого прошлого. В ней так или иначе реализуется контакт минимум двух различных эпох, причем многие значения и символы второй из них, современной, извлекаются из наследия первой. Именно экспозиция, в семиотическом отношении определяемая как текст, стоит между двумя эпохами и культурами⁵, овесящая собой реальность прошлого для массового зрителя. Как всякому изображению, ей сопутствуют различные искажения, немалая часть которых вносится реставрационными процессами. Сам этот факт теперь вполне понятен, но еще не нашел четкого формализованного выражения. Нужно приступать к детальному изучению психофизиологического механизма образования таких искажений. Если их еще нельзя предотвратить, надо учитывать их возможное влияние на принципы организации музейной экспозиции, на умы и впечатления посетителей. Когда это будет сделано, объективная ценность и значимость каждой экспозиции, несомненно, возрастут, общие исторически сложившиеся закономерности, отображаемые в экспозициях, предстанут обществу более четко и

осозаемо. В том числе это относится и к закономерностям, ограничивающим пределы возможного в реставрации памятников прошлого. Тогда станет ясно, что реставрации не дано заново воссоздать утраченную культурную реальность. Ее можно лишь имитировать в новом материале с некоторой, но не абсолютной степенью адекватности. В экспозиции будет явлен отнюдь не буквальный результат былого художественного деяния, а его современная версия, и, следовательно, тогда и в рамках музейной экспозиции иллюзия и реальность будут различаться с необходимой, требуемой временем отчетливостью. ■

Примечания

1. Gazzola P. in: *La conservation et la restauration des monuments et des bâtiments historiques*. Paris, 1973, p. 19–20.
2. Sagoff M. *On Restoring and Reproducing Art*. "The Journal of Philosophy", 1978, Vol. 75, p. 453–470.
3. Pressouyre L. *Restauration ou dérestauration*. "Monuments historiques de la France", 1980, p. 12–22.
4. Анисимов А. И. *О древнерусском искусстве*. М., 1983, с. 98.
5. Leone M. P. *Method as Message*. "Museum News", 1983, Vol. 62, No.1, p. 35–41.

Откровенный разговор



К музам

Ален Силли
(Alain Silly)

Начиная с эпохи романтизма утвердился образ отверженного, «проклятого» Обществом (именно так, с прописной буквы) художника. Автор настоящей статьи, скульптор по профессии, действительно живет вдали от больших дорог, в маленькой деревушке в Нормандии. Это, однако, не столь важно, так как он преподает современную скульптуру в архитектурной школе. Более того, он не чувствует себя «проклятым» и пытается создать нечто вроде собственного рая, рассматривая свой дом и сад как часть своего художественного творчества – точно так же, как и скульптуру.

За исключением студенческих лет, я всегда жил в деревне. Я никогда не считал, что художник должен непременно жить в центре, вращаться в обществе. Он должен участвовать в культурном процессе, обмениваться идеями и мнениями, уметь остро чувствовать, чтобы быть способным понять свое время, уметь анализировать и расшифровывать поступающую к нему информацию и перерабатывать ее с тем, чтобы, наконец, перейти к процессу создания произведения. Вот произведение создано и вместе с сопутствующими ему поэтическими, философскими и материальными ценностями готово предстать в специально отведенном для него месте, чтобы нести заложенные в нем идеи. Здесь, в тени

художественной галереи, работы художника подобны кривому зеркалу, которое, тем не менее, отражает истинную картину реальности. Мое искусство – абсолютно «глубинное», деревенское; однако до меня доходит информация об обществе. Мне необходимо поддерживать с ним связь.

Мои произведения имеют большие размеры, состоят из нескольких частей и нередко задуманы таким образом, чтобы соответствовать определенному месту, тому, где они и устанавливаются. Они рассчитаны на просторные залы и большие здания. У меня есть произведения, которые подходят также для художественных галерей, но, несмотря на мои усилия (как творческие, так и музеографические), ни одна из моих работ не экспонируется в какой-либо галерее или коллекции. Я не выставляюсь ни в крупных центрах современного искусства, ни в коммерческих галереях и прихожу туда лишь в качестве посетителя.

Я посещаю множество самых различных галерей – словно для того, чтобы сделаться их частью или чтобы компенсировать отсутствие в них моих произведений собственным присутствием. Английские художники Джилберт и Джордж собираются предстать в качестве живой скульптуры, считая человеческое тело единственно возможным антиакадемическим произведением. А что

сделать мне? Объявить голодовку или, наоборот, провести сеанс обжорства? Изменить свою внешность или раздеться при всех на приеме по случаю открытия выставки? Украсть из галереи какое-нибудь произведение искусства или, напротив, незаметно пронести и поставить там свою скульптуру? Может быть, важен сам факт ее присутствия в галерее? Дары, очевидно, были бы приняты, но я не собираюсь этого делать. Галерея должна заслужить право выставить мою работу, а моя работа должна быть достойна галереи. Я принадлежу к поколению, отвергшему художественный рынок и «буржуазную культуру», которую символизирует галерея.

«Надо ли жечь музеи и галереи?» — такую надпись можно было видеть на стенах во время студенческих волнений 1968 года. «Музеи и галереи — это морги и кладбища» — писали на других стенах (действительно, некоторые кладбища являются настоящими музеями).

Конечно, май 1968 года уже далеко позади. Одни из нас стали более сдержанными, другие изменили свои взгляды. Что же касается системы, о которой идет речь, то существуют и хорошие директора галерей, и хорошие хозяева магазинов, но из плохих директоров галерей, возможно, получились бы неплохие владельцы магазинов. В данном случае понятия «хороший» и «плохой» относительно, к тому же я не имею в виду обычную среднюю галерею, но каждый может понимать это по-своему. Хорошие директора галерей не ездят в деревню, поэтому я для них просто не существую. Я испытал это не раз на городских улицах. Поскольку я решил, что невидим, я мог неожиданно остановиться, так что люди наталкивались на меня, а я двигался то в одну, то в другую сторону. Я не пытался проделать то же самое за рулем автомобиля, так как и «пеший» эксперимент кажется мне достаточно убедительным.

Я не существую как художник, но мое творчество существует. Творчество — это продолжение самого себя. Мое творчество захватило меня целиком. Моя работа поглощает меня. Я больше не существую. Существует мое творчество, как существуют хорошие директора галерей, хорошие хранители и хорошие галереи. Я часто посещаю галереи. Однажды я пошел с друзьями на выставку. Среди них были люди моего возраста, несколько детей и один пожилой человек. Все они имели карточки бесплатного посещения, полученные по разным — вполне основательным — причинам. Я же оплатил полную стоимость билета. Галереи должны быть бесплатными — даже для художников.

Никогда в жизни я не забуду лица одного служителя Музея Пикассо в Барселоне, который был так похож на Пикассо последних лет жизни, что его можно было принять за самого художника.

Мне не нравятся служители парижских музеев, ненавидящие экспонаты (это относится к произведениям XX века); они переговариваются между собой, находясь в соседних залах, и не обращают на посетителей никакого внимания, словно их там и нет. Напротив, работники Музея в Сабль-д'Олон хорошо проинструктированы, гордятся теми коллекциями, за которыми смотрят, и могут поговорить о них с посетителями.

Мне нравятся строгие и относительно чистые музеи (однако меня не раздражает в них какая-нибудь пылинка), несколько пустые — пустые от посетителей, разумеется, — как церкви пусты от предметов, так как предметы религиозного искусства находятся в музеях. Для такого перемещения есть причины. Возможно, они когда-нибудь вернутся на свое место, чего мне не хотелось бы, хотя восстановление некоторых прославленных интерьеров и их использование в качестве экспозиционного

пространства было бы интересно.

Хранитель сегодня не только играет роль «сторожа» (как метко назвал это Жан Клер в *Paradoxe sur le conservateur*). Он наблюдает. «Он посещает мастерские художников, заводит знакомства с авторами картин, оценивает их талант, выставляет их произведения и выносит их на суд публики, создает им репутацию». Как же мне привлечь хранителей в мой дом? К какой уловке прибегнуть? Может быть, стоит их пошантажировать? Поплакаться на страницах журнала «Museum»? Действовать угрозой? Обманом? Пообещать все блага мира и мои произведения впридачу? Похитить их? Взять их лестью? Убедить их в том, что они тоже художники?

Проблема заключается в коммуникации. Дэниэл Берен сказал, что произведение искусства существует только тогда, когда его можно видеть. Я, как когда-то Анри Руссо (Таможенник), удивился, что к моему творчеству не проявляется должного внимания. Пока моя гордость не удовлетворена, я буду хранителем собственного творчества, или, скорее, его служителем в собственной галерее (кого же я на самом деле видел в Барселоне: служителя или самого Пикассо?).

Где-то в лабиринте садов и зданий, составляющих нашу вселенную, существует изготовленный заводским способом металлический сарай, построенный в пятидесятые годы, длиной в 25, высотой 4,5 и шириной 4 метра. У него двускатная крыша. Строение абсолютно симметрично. Посередине длинной стены сарая находится небольшая дверь, по сторонам от нее по три маленьких окна, а через двойные двери, расположенные на торцовых стенах, в здание может въехать грузовой автомобиль. В этом здании находятся плоды моей фантазии, мои сокровища, накапливаемые вот уже в течение 25 лет. Я управляю своей империей, подобно истинному тирану, легко освобождаясь от недостаточно зрелых произведений, тех, которые мне перестали нравиться либо занимают слишком много места. Но я бываю также добрым и снисходительным и иногда могу пощадить далеко не самые лучшие произведения. Этот музей настолько переполнен, что заставляет вспомнить *Merzbau* Курта Швиттерса — художника, связанного с дадаизмом; обычно он загромождал до отказа все помещения, где бы он ни находился, и проделывал отверстие в потолке, чтобы использовать верхний этаж.

Я тоже должен думать о верхнем этаже или уменьшить размеры своих произведений, или делать их недолговечными, или предназначать их для размещения под открытым небом. Тем, кто не может получить место в галерее, предстоит еще долгая дорога. ■

Откровенный разговор



Будущее музеев: завоевывать улицы!

*Эвридика Антзулату-Ретсила
(Eurydice Antzoulatou-Retsila)*

Музей без стен – такое невысказано, не правда ли? Но только не для автора данной статьи, хранителя Музея греческого народного искусства в Афинах. Предлагаемый вниманию читателей материал представляет собой выдержки из ее выступления на конференции Совета Ассоциаций австралийских музеев. Текст подготовлен к печати Патрицией М. Саммерфилд из Западно-Австралийского музея в Перте.

Однажды я бродила по великолепным залам величественного многопрофильного музея, совершая свое обычное паломничество к памятникам культуры. Когда я находилась в зале античного искусства, в тишине раздался глубокий вздох. Оглянувшись, я обнаружила, что в зале нет никого, кроме меня. Я не придавала особого значения услышанному звуку и продолжила свой глубоко личный и интимный диалог с экспонатами, тот самый диалог, который мы, работники музеев, считаем своей привилегией. Но через несколько секунд кто-то отчетливо произнес мое имя. Зная, что в зале пусто, я пошла на поиски того, кто затеял со мной эту игру. Возле мраморного бюста Сократа мне пришлось остановиться, потому что, как ни удивительно, со мной говорил он.

– Эвридика!

– Да, Учитель.

– Эвридика, мне скучно.

– Как? Почему, Учитель? Последняя из опубликованных о Вас статей – это блестящее эссе и ценный вклад в археологию. Вы не согласны с ней?

– О, Эвридика, дело совсем не в этом.

– Так что же случилось? Вы не согласны с методом удаления пятен с Ваших бровей? Или, может быть, освещение и относительная влажность в зале не вполне соответствуют допустимым нормам?

– Эвридика, уверяю Вас, я нахожусь в великолепном физическом состоянии.

– Тогда что же огорчает Вас, Учитель? Может быть, на этой неделе недостаточно много школьников приходило посмотреть на Вас?

– Эвридика, неужели Вы не понимаете, в чем проблема? Посмотрите на меня. Я нахожусь здесь, словно в башне из слоновой кости, в ожидании случайной встречи с людьми. И это я, который провел всю жизнь в постоянном общении с людьми на агоре. Я не могу перенести своей теперешней жизни.

И великий философ умолк.

Я испытывала сложные чувства и, чтобы отвлечься, решила посетить другие залы. Отдел естественной истории с его бесконечным разнообразием экспонатов полностью поглотил мое внимание. И вдруг я услышала тихие всхлипывания. «Что происходит на сей раз?» – подумала я. Оказалось, что теперь ко мне обращается чучело зайца, находящееся в углу экспозиционной витрины:

– Эвридика, помоги!

– Что случилось, дорогой? Ты выглядишь, как дома,

среди всех своих родственников, и я вижу, что вас здесь много: *Lepus aegypticus*, *Lepus indicus*, *Lepus californicus*, *Lepus brasiliensis*.

– О, Эвридика, перестань смеяться надо мной! Разве ты не видишь, какой я грустный? После чудесного произведения Эзопа, в котором мне была отведена такая интересная роль, я уже никогда не получал возможности высказаться. Мне хотелось бы встречаться с людьми – и не только на обеденном столе. Но я чувствую, что, несмотря на все усилия, мы остаемся чужими друг другу, а это так ужасно.

Всхлипывания возобновились, и казалось, что они будут продолжаться вечно. Тогда я задумалась, и вот что пришло мне в голову. Сегодня очень популярен призыв вернуться к собственным корням. Какое воздействие он оказывает на различные стороны нашей жизни? Я не смогла найти ни одного примера из музейной жизни. Но ведь, другими словами, этот призыв означает возвращение к самому началу? Вы угадали правильно, я имею в виду греческое слово *museum* (храм муз), придуманное для обозначения места, где люди могли бы поклоняться девяти музам, покровительницам всех видов интеллектуальной деятельности человека, и совершать религиозные обряды. Но одновременно *museum* был местом повседневных встреч людей.

Я не хочу сказать, что такое возможно в современную эпоху, хотя мы еще испытываем необходимость «надеть свои лучшие одежды» и прийти в хорошее расположение духа, для того чтобы отправиться в музей, то есть по-прежнему рассматриваем посещение музея как особое событие в рутине нашей жизни.

За время своего существования музеи коренным образом изменились, но все равно невозможно не вспомнить слов Эдмона де Гонкура: «Мне хотелось бы, чтобы произведения искусства, которые помогали мне стать счастливым, не были погребены в холодной могиле музея». Боюсь, что я согласна с ним. У входа во многие наши музеи не хватает надгробной плиты с надписью: «Здесь покоится Музей X. Он был значительным, был принят обществом, его посещали и знаменитые, и неизвестные люди. Он вызывал восхищение, потому что был украшением нашей культуры, но все это осталось в прошлом, потому что он был мертв с момента своего рождения». Меня пугает и то, что финансовые проблемы – а они являются в наши дни общими для всего международного музейного сообщества – всегда приводят нас к дискуссиям относительно того, где найти средства для реализации музейных программ и как сделать наши музеи более доступными для широкой публики.

Так как же решить проблему? Положить по надгробной плите у каждого музея и безрезультатно выпрашивать деньги? Конечно, нет. У музеев, ориентированных на человека, всегда есть возможность выбора.

В какой-то публикации ЮНЕСКО сказано, что музеи, которые некогда были бастионом аристократии, теперь

стали местом встречи людей на улице. Именно на это мне и хотелось бы обратить внимание. Я предложила бы назвать задуманную мной программу превращения музея в элемент повседневной жизни людей *Музей улицы*, то есть музей, принадлежащий людям, созданный людьми, существующий для людей и в то же самое время не требующий больших затрат.

В городах всего мира у каждой улицы есть свое имя. Они бывают названы в честь исторических событий, выдающихся личностей; в именах улиц можно встретить названия городов, регионов, учреждений, понятия, связанные с окружающей нас естественной средой, и т. д. Все эти названия, если рассматривать их в музееведческом плане, связаны со множеством дисциплин: историей, археологией, народным искусством, естественной историей. Следовательно, каждая из улиц может быть музеем, посвященным предмету, с которым связано ее имя.

Вот как я представляю себе это на практике. Предположим, мы попадаем на такую улицу – приходим туда или приезжаем на машине. Так давайте прогуляемся или проедем по ней.

Сначала мы увидим большое объявление: *Музей улицы*. Под ним держатель или ящик с брошюрами и надписью: «Возьмите брошюру. Это разрешается». И поскольку это действительно разрешается, мы возьмем ее. Оказывается, это путеводитель по музею. Интересно! Давайте посмотрим музей!

Улица сама служит экспозиционным залом. Экспонаты представляют собой копии с подлинных произведений. Они находятся в экспозиционных витринах, размещенных либо прямо на тротуаре, как своего рода киоски, либо на фасадах зданий. Внутри витрин установлены осветительные приборы; имеются этикетки, в которых обязательно указывается местонахождение оригинала. Такая информация может вызвать у нас желание пойти в тот музей, где находится оригинал, чтобы посмотреть его. Внимательно рассматривая витрину, мы совершаем путешествие во времени и пространстве. Сигнал автомобиля и свет фар, падающий на витрину, возвращает нас к реальности. Мы вдруг понимаем, что на улице уже темно. Но витрины великолепно освещены, а тексты этикеток написаны фосфоресцирующими красками. И когда бы мы ни пришли в такой музей – он всегда живой.

На нас смотрит пожилая пара. Мы подходим к ним.

– Вы живете здесь? – спрашиваем мы.

– Да, мы живем здесь уже много лет.

– А когда был создан этот музей?

– О, это восхитительная и интересная история.

– Что вы имеете в виду? – спрашиваем мы.

– А кто вы такие? – интересуется старик.

– Мы – музейные работники или, точнее, сейчас мы посетители. А кто вы такие?

– Я, или, вернее, моя жена, я, наши соседи и друзья и наша улица – мы все вместе и есть *Музей улицы*.

– Не могли бы вы рассказать нам обо всем этом поподробнее?

– Конечно. Давайте выпьем вместе по чашке чая.

– Спасибо, с удовольствием.

– Видите ли, проектирование *Музея улицы* – дело непростое. Оно требует участия историков, антропологов, биологов, экологов, градостроителей, инженеров, специалистов в области окружающей среды, представителей районных и городских властей, работников службы уличного движения и, разумеется, людей, живущих на данной улице. Все эти специалисты и жители должны рассмотреть и проанализировать

различные проблемы (например, такую, как зонирование улицы) с учетом различных факторов. Преобладают ли здесь жилые дома, или это торговая улица, или промышленный район с супермаркетами либо заводами? Есть ли на улице парк или такие культурные учреждения, как библиотека и театр? Загрязнен ли воздух в данном районе? Что это за улица – с односторонним, с двусторонним движением или пешеходная? На некоторых улицах можно размещать экспонаты только на фасадах зданий. В этом случае окончательное решение за их владельцами, которые могут проявить себя как очень заботливые и внимательные хранители музейных предметов.

– К счастью, именно так произошло в нашем доме. Могу я предложить вам еще чая? – с улыбкой спрашивает старая дама.

– Да, пожалуйста, поскольку наша беседа очень интересна, – отвечаем мы.

– Итак, мы говорили о том, что жители активно вовлекаются в деятельность музея. После определенной подготовки они выполняют работу добровольных гидов, рассказывают в определенные дни и часы об экспонатах, как например делаю сегодня я, – продолжает старик.

– Что заставило вас решиться на осуществление этого проекта? – допытываемся мы.

– Нам хотелось, чтобы наша улица была более живой. К тому же, мы старые люди и нам нелегко ехать куда-то, чтобы посетить музей. Но, сказать откровенно, нас заставил решиться на это собственный эгоизм.

Понимаете, нам хотелось иметь музей для себя, музей, созданный нами, в работу которого все мы были бы вовлечены. Может ли существовать большая радость? Но, разумеется, то же самое могли бы сделать государственные или местные власти или какая-либо организация – словом, те, кто хотел бы испытать подобное удовольствие. Мы создали из жителей нашей улицы комитет, и он взял на себя заботу о содержании в порядке экспозиционных витрин и о пополнении музея экспонатами. В составе комитета есть электрик, отвечающий за освещение витрин. Тем не менее возникает множество проблем, и тогда мы обязательно консультируемся со специалистами. Однако чем меньше мы беспокоим их, тем лучше.

– А где вы достаете деньги, и кто вас финансирует? – я не могу удержаться от столь привычного вопроса.

Пара смотрит на меня, а затем они оба улыбаются и отвечают:

– На это требуется гораздо меньше средств, чем на любой другой музей в мире. Ту небольшую сумму, которая была необходима, мы смогли получить без особых трудностей. Мы, то есть наша улица, решили открыть общий, или, если хотите назвать по-другому, совместный счет; ежемесячно каждый из нас кладет на него ту сумму, какую он может выделить. Но некоторые находят более разумные решения. Так, на одной улице, где имеются торговые учреждения, помогли их владельцы. Им это тоже было выгодно, потому что под вывеской *Музей улицы* поместили табличку с таким текстом: «Свой вклад в создание музея внесли следующие коммерческие предприятия...» Реклама, сами понимаете. Но у нас, кроме собственных взносов, есть другие источники финансирования. Раз в месяц на нашей улице проводится фестиваль; если я не ошибаюсь, вы называете это «просветительскими программами». Если кто-то из вас захочет посетить такое мероприятие, то имейте в виду, что ему придется заплатить один доллар. Тем не менее, я советую вам воспользоваться возможностью и прийти. Кстати, с детей плата не берется. Для них мы

организуем и специальные фестивали.

– Это великолепно! Как мы понимаем, экономически вы совершенно самостоятельны. Но мы заметили и еще кое-что, на что вы не обратили нашего внимания: представляющие наибольший интерес экспонаты выставлены около дорожных знаков, где люди проводят больше времени в ожидании зеленого света светофора; для этикеток выбран крупный шрифт, так что текст легко прочитать издали. Нас поразило и то, что когда мы вошли в телефонную будку (а вокруг их несколько), то обнаружили, что этот аппарат – «гид», по нему можно прослушать рассказ о музее. Мы также обратили внимание на то, что ряд окон первого этажа на фасадах некоторых домов используется в качестве экранов для показа аудиовизуальных программ, тематически связанных с экспонатами музея. Кто порекомендовал вам сделать это?

– Мы обращались к специалистам.

– Спасибо за великолепный чай. Мы с сожалением покидаем вас, поскольку должны пойти на специальную лекцию о музейной работе.

– Великолепная идея, друзья мои. Я присоединюсь к вам. Может быть, я узнаю что-нибудь полезное для нашего музея. Но что я вижу? Что это? – спрашивает старик.

– Где?

– Там, на тротуаре?

– Это два друга – великий философ Сократ и заяц. Кажется, им нравится ваша идея. Не так ли, Учитель, не так ли, господин Заяц? – спрашиваю я.

– Именно так. Это то, о чем мы с самого начала пытались сказать Вам, Эвридика. Наше место здесь, – ответили они. ■

Хроника ВФДМ



Краткое сообщение

Вы решили создать ассоциацию друзей музеев? На последнем заседании административного совета Всемирной федерации друзей музеев, состоявшемся 12–13 октября 1990 года, было принято решение обратить особое внимание на расширение связей со странами, не входящими в состав Федерации, и установить контакты с лицами, готовыми создать ассоциации друзей музеев.

Более подробную информацию можно получить у генерального секретаря ВФДМ по следующему адресу: Palais du Louvre, 34 quai du Louvre, 75041 Paris Cedex 01, France. Tel: (1) 48 04 99 55.

Хроника ВФДМ



Девять культурных ассоциаций Флоренции борются за то, чтобы приостановить разрушение города

Рафаэлло Торричелли
(Raffaello Torricelli)



G. Martini

Одна из пострадавших статуй во Флоренции.

«Пора перестать жаловаться и начать наконец что-то делать». Сравнивая Флоренцию далекого прошлого с тем, каким стал город в наши дни – страдающим из-за множества проблем, связанных с современной жизнью, – Друзья музеев Флоренции, как и жители города, осознали, что положение отчаянное и настало время действовать.

Итак, Друзья музеев стали вдохновителями «мятежа», к которому присоединились и другие культурные движения. Вот уже несколько месяцев представители девяти ассоциаций культуры регулярно встречаются для выработки программы действий по спасению Флоренции и ее культурного наследия. К ним относятся Друзья музеев Флоренции, Ассоциация исторических зданий, центр ЮНЕСКО по Флоренции, Фиренце вива, Флоренция матер, Итальянский фонд окружающей среды, Садовый клуб, Итальянский институт замков и Италия ностра.

Ассоциации создали координационный комитет с целью привлечения большего числа людей для участия в совместных проектах и специальных программах. «Разрушение Флоренции: идеи по программе действий» – вот вопрос, обсуждавшийся на первом собрании, организованном комитетом; оно состоялось 28 сентября 1990 года у палаццо Медичи.

Манифест, распространенный комитетом как среди участников собрания, так и в городе, содержит важнейшие пункты, одобренные всеми ассоциациями. Программа предлагает прежде всего провести встречи с официальными лицами – представителями гражданских и религиозных властей, ответственными за культурное наследие. Каждая ассоциация взяла на себя конкретные обязательства по программе, с тем чтобы ускорить и облегчить ее выполнение.

Так, Друзья музеев Флоренции заняты серьезной работой, направленной на восстановление былого величия города, создание больших удобств для его гостей и обеспечение доступа к историческим памятникам.

Ассоциация Фиренце вива создала службу, куда могут обращаться граждане в случае, если памятникам города наносится ущерб.

Ассоциация исторических зданий вызвалась организовать выставку *Дворы флорентийских дворцов*.

Скоро будет объявлено об учреждении самых разных категорий призов за лучшую витрину и интерьер магазинов Флоренции.

Этими и подобными им мероприятиями, которые будут организованы в будущем, комитет Флоренции надеется пробудить инициативу среди горожан. В общем, делается все возможное, чтобы остановить процесс разрушения Флоренции и помешать утрате ее культурной самобытности в глазах всего мира.

Устарелый? Модный? Музей глазами подростков

Сегодня во многих музеях неуклонно растет тенденция к ориентации на юных посетителей. Заполнить пробелы школьного образования и дать молодым те знания, которыми обладает только музей, – вот две задачи, приобретающие все большее значение. Но как сами подростки относятся ко всякого рода призывам, граничащим порой с настоящим обольщением?

Чтобы узнать об этом, редакция журнала "Museum" обратилась к четырнадцатилетним мальчикам и девочкам европейского, азиатского и североафриканского происхождения, учащимся колледжа, расположенного в парижском районе, заселенном простым людом.

Вначале наше предложение вызвало настоящий энтузиазм и речь шла даже о том, чтобы посвятить целый номер журнала теме *Молодежный музей*. Однако постепенно, с уменьшением интереса, упал и энтузиазм. Впрочем, наших юных репортеров (за некоторым исключением) никто не заманивал и тем более не обольщал.

Спустя десять месяцев по-прежнему активными оставались самые стойкие: Сандрина Рона-Болье и Стефан Жанен. Одним из членов группы была Джамия Хамули, регулярное участие в работе принимали также Тухами Ханначи и Кристиан Кам. Сара Кузеров вносила разнообразие своими критическими замечаниями. Оливье Каррер мало говорил, зато много рисовал – это он делал иллюстрации. Подростки благодарят директоров и персонал музеев, которые они посетили, за то что те согласились встретиться с ними и охотно ответили на все их вопросы.

Результаты работы юных репортеров – это подготовленные ими статьи, иногда, может быть, носящие импрессионистский характер, но заставляющие думать. Прислушайтесь к тому, что они говорят.

Сандрина и Стефан

У МНОГИХ ИЗ НАС МУЗЕЙ

При слове «музей» всегда представляется обязательное посещение его всем классом под руководством одного из учителей. Учащиеся даже не могут сами выбрать музей — это всегда делают учителя, которые хотят использовать экскурсию, чтобы оживить и проиллюстрировать свои уроки. Но проблема заключается в том, что учителя не всегда способны пробудить в классе интерес к выбранной ими теме. Так что такой подход превращается в повинность, в некое продолжение школы. Когда группа состоит из двадцати пяти, а то и более человек, трудно сосредоточиться, а отсюда — грубые шутки и выходки. Конечно, все это не соответствует целям экскурсии.

Школьные походы в музеи не пробуждают желания посетить их еще раз одному или в выходной день с друзьями. Молодежь предпочитает проводить свое свободное время иначе.

Ходить в музеи несовременно. Такая точка зрения существовала всегда. Посещение музеев — слишком большая плата за удовольствие, которое можно из него извлечь. Музеи часто бывают старомодными, серыми, безжизненными, холодными и ужасно скучными. Неловко чувствуешь себя, шагая по огромным, бесконечным залам, напичканным довольно неказистого вида экспонатами, вовсе не привлекающими твоего внимания, к тому же в этикетках под ними говорится о слишком сложных, скучных или непонятных вещах, чтобы заинтересовать посетителей.

Музейные служители — такие же холодные, безжизненные и серые, как и охраняемые ими вещи. Они сидят на своих стульях в углу зала, ожидая, когда закроется музей и можно будет пойти домой. Они мало говорят, разве что: «Не трогать». Они только следят за экспонатами, но не рассказывают о них.

Музей преступлений!

Музейных экскурсоводов старой школы — из тех, кто спешит отбарабанить выученный наизусть текст, — не хочется слушать, а их скучные разглагольствования отбивают охоту задавать вопросы, открывать что-то новое для себя или задумываться над чем-то. Кто-то рассказал нам подлинную историю об одном экскурсоводе, который в зале живописи старых мастеров выпаливал свой текст без остановки, как попугай, в такой манере, что невозможно было уловить его смысл: «Здесь находится Мадонна; и младенец из школы; Боттичелли», — вместо того чтобы сказать: «Здесь находится *Мадонна с младенцем* школы Боттичелли». Мы чуть не умерли со смеху.

Однако когда мы были в Музее музыкальных инструментов, нам повезло с экскурсоводом. Он очень хорошо отвечал на вопросы и сумел сделать наше посещение приятным и интересным невзирая на то, что это такой же серый, старомодный и потому — малопосещаемый музей, как и многие другие. Экскурсовод рассказал нам о новом, строящемся музее, который будет гораздо интереснее. Мы собираемся посетить его сразу же после открытия.

Другая важная причина отсутствия энтузиазма в отношении музеев состоит в том, что нам ничего не известно о них, мы смутно представляем их себе: Музей этнологии, Морской музей, Лувр, Музей голографии и другие. Лишь когда в редакции журнала нам дали это задание, мы стали искать что-то более интересное, необыкновенное. Не музеи пришли к нам, а мы отправились в них. Чтобы открыть для себя и выбрать наиболее интересные музеи, нам пришлось купить книгу *Les Musées en culottes courtes (Музеи в коротких штанишках)*, авторы Брижит Вантрийон и Анн Калли, издательство

ассоциируется со скукой

Эрме). Вот так мы открыли небольшой, очень приятный Музей виноградарства. Наше внимание привлекли также Музей кино Анри Ланглуа и Музей лодок Луары в Турени. Нас заинтересовали и некоторые другие музеи, но не было времени их посетить. Тем не менее мы все же собираемся пойти туда, чтобы удовлетворить любопытство и потому что они необычны, оригинальны и не имеют ничего общего со школой! В их числе Музей хлебопечения, Детский музей, Музей образования, Музей механической музыки, Музей подделок и Музей полицейских архивов (ему пошло бы более заманчивое название – Музей преступлений).

*Тебе хочется заняться
чем-то другим или вообще
ничего не делать*

Никогда не услышишь, чтобы о музеях говорили в метро или на улице, по телевизору или по радио, тогда как в любой газете можно найти полный список фильмов, спектаклей и концертов текущей недели. Посещение кинотеатра – приятное занятие, тогда как посещение музея – настоящий подвиг.

Крупные музеи (Музей Гальера, Ла-Виллет, Гран Пале и другие) иногда расклеивают афиши с объявлениями о выставках. Поскольку обычно афиши весьма привлекательны и обращают на себя внимание толпы, такая информация часто бывает очень эффективной. Людям хочется увидеть что-то такое, с чем они могут никогда больше не встретиться. С другой стороны, в музей можно пойти в любое время – например, в дождливый день или когда будет скучно. Но вот наступает именно такой день, а тебе хочется заняться чем-то другим или вообще ничего не делать. Поход в музей сродни экспедиции

и требует очень больших усилий. А мы слишком заняты другими вещами, чтобы стремиться (или быть способными) сделать усилие, – ведь наше время до предела занято друзьями, школой, общением с родителями, чтением, семейными уикендами, внешкольными занятиями и т. д. Этот перечень можно продолжать до бесконечности.

Существует ли какой-нибудь выход из создавшегося положения? Вряд ли его может найти молодежь. Конечно, у нас есть кое-какие идеи, но их реализация – совсем другое дело. Одна из идей состоит в том, что следует расклеивать афиши в школах и регулярно менять их. Стоило бы также распространять в школах информационные издания, организовывать конкурсы и показ по телевидению рекламных передач в наиболее выгодные часы, между кадрами о чистящих средствах и подгузниках, давать рекламу в молодежных журналах и программах телевидения, в передачах независимых радиостанций и, наконец, разработать систему льготных карточек, позволяющую нам чаще приходиться в музеи.

Музей музыкальных инструментов

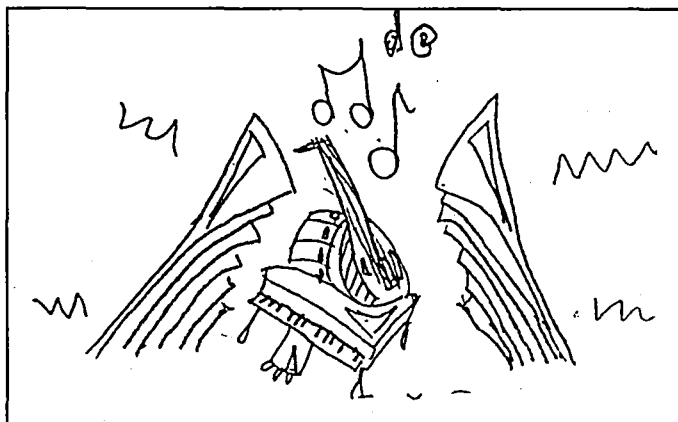
*Стефан, по материалам интервью,
проведенного Кристианом*

Музеем музыкальных инструментов более ста лет. Его коллекция создана около 1860 года, когда музей открылся для публики. С тех пор музейный фонд вырос и насчитывает ныне около четырех тысяч музыкальных инструментов, но из-за недостатка площадей не все они находятся в экспозиционных залах. Старейший из инструментов датируется XVI веком. Особенно хорошо в музее представлены европейские страны, и прежде

всего Франция. Демонстрируются музыкальные инструменты различных классов – струнные, духовые и ударные, – но ни один из них не представлен полно. Инструментов, созданных до XVI века, сохранилось немного, и они рассеяны по всему миру. Еще реже встречаются инструменты, относящиеся к античности или средним векам. Часто это археологические находки, и поэтому они плохо сохранились.

Ценность инструмента определяется несколькими критериями, такими, как его сохранность, подлинность, уникальность и история. Но она возрастает вчетверо, если данный инструмент «в моде». Вероятно, самыми впечатляющими экспонатами являются клавесины; они принадлежали очень богатым людям, и их декоративное оформление должно было соответствовать интерьеру дома. Самый оригинальный инструмент в музее, несомненно, «октобас»: огромный контрабас высотой в четыре метра с двухметровым корпусом и длинной шейкой. Чтобы играть на нем, нужно взобраться на подставку и двигая огромным смычком, одновременно приводить в действие устройство, нажимающее на струны, натянутые на шейке инструмента.

Чтобы иметь возможность показать все инструменты коллекции, музей переселяется в новое здание, поскольку сегодня его экспозиционные помещения состоят из зала площадью в триста квадратных метров и небольшой галереи на антресолях. Оба эти зала выглядят довольно устаревшими. В будущем Музее музыкальных инструментов, строящемся в настоящее время в Ла-Виллет, рядом с Городом науки и промышленности, Жеодой и Большим залом, в непосредственном соседстве с Консерваторией музыки, можно будет выставить большее количество инструментов и в гораздо лучших усло-



виях, что, сделает музыку более доступной публике. Инструменты будут экспонироваться по классам, их история будет освещаться параллельно с историей музыки, которая на них исполнялась. С помощью системы наушников посетители смогут слушать музыку, соответствующую каждому разделу, не мешая людям, «слушающим» и рассматривающим соседние экспонаты. Что нового они придумают потом?

Музей вина... улица источников!

Сандрина и Джамия

Женщины, стремящиеся излечиться от бесплодия, уже не приходят на эту улицу, где раньше пили «целительную воду источника». Однако источник по-прежнему на своем месте и воды его все те же: железистые, сернистые, обладающие слабительным действием и, как говорят, способствующие женской плодовитости. Теперь сюда приходят любители вина и люди, желающие увидеть великолепные погреба наполеоновской эпохи и хранящиеся в них вина.

Прежде чем стать собственностью ста четырнадцати энологов и энофилов ассоциации виночерпиев Франции, одетых в красно-голубые мундиры с настоящим горностаевым воротником, которые занимаются защитой и пропагандой вина, это заведение видело немало известных людей и было свидетелем многих интересных событий: именно сюда, как, впрочем, и в иные подобные места, любили приезжать, чтобы выпить вина и собраться с мыслями, короли; Бальзак скрывался здесь от своих

кредиторов и сборщиков налогов (можно легко представить себе, как он убегал по задней лестнице). Сюда навещался со своими генералами Наполеон (о том, что он пил, история умалчивает). А еще здесь пили воду из источника Жан-Жак Руссо и Бенджамин Франклин. Наконец, во времена Директории это было место встреч и убежище заговорщиков, пока однажды тут не разместилась хлопкопрядильная фабрика.

Но вернемся к погребам. Подвал был превращен в погреба для ресторанов Эйфелевой башни. Музей же, очень красивый и интересный, открылся для публики только в 1981 году. В нем хранятся рабочий инвентарь и документы, связанные с трудом виноградарей. В экспозиции представлены старинные орудия производства, относящиеся к возделыванию винограда, его сбору и приготовлению вина, а для того, чтобы дать наглядное представление о некоторых видах работ, имевших место в старину, в нее включены выполненные из воска манекены.

Здесь можно видеть необычные, удивительные бутылки и стаканы или графины причудливых, замысловатых форм, имевшие не столько практическое, сколько декоративное назначение. Экскурсовод показал нам также бокалы без ножек, с помощью которых некоторые мужчины спаивали женщин, потому что воспитанность заставляла дам опорожнить бокал до последней капли, прежде чем положить его на стол.

Это была увлекательнейшая экскурсия, которая пробудила в нас ностальгические чувства. В наши дни вина делают уже по-другому. Кроме того, в музее было мало посетителей, и мы могли оставаться там столько, сколько нам хотелось, и немного поразмышлять и помечтать.

Выставка лодок Луары

Сандрина

Идея создать в сельской местности, в Турени, экспозицию, посвященную судам Луары, и разместить ее в небольшой хижине возникла у супругов Пронобис после того, как к ним обратились с просьбой сделать масштабные модели больших лодок, кото-

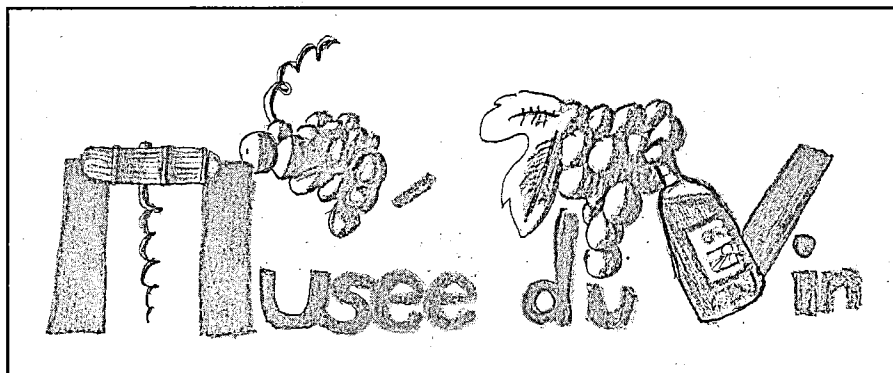
рые они изготавливают и продают местным рыбакам и крестьянам. На создание постоянной экспозиции им потребовался только год! Всего за год были сделаны модели, собраны подлинные предметы, старые фотографии, а мадам Пронобис к тому же написала брошюру, рассказывающую о рыбной ловле в этой местности и о том, как жили в давние времена на Луаре и Вьенне.

В январе 1987 года состоялось открытие музея. Несмотря на его небольшие размеры, в нем представлено около ста моделей лодок. В экспозицию вошел великолепный шкив 1856 года – вероятно, самый ранний экспонат музея. Здесь же необычные сети, предназначенные для ловли *алозы* (разновидности сельди), манекены, картины с изображением местных пейзажей, а также экспликации, рассказывающие о плоскодонных лодках и других характерных для Луары судах.

Я влюбилась в этот простой и скромный музей, создававшийся без всяких субсидий и обязанный своим существованием лишь двум увлеченным людям, которые стремятся сохранить и укрепить традиции исторических провинций – Турени и Анжу.

Музей кино нас всех очаровал. Но скоро мы поняли, что наше интервью было плохим, потому что, хотя мы все любим кино, у нас нет достаточных знаний, чтобы задавать нужные вопросы. Однако мы узнали, что после того как в 1970–1971 годах Анри Ланглуа создал этот музей, в нем ежегодно бывает около сорока тысяч посетителей со всех концов земного шара, людей самых разных возрастов – начиная с детского и кончая преклонным. Мы узнали также, что наибольший интерес к нему проявляют дети и молодежь, на которых его посещение производит особенное впечатление. Директор музея признался нам в своих пристрастиях и поведал о том, что его любимый экспонат в музее – первая афиша братьев Люмьер и что, несмотря на его восхищение Ингрид Бергман в *Жанне д'Арк* Флеминга, он питает особую слабость к красоте Роми Шнайдер!

Однажды утром мы побывали в Музее французского радио. Мы опоздали к началу первой экскурсии, и нам пришлось целый час ждать. Экскурсия была очень интересной, но в бро-



шюре о музее о нем рассказывается абсолютно все, и даже полнее и с большим знанием дела, чем можно узнать, ознакомившись с экспозицией. Особенно нас заинтересовала эволюция микрофона – от очень тяжелых, огромных (их можно иногда увидеть в старых фильмах) до крошечных, совершенно незаметных, которые пристегиваются к галстуку. Раньше, когда певцы двигались по сцене, у них всегда были проблемы со шнуром микрофона. Сегодня же они не боятся в нем запутаться – просто потому, что он отсутствует!

В прошлом году я ходила с подругой на выставку афиш Мухи, принадлежащих Ивану Лендлу, который приезжал на открытый чемпионат Франции по теннису. Я была в восторге от них и буквально разорилась на покупке репродукций наиболее понравившихся мне афиш. Когда я, вернувшись домой, показала свои сокровища маме, она сказала: «А разве ты не знаешь, что у нас есть книги о работах Мухи». Я просмотрела книги (уже после посещения выставки), но это было менее интересно, так как, несмотря на хорошее качество издания, они не давали представления о реальных размерах афиш, да и цвет не был таким, как на выставке.

Последним из музеев, которые мы

посетили, был Музей д'Орсе. Здесь, как и в других музеях, мы пришли к тем же выводам. Во-первых, в музее интереснее ходить в компании двух-трех друзей, чем со всем классом и преподавателем. Во-вторых, это, оказывается, так интересно, что даешь себе обещание вскоре прийти сюда еще раз, потому что не хватило времени все увидеть.

Я только что узнала, что анатомические модели, о которых рассказывалось в недавно показанном по телевизору фильме *Два Фрагонара*, существуют на самом деле и что они выставлены в музее Ветеринарного училища. Пойду туда как можно скорее! ■

Вода, кругом вода. Даже в Швейцарии?

Да, даже в Швейцарии, не имеющей выхода к морю и известной своими горными вершинами, влажность постоянно угрожает сохранности многих музейных предметов, и потому с ней так упорно борются хранители. О последних достижениях в поисках путей поддержания максимально приемлемого уровня влажности в помещениях музеев и рассказывают два специалиста из Швейцарии — один из Лугано, другой из Женевы.



Классическая витрина с регулируемым уровнем относительной влажности, в которую помещена картина в раме.

Фото и витрина: Royal Academy, London

Живопись: поддержание внутри витрин определенного уровня относительной влажности с помощью пассивных методов

Эмиль Боссар
(Emil Bosshard)

Что касается использования в музеях техники, то здесь укоренилось мнение: чем сложнее, тем лучше. Цель данной статьи — показать, что даже в такой технологически развитой стране, как Швейцария, это не всегда так. Автор статьи работал помощником реставратора в Рейксмузееме в Амстердаме, затем — хранителем отдела изобразительных искусств в Канадском институте консервации в Оттаве. Позднее он возглавлял отдел консервации Швейцарского института научных исследований в области искусств в Цюрихе, а с 1985 года отвечает за консервацию коллекции Тиссен-Борнемиса в Лугано.

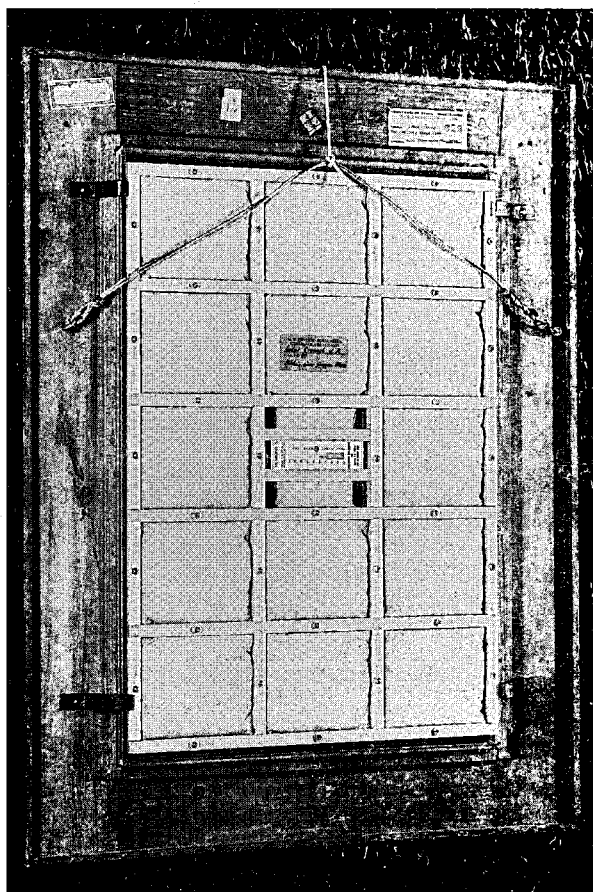
Максимально единообразный и постоянный температурно-влажностный режим — вот первостепенное условие, которое ставят реставраторы и технические музейные специалисты, когда речь заходит о представлении произведений искусства во временное пользование, их транспортировке или включении в постоянную экспозицию. Если температурно-влажностный режим экспозиционного зала вызывает сомнения в силу своей нестабильности или просто неопределенности, возникает необходимость показа наиболее подверженных разрушению экспонатов в специально оборудованных витринах. Обычно обеспечение требуемого режима внутри витрин ограничивается поддержанием определенного уровня относительной влажности. Для достижения этой цели используются различные способы. О них уже подробно писалось в других работах¹, так что нет смысла перечислять их здесь еще раз. Однако следует различать *активные* и *пассивные* методы обеспечения температурно-влажностного режима, ибо это различие имеет фундаментальное значение.

Активная система, приводимая в действие мотором, предполагает использование электрических и механических устройств, обеспечивающих охлаждение, нагрев, увлажнение, понижение уровня влажности и содержания солей, рассеивание света. Все подобные устройства, работающие в автоматическом режиме и контролируемые с помощью термостатов и гигрометров, конечно, производят с технической точки зрения сильное впечатление. Тем не менее с их применением связаны некоторые негативные аспекты, которые нельзя недооценивать: они работают на электричестве и потому целиком и полно-

стью зависят от этого источника энергии; они весьма дорогостоящи, требуют бережного обращения, отличаются непрочностью и, как показывает опыт, — недолговечны. Далее, следует подчеркнуть, что при нарушении работы такого типа оборудования находящийся внутри витрины экспонат подвергается гораздо большему риску, чем в том случае, когда вообще не предпринималось никаких мер по поддержанию температурно-влажностного режима.

В этом плане более надежными являются пассивные системы, не требующие внешнего источника энергии и не предполагающие использования никаких механических устройств. Уже в течение трех десятилетий музейные работники кладут в герметичные витрины гигроскопические вещества, обеспечивающие поддержание необходимого уровня влажности благодаря тому, что они выделяют или поглощают влагу. Особенно эффективен силикагель. Сегодня в музеях западных стран широко используется силикагель в гранулах. Опубликованы многочисленные работы, в которых излагаются основные принципы данного метода и рассказывается о проведенных экспериментах². Интересны результаты практического применения силикагеля, полученные в восьмидесятые годы Ф. Швейцером и А. Ринну³. Было доказано, что использование эффективных влагопоглощающих веществ и относительно герметичных витрин позволяет поддерживать постоянный уровень влажности в течение длительного времени.

Задняя стенка витрины с регулируемым уровнем относительной влажности. Видны мешочки с силикагелем и бумажный гигрометр, позволяющий контролировать относительную влажность внутри закрытой витрины.



Emil Bosshard

Какие витрины используются сегодня?

Обычно в стеклянную или плексигласовую витрину помещают произведение живописи вместе с рамой, а за ним или под ним — силикагель, поверх которого укладывается ткань⁴. Одно из преимуществ данной системы состоит в том, что витрину не обязательно нужно изготавливать по размерам картины. Если возникнет необходимость, ее можно использовать в дальнейшем для других произведений. Однако есть у этого метода и свои негативные стороны:

Поскольку витрина, как правило, не отличается красотой, а из-за бликов (особенно если витрина сделана из плексигласа) трудно бывает рассмотреть картину, снижается эстетическое удовольствие от созерцания произведения искусства.

Эффективность этих витрин зависит от степени их герметичности и от соблюдения правильного соотношения между количеством гигроскопического вещества и объемом витрины. При использовании такого типа витрин следует помнить, что чем больше размеры

витрины, тем менее она герметична.

Еще одна трудность возникает, когда памятники предоставляются на время другим музеям. Произведения искусства вырывают из привычной среды, везут на большее или меньшее расстояние (причем контролировать температурно-влажностный режим во время транспортировки очень трудно) и лишь потом оно попадает в специально подготовленную для него витрину. Даже если обе стороны заранее обсудили, каким должен быть температурно-влажностный режим в витрине, у специалиста по консервации из музея, предоставившего данное произведение искусства для показа, практически нет возможности проверить, выполняются ли эти договоренности, и тем более — в случае необходимости изменить на месте условия экспонирования. К тому же и при соблюдении максимума предосторожности невозможно избежать воздействия на памятник нескольких отличающихся друг от друга сред: сначала в своем музее, потом в контейнере во время перевозки (не говоря уж об упаковке

и распаковке) и, наконец, в витрине принимающего музея. После завершения выставки все повторяется в обратном порядке.

Можно избежать этих проблем, если поступить следующим образом:

Уменьшить размеры витрины с тем, чтобы картина (без рамы) находилась от стекла витрины на расстоянии не более 5–10 миллиметров. Это позволит значительно уменьшить объем воздуха внутри витрины, а значит для поддержания в ней необходимого уровня относительной влажности потребуется небольшое количество силикагеля. Тогда витрина станет такой компактной и такой плоской, что ее можно будет вставить в раму картины. Если передняя поверхность витрины сделана из небликующего стекла, то есть практически невидима, то она будет мешать восприятию картины не больше, чем если бы та просто была под стеклом. Что касается транспортировки, то данный метод дает значительные преимущества: картину можно сохранять в ее исходной климатической среде и помещать в контейнер прямо в витрине. Таким образом она доставляется в музей, где проходит выставка, и обратно в условиях, прекрасно защищающих ее от колебаний относительной влажности и любых физических контактов.

Конструкция витрины

Этот тип витрин был разработан в начале восьмидесятых годов Беном Джонсоном и Джорджем Уайтом в Калифорнии. Усилиями сотрудников, занимающихся коллекцией Тиссен-Борнемиса, данная система была усовершенствована. На сегодняшний день разработана стандартная витрина⁵. Она представляет собой плексигласовый ящик толщиной от 3,5 до 8 сантиметров (в зависимости от толщины картины), передняя стенка которого изготовлена из небликующего стекла. На задней стенке установлена деревянная решетка толщиной в один сантиметр, а в ее ячейках находится силикагель марки «арт-сорб»⁶, насыпанный в тканевые мешочки. Мешочки крепятся с помощью очень тонкой проволоки.

Картина, написанная на деревян-

ной доске, кладется в этот плексигласовый ящик и закрепляется войлочными прокладками. Прокладки удерживают раму на расстоянии примерно пяти миллиметров от передней и боковых стенок витрины, изготовленной в соответствии с размерами картины. Таким образом, воздух свободно циркулирует вокруг картины. Между деревянной решеткой задней стенки витрины и картиной также находятся резиновые или войлочные прокладки. Внутреннее пространство витрины используется следующим образом: одна треть объема занята картиной, одна треть — мешочками с силикагелем, закрепленными на деревянной решетке, и одна треть остается свободной.

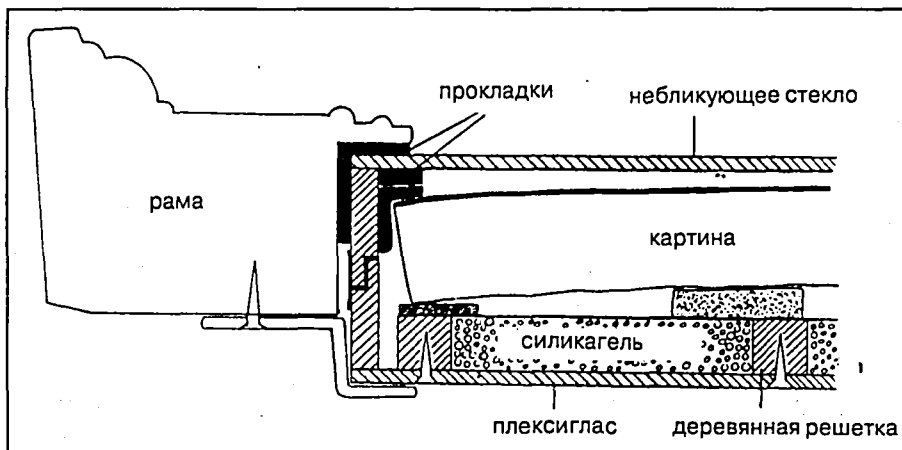
Силикагель предварительно в течение трех-четырех недель подвергают специальной обработке, чтобы добиться требуемой относительной влажности или, что еще лучше, относительной влажности на 3 процента выше требуемой, поскольку после закрытия витрины уровень относительной влажности несколько снижается. Витрину закрывают следующим образом: на переднюю стенку, закрепленную на картине, надевают заднюю стенку с силикагелем, а для обеспечения герметичности боковые стыки заклеивают воздухонепроницаемой клейкой лентой. Внутри витрины помещают бумажный гигрометр; его видно через заднюю стенку, что позволяет определять примерную относительную влажность, не открывая витрины.

Результаты испытаний и опытов

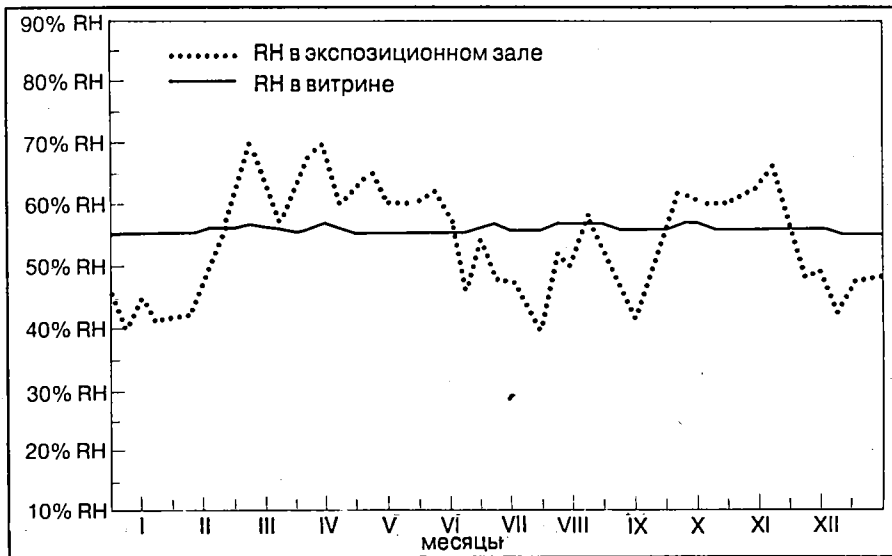
В коллекции Тиссен-Борнемиса насчитывается 58 картин, выставленных в витринах, в которых описанным выше способом обеспечивается постоянный уровень относительной влажности. Изначально витрины были сделаны с целью обеспечения сохранности картин, написанных на деревянных досках, во время их экспонирования в музеях, где не существует системы поддержания стабильного температурно-влажностного режима. Данный метод оказался очень эффективным, так что после возвращения картин с выставок было решено оставить их в этих витринах. На момент написания данной статьи ряд картин из коллекции Тиссен-Борнемиса находились в таких витринах в течение шести лет без какого-либо вмешательства. Произведения немецкой и голландской живописи написаны на тонких деревянных досках, итальянские картины — на более толстых.

В принципе время, в течение которого в витрине можно поддерживать постоянный уровень относительной влажности, зависит от следующих факторов:

- От герметичности витрин. Чем выше степень герметичности витрины, тем дольше сохраняются в ней стабильные условия.
- От объема гигроскопического вещества и его способности удерживать влагу.
- От уровня относительной влажности окружающей среды. Скорость изменений, которые могут происходить внутри витрины, зависит от разницы между относительной влажностью в витрине и вне ее.



Схематический разрез витрины с регулируемым уровнем относительной влажности, используемой в коллекции Тиссен-Борнемиса. Эмиль Боссар.



Эмпирический опыт в Лугано, 1989 год. Эмиль Боссар.

Таким образом, возможность неожиданных и вредных колебаний относительной влажности внутри витрины практически исключается. ■

Примечания

Следует признать, что построенная по этому методу экспозиционная витрина никогда не бывает полностью герметичной. С одной стороны, сам плексиглас до некоторой степени пропускает воздух. С другой — любое изменение атмосферного давления или температуры воздуха, могущее, в частности, иметь место во время перевозки воздушным транспортом, неизбежно вызовет определенное перемещение воздуха из окружающего пространства внутрь витрины или наоборот.

Какова же относительная влажность внутри витрины? Для ее определения использовались два вида опытов. Первый — эмпирический. Он состоял в том, что на протяжении двух лет раз в неделю измеряли и фиксировали показания приборов и таким образом определяли, как «функционируют» витрины этого типа в помещении, где не обеспечивается стабильный температурно-влажностный режим. Если колебания относительной влажности в помещении достигали 30 процентов, то уровень относительной влажности внутри витрины отклонялся на величину не более 2 процентов.

В 1988–1989 годах Мервин Ричард из Национальной галереи искусства в Вашингтоне провел в ускоренных лабораторных условиях другой опыт. Он рассчитал половинный срок службы этих витрин, равный двум годам, и сделал следующий вывод: если витрину с уровнем относительной влажности внутри ее равным 50 процентам постоянно держать в помещении, где

уровень относительной влажности достигает лишь 30 процентов, то примерно за два года уровень относительной влажности внутри витрины опустится до 40 процентов. В описанных выше экспозиционных витринах объем силикагеля составляет примерно одну четверть объема воздуха. Такое соотношение создается намеренно. Оно обеспечивает быструю стабилизацию колебаний относительной влажности даже при условии резкого изменения температуры. В ходе своих опытов Мервин Ричард заметил, что если температура повышается или понижается на 10 градусов, относительная влажность внутри витрины изменяется только на 2 процента⁷.

Предотвращение резких колебаний

Результаты опытов показывают, что данный тип экспозиционной витрины позволяет поддерживать стабильный и поддающийся контролю режим (речь идет об относительной влажности, а не о температуре) в течение многих лет без какого-либо вмешательства. Уровень относительной влажности внутри витрины имеет тенденцию к выравниванию с уровнем относительной влажности в помещении, однако это происходит постепенно, а не сразу. Описанная витрина, снабженная гигроскопическим веществом, обеспечит особенно эффективную защиту произведению живописи, когда оно выставляется в помещении, где уровень влажности воздуха низок зимой и высок летом.

1. G. Thomson, *The Museum Environment*, London, 1978/1986; G. Ognibeni, *Ausstellungen im Museum und anderswo*, Munich, 1986.
2. T. Padfield, *The Control of Humidity and Air Pollution in Show Cases and Picture Frames*, "Studies in Conservation". Vol. II, 1966, pp. 8–30; N. Stolow, *Controlled Environments for Works of Art in Transit*. London, 1966; G. Thomson, *Stabilisation of RH in Exhibition Cases: Hydrometric Half-Life*, "Studies in Conservation", Vol. 22, 1977, pp. 85–102.
3. F. Schweizer and A. Rinuy, *Zur Mikroklimatisierung zweiter Vitrinen mit Ikonen für eine temporäre Ausstellung*, "Maltechnik-Restauro", Vol. 4, 1980, pp. 239–243; F. Schweizer, *Stabilisation of RH in Exhibition Cases: An Experimental Approach*, ICOM Copenhagen Conference, 1984, pp. 17, 50–53, 84.
4. A. Pote, Б. Метро, *Кондиционированные витрины для произведений живописи*. "Museum", № 146, 1985.
5. Адрес производителя предоставляется по запросу.
6. Производитель: Fuji-Davison Chemical Ltd.
7. Результаты этих опытов зависят от размеров витрины и колебаний температуры. Все опыты проводились с пустыми витринами. Если в витрину поместить написанную на деревянной доске картину, то можно надеяться на еще лучшие результаты.

Гигрометрия и благополучие клавесина

Жак Деферн
(Jacques Deferne)

Музыкальные инструменты особенно подвержены воздействию резких перепадов относительной влажности. Жак Деферн прекрасно знает это, поскольку он не только имеет степень доктора (Женевский университет), но и является клавесинистом. В настоящее время он работает хранителем отдела минералов в Женевском Музее естественной истории и занимает пост президента Женевской ассоциации Центра старинной музыки. Дружба с клавесинными мастерами заставила его глубже изучить проблемы, связанные с гигрометрией.

«Мне не нужен увлажнитель для клавесина. Я живу на берегу Женевского озера и зимой каждое утро на четверть часа открываю настежь окно. Этого вполне хватает...»

Бедный клавесин! Стоит ли удивляться, если у него треснет дека, расстроится механизм и через несколько часов после настройки снова появится фальшь! Приведенное выше высказывание ясно показывает, как превратно трактуется понятие относительной влажности. Правда, следует признать, что этот показатель не столь заметен, как температура, и величины, отмеченные на шкале гигрометра, не имеют ничего общего с величинами на обычном градуснике.

Немного о гигрометрии

Воздух способен поглотить определенное количество влаги, которое зависит от температуры воздуха. Максимальное количество влаги, соответствующее точке насыщения, отмечено на гигрометре цифрой 100. Однако окружающий нас воздух редко содер-

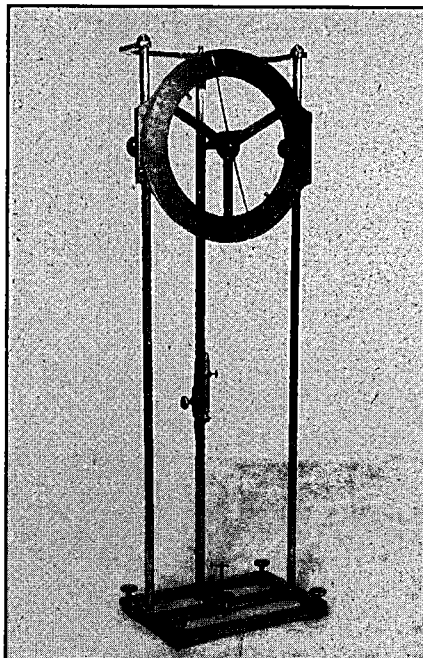
жит максимальное количество влаги. Если он поглотил половину от максимальной возможной величины, то гигрометр покажет 50 процентов. Это и есть так называемая относительная влажность. Измерять ее необходимо, чтобы обеспечивать сохранность различных предметов, в том числе и нашего злосчастного клавесина.

Первым занялся изучением гигрометрии и определил единицу измерения влажности швейцарский физик и натуралист Соссюр. Исходя из свойства волос удлиняться на 2,5 процента при увеличении влажности с нуля до 100 процентов, он сконструировал очень простой инструмент – волосяной гигрометр. Этот прибор, настраиваемый по эталону, грешит некоторой неточностью, однако из-за своей дешевизны до сих пор широко используется.

Сегодня промышленность предлагает другие, более точные приборы. Их принцип действия основывается на изменении диэлектрической постоянной глинозема или на электрическом сопротивлении какой-либо соли, чувствительной к влажности внешней среды. Градуированная шкала показывает одновременно температуру, уровень влажности и температуру точки росы (точка росы – температура, при которой относительная влажность равна 100 процентам; при таких условиях пар начинает конденсироваться на предметах, температура которых равна точке росы или ниже ее). Точность этих приборов составляет 0,1 процента для температуры и 1 процент для относительной влажности. Они весьма дорогостоящи и предназначены в основном для профессиональных нужд по обеспечению температурно-влажностного режима.

Путем математических вычислений была составлена диаграмма, отражающая три переменные величины в гигрометрии, которые зависят друг от друга: абсолютное количество влаги в воздухе, температуру и относительную влажность. Пользуясь этой диаграммой, можно установить значение одной из трех переменных, если известно значение двух других,

Волосяной гигрометр, лабораторный экземпляр, изобретенный Соссюром и изготовленный Жаком Полем в Женеве около 1780 года.



Фотография предоставлена автором

а также определить, например, какое количество воды следует выпаривать в данном месте в единицу времени, чтобы поддерживать оптимальный уровень влажности между 45 и 65 процентами, учитывая, что идеальный уровень составляет около 55 процентов.

Как пользоваться диаграммой

Рассмотрим принцип пользования диаграммой на примере решения следующей задачи: какое количество воды необходимо выпарить в зале музея (объемом в 90 м^3), где температура воздуха составляет 20° , чтобы

в них удовлетворительного уровня влажности необходимо с ноября по май пользоваться искусственными увлажнителями. В течение же суток ситуация, наоборот, может резко меняться, особенно летом. Колебания температуры внешней среды между восходом солнца и полуднем влекут за собой и значительные изменения влажности. К счастью, внутри помещений колебания температуры не столь велики, и потому уровень влажности там более стабилен.

А как это сказывается на нашем клавесине? В естественном состоянии древесина содержит значительное количество влаги, составляющее порой более половины ее веса. Это коли-

чество изменения ширины и длины деки клавесина.

Главным следствием изменения влажности дерева является его сжатие или набухание. Сжатие дерева проявляется по-разному в зависимости от его направления — вдоль волокон или перпендикулярно к ним. Проценту относительной влажности соответствует определенный процент укорачивания или удлинения дерева: 0,02–0,03 процента поперек волокон и 0,002–0,005 процента вдоль волокон. Возьмем в качестве примера деку клавесина. Чаще всего волокна деки располагаются вдоль струн. Примерно размеры деки следующие: длина — 170 см (вдоль волокон), ширина — 100 см. Изменения длины и ширины этой деки при росте относительной влажности с 30 процентов (очень низкая) до 80 процентов (очень высокая) составят:

ширина — $0,0002 \times 50 \times 100 \text{ см} = 1 \text{ см}$
длина — $0,0002 \times 50 \times 170 \text{ см} = 0,17 \text{ см}$ (или 1,7 мм).

Следует подчеркнуть, что при значительном колебании уровня влажности дека клавесина может увеличиться в ширину на 1 см и в длину — на 2–3 мм. Этот пример показывает, насколько важно хранить деревянные предметы — в нашем случае музыкальные инструменты — в условиях, отличающихся максимально стабильным уровнем влажности.

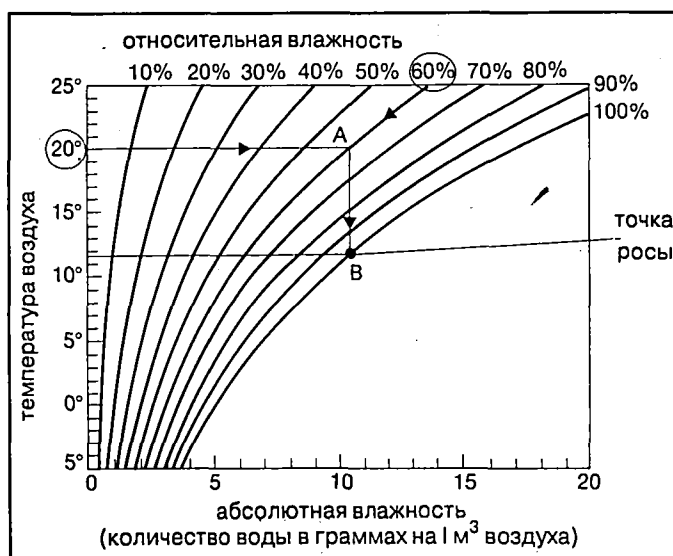
Слишком высокая влажность может привести к западанию механических деталей, набуханию деки и ее проседанию, а слишком низкая — к появлению трещин в деке, действующих на качество звучания инструмента.

Но как добиться максимально стабильного уровня влажности для нашего клавесина? В этом нам помогут увлажнители.

Увлажнители

Увлажнители — это распылители влаги. Испарение требует значительных затрат энергии. На получение одного килограмма пара уходит 750 ватт. Энергия обеспечивается либо электричеством, либо окружающим воздухом, который в процессе испарения слегка охлаждается (тепло также является формой энергии). Различные фирмы выпускают увлажнители самых разных размеров в зависимости от того, на какое помещение они рассчитаны. В целом увлажнители делятся на три типа, отличающиеся друг от друга способом увлажнения воздуха:

1. *Испаритель.* Вода испаряется с



поддерживать относительную влажность на уровне 60 процентов при условии, что температура воздуха на улице составляет 5° , а влажность — 80 процентов?

Согласно диаграмме, если температура воздуха на улице составляет 5° , а влажность 80 процентов, то в нем содержится 5,5 г влаги на 1 м^3 . Чтобы этот воздух, нагретый до 20° , имел влажность порядка 60 процентов, он должен содержать 10,5 г влаги на 1 м^3 . Для этого необходимо добавить 5 г влаги на 1 м^3 или 450 г влаги на 90 м^3 зала. Но если учесть, что в течение суток воздух в зале вследствие контакта со смежными залами и внешней средой меняется полностью 5–6 раз, то на самом деле потребуется выпарить 2–3 литра воды за 24 часа.

Климатологические наблюдения в умеренных зонах показывают, что абсолютное количество влаги в воздухе меняется в течение года очень медленно — от 3,5 г на 1 м^3 воздуха в январе до 11 г в августе. Это означает, что для поддержания в помеще-

честве может быть выражено в процентах, отражающих соотношение между весом воды, содержащейся в древесине, и весом абсолютно сухой древесины (такого состояния можно достичь только в лабораторных условиях, а поддерживать его — только в абсолютно обезвоженной атмосфере). При высыхании древесины содержащаяся в ней влага испаряется и попадает в воздух. Такой обмен происходит при условии, что окружающий воздух суше самой древесины. Процесс высыхания обычно длится несколько лет, пока не достигается равновесие — одинаковая влажность воздуха и древесины. Если окружающий воздух становится более влажным, дерево вбирает в себя избыток влаги, если более сухим — дерево теряет ее, то есть действует как промокательная бумага, впитывая или отдавая влагу в зависимости от влажности воздуха.

Приведенная таблица показывает содержание влаги в дереве в зависимости от относительной влажности воздуха. С ее помощью можно опре-

нагреваемой поверхности или между двумя электродами. В воздух, таким образом, попадает горячий пар. Энергия, необходимая для процесса испарения, берется из электросети. Мощность, обеспечивающая нормальное функционирование прибора, составляет 500 ватт. У прибора такого типа есть следующие недостатки: он может вызвать короткое замыкание, а также причинить ожоги

вень влажности, к ним нужно подсоединять гигростат—небольшой прибор, который включает увлажнитель, когда уровень влажности недостаточен, и выключает его, когда требуемый уровень влажности достигнут. Этот дополнительный прибор необходим, если используются нагревательные системы с программным обеспечением, поддерживающие разные уровни температуры днем и ночью, что влечет за собой колебания

(типы 2 и 3). Если вы останавливаетесь на распылителе (тип 2), убедитесь, что система очистки воды от минеральных солей действительно эффективна. Проверьте по техническому паспорту объем испаряемой влаги. Обычно он выражается в литрах или долях литра в час. Удостоверьтесь также, что приобретаемый вами аппарат рассчитан на тот объем помещения, в котором вы намерены его использовать. И наконец, убедитесь,

Относительная влажность воздуха (%)	0	25	30	40	50	60	70	80	90	100
Содержание влаги в дереве (%)	0	5	6	7	9	11	13	16	20	28

малолетним детям. Его главное преимущество—абсолютная бесшумность.

2. *Распылитель.* Пульсирующая система распыляет в воздухе мельчайшие капельки воды. Энергия, необходимая для их испарения, поступает из самого воздуха, который в результате этого немного охлаждается. Потребление электроэнергии очень незначительно. Однако использование такой системы требует применения дистиллированной воды, чтобы избежать осаждения минеральных солей на поверхности мебели.

3. *Выпариватель.* Вентилятор гонит воздух через влажный экран (ткань, бумага). Потребление электроэнергии незначительно, примерно 20 ватт. Энергия, необходимая для испарения влаги, поступает из самого воздуха: поток воздуха после прохождения через экран становится чуть прохладнее. Этот тип увлажнителя немного охлаждает воздух в помещении, в котором находится.

Эти приборы снабжены резервуарами для воды с указанием уровня, до которого их нужно регулярно заправлять. Некоторые модели подключены непосредственно к источнику воды, так что необходимость их заправки отпадает. Есть модели, снабженные пылеочистителями и иногда даже угольными фильтрами для очистки воздуха. Обычно их называют «очистителями». От этой модели не стоит отказываться, особенно в современных городах, где так часто бывает много пыли и других загрязняющих веществ.

Эффективность увлажнителей первого и второго типов не зависит от влажности окружающего воздуха. Они функционируют сами по себе. Чтобы обеспечить постоянный уро-

Транспортировка музыкальных инструментов.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать, как важно соблюдать ряд предосторожностей во время перевозки музыкальных инструментов. Вот некоторые рекомендации:

Никогда не оставляйте инструмент в машине, стоящей на солнце. Перевозите инструмент в футляре или другой упаковке, как можно более непроницаемой для внешней среды, или в чехле, если речь идет, скажем, о клавесине. Это условие необходимо выполнять при транспортировке инструментов воздушным транспортом, поскольку многократная смена воздуха и слишком большая разница между температурой за бортом и внутри самолета не позволяют гарантировать достаточную влажность и относительную влажность между 15 и 35 процентами.

относительной влажности. Такой прибор может быть встроен в увлажнитель или установлен рядом с ним.

В отличие от приборов первого и второго типов аппарат третьего типа функционирует в зависимости от влажности окружающей атмосферы: если воздух сухой, он работает на полную мощность, если влажный—мощность снижается, достигая практически нулевой отметки при влажности 60 процентов. Он не требует использования гигростата и автоматически поддерживает уровень влажности порядка 60 процентов при условии, конечно, что его мощность соответствует объему обслуживаемого им помещения.

Все эти приборы требуют определенного ухода, поскольку в результате испарения в резервуаре и в других частях увлажнителя образуется твердый осадок.

Как выбрать увлажнитель

Выбор того или иного типа прибора зависит от выбранного источника энергии для испарения влаги: электросеть (тип 1) или небольшое понижение температуры помещения

тес, что резервуар легко наполняется водой и что он достаточно велик, чтобы увлажнитель мог работать по крайней мере 48 часов без заправки.

Если вы решили купить аппарат типа 1 или 2, убедитесь, что он снабжен встроенным гигростатом. Если таковой отсутствует, приобретите гигростат. Убедитесь, что уровень шума, возникающего при работе аппарата, не превышает допустимой нормы: слишком сильное жужжание очень быстро становится невыносимым.

Если вам предлагают приобрести очиститель воздуха, убедитесь, что он отвечает вышеперечисленным требованиям. Если вы в чем-то не уверены, обратитесь к специалисту или свяжитесь непосредственно с технической службой фирмы, выпускающей этот тип приборов.

Излишние предосторожности? Ничего подобного! От этого зависит благополучие клавесина.

Данная статья представляет собой краткое изложение более полного исследования, которое можно получить, запросив его у автора: Museum of Geneva, B.P. 434, CH-1211 Geneva 6, Switzerland. ■

Роттердам: новой коллекции — новая система документации

Альма Рюэмпол
(Alma Ruempol)

Даже самые полные музейные коллекции часто бывают плохо документированы, что мешает посетителю должным образом оценить экспонаты. Руководствуясь новым подходом, роттердамский Музей Бойманса-ван Бёнингена обращается к ранее не использовавшимся возможностям, чтобы дать более подробную информацию о коллекции предметов доиндустриального периода. Ее хранитель Альма Рюэмпол, окончившая в 1966 году Лейденский университет по специальности «история искусства», — одна из тех, кто разработал в музее новую систему документации, о которой она и рассказывает в данной статье. Опираясь на эту систему, Альма Рюэмпол вместе со своей коллегой Александрой ван Донген подготовила работу Pre-industrial Utensils 1150–1800 (Предметы быта доиндустриального периода), вышедшую в Амстердаме на голландском и английском языках в 1991 году.

В 1983 году я начала работать в Музее Бойманса-ван Бёнингена в качестве хранителя предметов доиндустриального периода. Немногим раньше музей, известный во всем мире своей великолепной коллекцией живописи, графики и декоративного искусства, в том числе произведений современных мастеров, приобрел археологическую коллекцию ван Бёнинген-де Вриз, насчитывающую около десяти тысяч единиц хранения; они относятся к 1100–1800 годам, однако преобладают среди них памятки материальной культуры XVI века. Речь идет в основном о простых предметах домашнего обихода, использовавшихся в Голландии горожанами для приготовления пищи, а также для еды и питья. Обнаруженные в большинстве своем во время археологических раскопок, они сделаны из материалов, сохраняющихся в земле: керамики, металла, а меньшая часть — из стекла, дерева, кожи и кости. Поскольку эти предметы не только свидетельствуют о культуре прошлого, но и являются источником вдохновения для современных мастеров декоративного искусства, они как нельзя лучше дополняют собрание художественного музея.

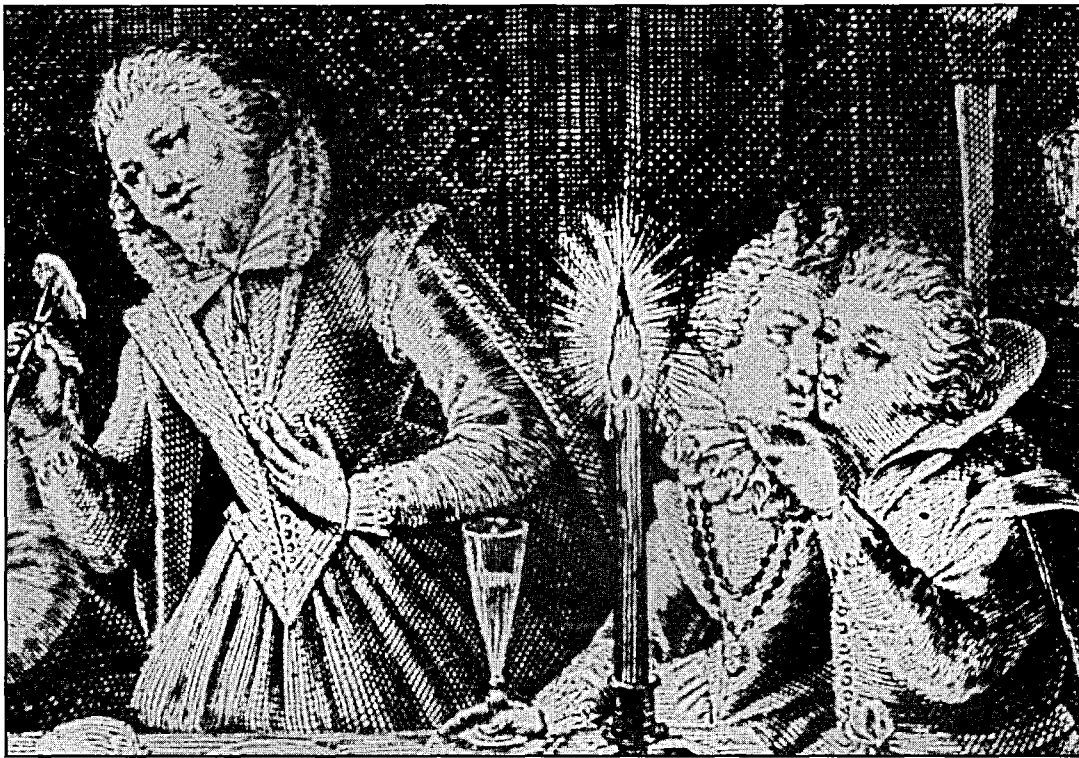
В 1981 году экспертный совет, включавший и нынешнего директора музея, представил доклад о коллекции ван Бёнинген-де Вриз. В нем подчеркивается значение коллекции и обосновывается современная концепция музея, вкратце сводящаяся к следующему: коллекция ван Бёнинген-де Вриз уникальна в своем роде хотя бы потому, что охватывает столь обширный период. В сочетании с принадлежащей музею известной коллекцией декоративного искусства она позволяет выявить существовавшие на протяжении веков взаимоотношения между такими категориями, как произведение искусства, предмет роскоши и простой предмет обихода. То, что предметы из коллекции ван Бёнинген-де Вриз экспонируются рядом с картинами, рисунками и гравюрами, дает возможность понять, как и в каком контексте предметы утвари использовались, а также как их изготавливали, продавали и перес-

возили. Между предметами обихода средневековья и современности прослеживается сходство в отношении формы, декора, а иногда и материалов. Обычные предметы быта прошлого, такие, как котлы и кастрюли, кружки, ложки и ножи, даже гребни и ночные горшки, использовались нашими предками в повседневной жизни на протяжении веков. По мере происходящих в обществе изменений в экономической, технической и социальной областях модифицировалась только форма предметов. Изучение эволюции и усовершенствования предметов быта является богатым источником информации о повседневной жизни наших предков.

Информация, упоминания в источниках, иллюстрации

Являясь историком искусства, я занималась изучением декоративного искусства, живописи, рисунка и гравюры XVII, XVIII и XIX веков, а не археологических предметов. Выполняя новые для меня функции, я вскоре столкнулась с обширной информацией о соотношении формы, функции и использования предметов быта, методах их производства, способах употребления, а также о самих пользователях. Живопись, гравюра, литера тура несут в себе лишь отрывочную информацию о предметах, связанных с такой элементарной деятельностью человека, как еда и сон. Часто наиболее достоверная информация заключена в самой простой детали или незначительной фразе. Поэтому для составления действительно достоверной документации желательно черпать сведения из различных дисциплин (археологии, истории искусства, географии, архивного дела, лингвистики) и добиваться того, чтобы они всегда были легко доступны.

С учетом этого Г. Й. Кот (специалист в области научной документации) и я приступили к сбору данных. Мы начали с коллекции музея, и, прежде всего с коллекции предметов быта доиндустриального периода. Цель состояла в том, чтобы представить максимально возможный



Чтобы дать общее представление о системе документации в Музее Бойманса-ван Бёнингена, приведем в качестве примера гравюру с картины Петруса Изельбурга (1568–1630) Блудный сын. Эта гравюра значит в следующих рубриках: стакан, тарелка, чаша, фужер, люстра, подсвечник, нож, блюдо, вилка.

объем необходимых сведений (в простой и понятной форме), которые персонал музея может использовать при создании постоянных экспозиций, выставок и каталогов. Обычно в таких случаях музейные сотрудники специально собирают информацию, тогда как наша система позволяет персоналу музея и стажерам в любое время получать данные, касающиеся многих интересующих их областей.

Постепенно система документации, разработанная в Музее Бойманса-ван Бёнингена для предметов быта доиндустриального периода, приобрела законченную форму. Используется три типа информации.

Информация о самих предметах быта

Сюда входят инвентарные данные, обычно содержащиеся в карточках: материал, размер, место раскопок, библиография и т.д. Чтобы дать представление о разнообразии коллекции, достаточно назвать предметы, входящие, например, в категорию «глиняных сосудов». Это горшки, котелки с одной ручкой на трех ножках, котелки с двумя ручками на трех ножках, горшки с двумя ручками и узким горлом, горшки с носиком или без него, горшки для масел, гасильники, ситечки, цветочные горшки и копилки. Изучается соотношение формы, материала и функции каждого предмета. Очевидно, что некогда предметы часто были многофункциональными.

Упоминания в литературных и архивных источниках

В 1984 году мы занялись изучением печатных и рукописных текстов той эпохи, в которую использовались предметы. Мы начали с XVI века, так как этим периодом датируется большинство предметов коллекции, и дополнили нашу документацию, выбрав такие темы, как еда и питье, поваренные книги, правила хорошего тона, рассказы путешественников, паломничество, заметки разного рода, законодательство и право, домашняя утварь, производство ножей, освещение, отопление, гончарные изделия и керамическое производство. Документация строится на хронологическом и тематическом принципах. Недавно мы стали включать в документацию не только высказывания голландских авторов, но и наблюдения иностранцев, касающиеся обычаев или предметов, поразивших их во время пребывания в Голландии.

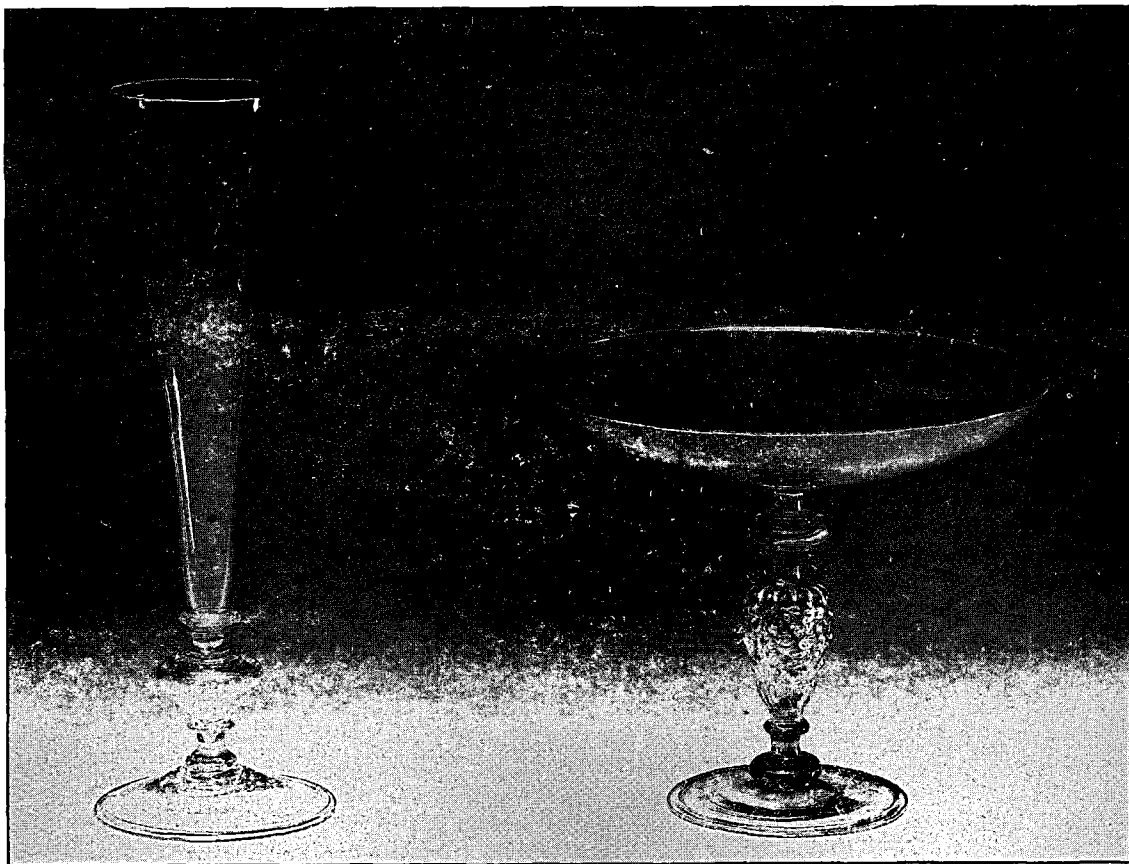
Читая тексты XVI века, мы вскоре убедились, что с тех пор названия предметов изменились. Мы предприняли этимологическое исследование старых названий предметов обихода. Конечно, рамки исследования должны быть расширены до XIX века (включительно) – периода, когда индустриализация способствовала исчезновению всякого рода традиционных предметов, а часто и их названий. Порой название продолжает бытовать, но относится к предмету, имеющему уже иную форму и выпол-

нению из другого материала, что связано с развитием техники. Взять хотя бы наши металлические жаровни без ножек: в XVI веке *braetpan* был обычно глиняным и имел три ножки; с тех пор его форма изменилась, но в современном голландском языке такая жаровня называется *braadpan*.

Изобразительные материалы

Гравюры, рисунки и картины дают обильную информацию о способах использования предметов обихода, поэтому соответствующие произведения искусства в коллекции Музея Бойманса-ван Бёнингена тоже включаются в документацию. Мы начали с гравюр, дающих представление о голландском быте и относящихся к периоду до 1800 года, но в основном – к XVI и XVII векам. Все гравюры, где изображены один или несколько предметов обихода, фотографируются целиком, а затем печатаются увеличенные фотоснимки деталей. Фотографии гравюр размещаются в алфавитном порядке по именам их авторов, а снимки деталей классифицируются по категориям предметов. Созданная таким образом система документации в настоящее время насчитывает фотографии примерно 2500 гравюр и увеличенных деталей, сопровождающихся соответствующими комментариями. Предмет одного и того же типа присутствует иногда с небольшими отличиями в десятке изображений. Предметы датируются периодом между датой рождения и

Фужер начала XVII
века (Голландия) и
чаша того же периода
(Италия).



смерти художника. Если гравюра сделана по произведению живописи другого художника (часто жившего гораздо раньше), записываются даты жизни автора оригинала, за исключением тех случаев, когда предметы обихода «осовременены», как это часто бывает. Впрочем, можно предположить, что предметы обихода обычно находились в мастерских художников в течение долгого времени, прежде чем их использовали в качестве «моделей». Поэтому в вопросах датировки нужно быть очень осторожными.

Та часть системы документации, о которой идет речь, включает живопись из коллекции Бойманса-ван Бёнингена, и вскоре мы собираемся приступить к рисункам. Поскольку в коллекции музея нет иллюстративного материала, связанного с предметами обихода XII, XIII и XIV веков, нашим главным источником информации по этому периоду служат книги с миниатюрами из других голландских коллекций. С содержащимися в них иллюстрациями проводится та же работа, что с гравюрами и картинами.

Использование и доступ

Использование различных разделов системы документации по предметам обихода доиндустриального периода, которую мы создаем в Музее Бойманса-ван Бёнингена, позволяет получить следующие данные: сведения о предмете, представленные на инвентарной карточке, и библиографию; изображение предмета в произведениях искусства на всем протяжении его бытования; сведения об эволюции формы каждой категории предмета в ходе его многовекового употребления; информацию о функции предмета; сведения об эволюции названия предмета; упоминания в письменных источниках того периода, когда предмет использовался.

Полезность для музея предлагаемой нами системы заключается прежде всего в том, что она станет основой для изучения коллекций. Фотографии же — это визуальная документация, которая с успехом может использоваться при монтаже экспозиций. Система может постоянно расширяться в зависимости от потребностей. Она уже продемонстрировала, какие новые возможности открываются благодаря ей перед нашими коллегами как в самом музее, так и за его пределами. В определенных случаях (в каких — будет установлено соответствующими правилами) она бу-

дет доступна не только для специалистов, но и для проявляющих особый интерес посетителей.

Имея в виду эту перспективу, музей некоторое время назад приобрел электронно-вычислительную технику, позволяющую автоматизировать все разделы системы, что в настоящее время и осуществляется. Так, теперь уже не составит труда познаться с фотографической документацией и инвентарными данными. Конечно, планируется оборудовать вычислительной техникой всю систему полностью, так что достаточно будет нажать на клавишу, чтобы тут же получить все возможные сведения, например о каком-нибудь котелке. Совершенно очевидно, что любой музей, где имеются этнографические коллекции или предметы быта, может провести подобную систематизацию своей информации, чтобы обеспечить к ней постоянный и простой доступ. ■

Путеводитель для семейных посещений

Васундхара Прабху
(Vasundhara Prabhu)

Известно, какой бурной бывает иногда реакция ребенка, которого насильно приводят в музей. Именно потому, что семейные посещения музеев не всегда достигают цели, Музей современного искусства (Museum of Contemporary Art—МОСА) в Лос-Анджелесе, Калифорния, решил издать путеводитель, предназначенный специально для семей. В публикуемой ниже статье даются советы музеям, желающим создать нечто подобное. Ее автор—первый руководитель просветительного отдела Музея современного искусства в Лос-Анджелесе—учился в Индии, Австралии и США, а затем работал в Детском музее Бостона и в Художественном музее Герберта Ф. Джонсона при Корнеллском университете.

Начиная с октября 1989 года посетителям Музея современного искусства бесплатно предлагается брошюра *Together at MOCA: A Guide for Families* (В Музее современного искусства—всей семьей). Цель издания состоит в том, чтобы познакомить читателя с современным искусством, помочь ему научиться смотреть произведения искусства, выставленные в залах музея, размышлять и обмениваться мнениями о них. Путеводитель издан на пяти наиболее распространенных в Лос-Анджелесе языках. Это далеко не единственная инициатива подобного рода, и было бы естественно задать вопрос: почему все большее число музеев США издает путеводители, адресованные семьям? Кто пишет такие путеводители, кто ими пользуется и кто субсидирует их издание? Эффективны ли они и какую пользу приносят музеям? Если среди читателей журнала "Museum" найдутся желающие создать подобные путеводители, предназначенные для семей, возможно, их заинтересует наш опыт.

Наблюдать и консультироваться

Следует начать с организации наблюдения за реакцией посетителей. Нас, работников Музея современного искусства, удивило, как много людей приходит сюда целыми семьями. Мы заметили, что родители пытаются пробудить у своих детей интерес к выставленным произведениям или хотя бы добиться того, чтобы они вели себя тихо. И то, и другое было жестоким испытанием для нервной системы как детей, так и родителей.

Чтобы понять мотивы поведения посетителей, полезно, если это возможно, побеседовать с ними. Мы обнаружили, что многие из них говорят не на английском, а на других языках. Среди посетителей было много таких, кто говорил по-английски, но едва умел читать. Мы задавали посетителям вопрос, хотели ли бы они, чтобы экспликация и иная информация в залах была написана на их языке.

Они давали утвердительный ответ. Тогда мы обратились к представителям муниципалитета и графства с просьбой предоставить информацию о демографической ситуации в Лос-Анджелесе и на основе полученных данных определили, на каких языках будет издан наш путеводитель.

Полезно также консультироваться с персоналом своего и других музеев. Мы провели среди сотрудников Музея современного искусства опрос, с тем чтобы выяснить, насколько обширны их знания в области современного искусства и нравится ли оно им. Интересно, что многие из опрошенных ответили, что они малокомпетентны в данной области, но интересуются ею. Все сотрудники музея, независимо от уровня их знаний, выразили желание иметь возможность знакомиться с публикациями о современном искусстве. Сотрудникам бюро информации Музея современного искусства предложили вести учет вопросов, задаваемых посетителями о музее, и в частности о современном искусстве. Собранный материал помог определить содержание путеводителя. Большую помощь оказали нам американские музеи, к которым мы обратились с просьбой прислать образцы собственных путеводителей. Их издания по большей части предназначались для детей, посещавших музеи в составе школьных групп. Когда вышел в свет наш путеводитель, мы в свою очередь также послали его в эти музеи.

Как только потребность в путеводителе становится неотложной, следует найти источник финансирования проекта. Нам повезло, так как руководители Фонда Джозефа Дроуна загорелись идеей создания публикации, которая помогла бы посетителям, приходящим в Музей современного искусства семьями, научиться смотреть и понимать экспонируемые в нем произведения искусства. Фонд оценил практическую полезность проекта. Он согласился с предложением музея сделать путеводитель бесплатным. Художник, работавший над путеводителем, и дирек-

тор типографии, где он печатался, также оказали помощь в этом деле. Без щедрости тех и других проект, вероятно, так и остался бы неосуществленным, во всяком случае, брошюра не была бы издана на столь высоком уровне.

Следующий вопрос, который встает перед теми, кто решил издать путеводитель, — какие произведения должны быть представлены в нем. Как раз в тот год музеем удалось приобрести для своей коллекции весьма ценные произведения, и, конечно же, было вполне уместно познакомить публику с новыми поступлениями. Само собой разумеется, что путеводитель будет посвящен постоянной коллекции. Мы выбрали произведения, дававшие представление об истории современного искусства, наиболее крупных дарителях, широком спектре художественных средств и, наконец, творчестве различных художников — мужчин и женщин, ныне здравствующих и ушедших из жизни. Кроме того, мы отдавали предпочтение произведениям, которые легко репродуцируются, и тем художникам, чьи работы должны постоянно экспонироваться в музее. И если, например, в экспозиции не окажется картины Луизы Невельсон *Небесный храм; южная гора*, в зале обязательно будут выставлены другие ее работы.

Дизайн

В наше время нельзя недооценивать значение оформления и внешнего вида любой продукции. Чтобы путеводитель имел успех, необходимо уделить большое внимание его внешнему виду. Оформление дидактического по своему характеру издания следовало выполнить на том же качественном уровне, что и каталоги музейных выставок. Ведь путеводитель должен был играть важную роль в создании имиджа музея и привлекать внимание и взрослых, и детей. Задача заключалась также в том, чтобы найти дизайнера, который понимал бы особенности учреждения, его публики и экспонатов; именно такой художник — Кит Хинрикс из сан-францисского бюро общества Пентаграм — работал с нами. При обсуждении проекта путеводителя нам очень пригодились издания, присланные из других музеев, так как они помогли уточнить замысел и определить, каким должно быть графическое оформление.

Нам повезло с педагогами, художниками и переводчиками. Много времени и сил было потрачено на обсуж-

дение с ними конечной цели путеводителя и определение его характера, а также некоторых проблем, касающихся поведения семей в общественных местах и диалектики отношений между родителями и детьми. Наконец, нам удалось найти типографию, имевшую опыт изданий не только на английском, но и на других языках.

Поскольку брошюра *В Музей современного искусства — всей семьей* была нашей первой публикацией дидактического характера, предназначенной для посетителей, ее издание задумывалось с размахом. Ведь от удачи первого выпуска зависело будущее изданий такого рода! Просветительский отдел провел исследования и обработал информацию, собранную специально для данной публикации. Путеводитель предназначался не только для широкой публики, но и для сотрудников музея, членов его административного совета и дарителей. Исходя из этого, мы решили, что путеводитель включит в себя следующие разделы:

1. Как осматривать экспозицию (сведения о принципах отбора и показа произведений).
2. Как пользоваться экспликациями (разъяснение указаний, содержащихся в экспликациях).
3. Советы родителям (рекомендации относительно того, как пользоваться путеводителем в музее).
4. Советы детям (как дети могут помочь другим членам семьи смотреть произведения искусства).
5. Что такое современное искусство (некоторые наиболее важные вопросы, связанные с современным искусством).
6. Задавайте сами себе вопросы (чтобы лучше понять выставленные в музее произведения).
7. Информация о художниках (в том числе их фотографии).
8. Терминология (определения).
9. Дополнительные мероприятия (то есть те, которые семьи могут проводить по возвращении домой, в тот же вечер, на следующий день, на будущей неделе или в следующем месяце).
10. Обратная связь (читателей просят сообщить свое мнение о путеводителе).
11. Сведения, относящиеся к музею (адрес, входная плата, часы работы и номера телефонов, по которым можно получить справки о программах и временных выставках).

Критерий оценки?

Загляните в мусорные корзины!

Многие взрослые, приходя в музей без детей, спрашивают, могут ли они взять путеводитель (разумеется, могут). В настоящее время путеводителями пользуются и взрослые без детей, и взрослые с детьми. Наблюдая за детьми и их родителями, мы заметили, что число произведений искусства, которые они между собой обсуждают, в среднем равно трем (всего в путеводителе помещены репродукции десяти произведений, а также пояснения к ним). По-видимому, они вначале определяют собственный метод осмотра экспозиции, а потом уже применяют его в отношении экспонатов. Отметим, что не было случая, чтобы посетители вернули нам путеводитель, и — если говорить о другом критерии оценки — мы также не нашли ни одного из них в мусорных корзинах музея!

Конечно, есть и нарекания. Они сводятся к двум следующим. Во-первых, посетители находят типографский шрифт слишком мелким, что затрудняет чтение. Во-вторых, они хотели бы, чтобы путеводитель был опубликован на большем числе языков; некоторые даже бьются тем, что он не издан на их языке. Напрасно мы пытались им объяснить, что выбор языков осуществлялся на основе демографического анализа, а наши финансовые возможности ограничены, — это их не убеждает.

Нас огорчило, что лишь немногие посетители заполняли бюллетени, которые мы просили нам возвратить. Полученные ответы, однако, свидетельствуют о довольно любопытной тенденции: читатели часто зачеркивают вопросы, относящиеся собственно к путеводителю, предпочитая давать отзывы о самом музее. Их замечания можно разделить на две группы: они критикуют услуги, оказываемые в музее посетителям (например, высокую стоимость автостоянки и отсутствие стульев в залах), либо, обращаясь непосредственно к хранителям, просят их обосновывать выбор того или иного произведения искусства или концепцию данной экспозиции. Во многих случаях авторы отзывов пишут об испытываемом ими смущении и неловкости перед произведениями, которые им непонятны, отчего они чувствуют себя задетыми.

Как бы то ни было, в целом путеводитель имел успех. На наших коллегах из других музеев произвели благоприятное впечатление размах издания и его оформление. Члены административного совета и дарители

оценили также богатство содержащейся в нем информации. Публика была удовлетворена путеводителем и поражена тем, что он распространялся бесплатно. Различные этнические и языковые общины выразили нам благодарность за то, что издание вышло и на их языке.

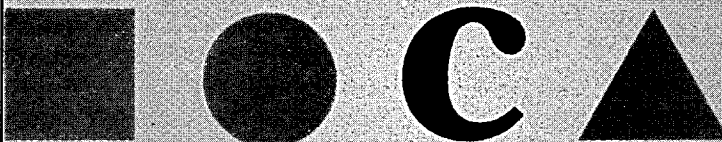
Наконец, следует подчеркнуть значение книги в нашей культуре. Всякая книга напоминает нам об условиях, в которых мы ее приобрели. Мы собираем книги, храним их на полках, выставляем в гостиных. Книжки играют активную роль в нашей жизни, и на эту роль путеводителя, я надеюсь, будет обращено внимание в беседах, которые мы будем вести с публикой.

Английский вариант путеводителя разошелся в четыре месяца, испанский – в шесть; теперь у нас есть средства для его переиздания. С нашего согласия другие музеи США переработали его применительно к своим коллекциям. В целом путеводитель способствовал повышению авторитета Музея современного искусства в Лос-Анджелесе: людей поражает его коллекция, о которой идет речь в брошюре. Мы поняли, что трата времени, усилий и средств на создание путеводителя оказалась весьма эффективной (учитывая также, что наш просветительный отдел очень многочислен). Теперь мы собираемся опубликовать целую серию путеводителей такого типа и будем рады получить отзывы читателей журнала "Museum". Наш адрес:

Education Department,
Museum of Contemporary Art,
250 South Grand Avenue,
Los Angeles, CA 90012, USA
FAX: (1) (213) 620-8674 ■

WELCOME TO MOCA!

THIS GUIDE IS WRITTEN TO INTRODUCE YOU AND YOUR FAMILY TO CONTEMPORARY ART. IT CONTAINS IDEAS TO HELP YOU LOOK AT AND THINK AND TALK ABOUT THE CONTEMPORARY ART IN THE GALLERIES. THE EXAMPLES OF THE ART WORKS IN THIS GUIDE ARE SOME OF OUR FAVORITES AT MOCA. THE GUIDE IS ONLY A SUGGESTION; THE REST IS UP TO YOU! WE WANT YOU TO ENJOY THE ART, AT YOUR OWN PACE AND WITH YOUR FAMILY.



ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА!

НАСТОЯЩИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ СОЗДАН ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПОЗНАКОМИТЬ ВАС И ВАШУ СЕМЬЮ С СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ. ЕГО ЦЕЛЬ – ПОМОЧЬ ВАМ РАЗОБРАТЬСЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ, ПОРАЗМЫШЛЯТЬ О НЕМ И ОБМЕНЯТЬСЯ МНЕНИЯМИ В ЗАЛАХ МУЗЕЯ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В ЭТОМ ПУТЕВОДИТЕЛЕ, ОТНОСЯТСЯ К ЧИСЛУ ЛУЧШИХ ЭКСПОНАТОВ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. ПУТЕВОДИТЕЛЬ – ВСЕГО ЛИШЬ ВАШ СОВЕТЧИК, ОСТАЛЬНОЕ ЗАВИСИТ ОТ ВАС! МЫ ХОТИМ, ЧТОБЫ ВЫ И ВАША СЕМЬЯ НАСЛАЖДАЛИСЬ ИСКУССТВОМ ТАК, КАК ВАМ ПРАВИТСЯ.

На книжной полке:

Томислав Шола
(Tomislav Šola)

Настоящая статья представляет собой рецензию известного югославского специалиста по музейной работе, члена Консультативного комитета журнала "Museum" на книгу Public View: The ICOM Handbook of Museum Public Relations, Paris, ICOM, 1986, 189 pp.

Стремительный натиск эры информации создал сложную ситуацию: не смотря на заявления о лояльности, на поле сражения царит такая неразбериха, что мы еще не осознали ни масштабов, ни стратегической роли нашего альянса. Что очевидно (или должно быть очевидным) – так это то, что работники музеев составляют не армию, а отряд, входящий в мощную армию. Как только в шестидесятые годы музейный мир перешел в наступление, мы стали прислушиваться к нашим трубачам и храбрым барабанщикам, находившимся на линии фронта, и прославлять их. Именно они дали нам разведчиков и ранее отсутствовавших связных.

Мы ведем речь о музейной службе по связям с общественностью, которую сэр Рой Стронг (Roy Strong), один из авторов рецензируемой книги, охарактеризовал так: «мягко стелет, да жестко спат». Безусловно, «работа по связям с общественностью – не реакция на кризис, а постоянная деятельность, направленная на создание у публики представления об учреждении и обеспечение понимания и доброжелательного отношения с ее стороны» (Dickenson). Развитие музейной службы по связям с общественностью – не просто свидетельство расширения музейной работы, но и его причина, и в то же время реакция на него. Именно такова философия данной книги. Направление деятельности каждого музея всегда традиционно выражалось через выбор экспонатов. Задача состояла в том, чтобы доходчиво и со знанием дела охарактеризовать предметы с точки зрения их исторического, культурного и эстетического значения. Оставляя эту трудную задачу музеологам, работники по связям с общественностью занимаются тем, что представляют публике музей в целом. В

идеале им хотелось бы рекламировать надежность, честность и неподкупность позиции музеев в современном обществе.

В книге говорится о необходимости того, чтобы специалисты по связям с общественностью стали в музейной среде объединяющим фактором. Подчеркивается также большое значение музеев как центров бескомпромиссной общественной ориентации. Являясь практиками, авторы данного труда обобщают опыт музейной работы; им следует доверять, поскольку они знают и музеи, и публику, им понятны проблемы и запросы и тех, и других. Благодаря умению «представить себя на месте другого» (van Vleuten) они компенсируют профессиональный недостаток хранителей, которые иногда забывают о более широких возможностях применения своих знаний.

Предисловие к книге (его авторы – С. Below, van Vleuten, R. Strong и другие) является вдохновляющим прологом к относительно новой профессии специалиста по связям музеев с общественностью. Ценность книги, вот уже четыре года пользующейся успехом в мире музеев, хорошо известна. Кто-то может спросить, нужна ли тогда эта рецензия? Во-первых, никогда не вредно лишний раз похвалить то, что хорошо. Во-вторых, существует ли лучший путь для распространения информации, чем публикация в многоязычном международном журнале "Museum", единственном столь широком по охвату проблем, посвященных музеям?

Книга состоит из четырех частей: *Теплый прием, Финансовая поддержка музеев, Организация коммуникации и Временные выставки*. Авторы, находящиеся в авангарде общества тотальной информации, не упускают случая сказать и о себе. Каждую тша-

«МЯГКО СТЕЛЕТ, ДА ЖЕСТКО СПАТЬ»

тельно подготовленную статью (все-го их 28) сопровождает небольшая биографическая справка, дающая любознательному читателю полезные сведения об авторе. Как говорится в старой славянской поговорке, «не важно что, а важно кем сказано». Большую часть авторов составляют специалисты по связям музеев с общественностью. Остальные статьи написаны крупными специалистами в области рекламы и бизнеса, работающими в контакте с музеями. Само собой разумеется, что музейные специалисты глубже понимают специфические проблемы и тонкости профессии и пытаются объяснить, в чем причины трудностей, тогда как подход приглашенных авторов более прямолинейен. Такое различие в философии и подходе к музейной профессии совершенно естественно, и составители книги не стремились к единству мнений.

Это издание — настоящий клад профессионального опыта; в нем рассказывается о различных формах музейной работы, о роли специалистов по связям с общественностью, о методике их работы и т. д. Идеи, высказываемые авторами (а иногда и читаемые между строк), свидетельствуют об их щепетильности и искренности. Так, например, становится абсолютно ясно, что специалисты по связям с общественностью не могут создать «что-то из ничего». С другой стороны, книга показывает их огромную роль в работе с теми категориями людей, которые не посещают музеев и которых надо приобщать к ним.

Рецензируемое издание — результат коллективного труда. Коллективный метод работы часто более труден, чем индивидуальный. Большую пользу авторам оказали плодотворные заседания Международного ко-

митета ИКОМ по связям музеев с общественностью. Книга дает представление о профессии. Читатель, ожидающий найти в ней какую-нибудь смелую, дискуссионную, оригинальную гипотезу, будет разочарован. Книга служит прекрасным учебником, освещающим круг проблем, с которыми должны познакомиться все работники по связям с общественностью. Ее стоит прочитать и другим музейным специалистам, а также всем тем, кто интересуется данной темой.

«Самый молодой побег на музейном стволе» (van Vleuten) проявляет удивительное упорство и жизненность. Возможно, авторы не уделяют большого внимания музеологическим проблемам, но они внимательно исследуют избранную ими тему в развитии. Как показано в книге, работники музеев, осуществляющие связь с общественностью, должны в идеале быть для публики представителями мира музеев. Необходимо, чтобы обе стороны осознавали существование взаимосвязи. Проблемы руководства музеями и их финансирования остались за гранью книги. У меня это не вызывает возражения. На мой взгляд, подобные проблемы в большей степени касаются специалистов в области музейной работы, чем работников по связям с общественностью. ■

Музеи с собственными правилами

Кеннет Хадсон
(Kenneth Hudson)

Еще раз о музеях, созданных одним человеком

В № 172 нашего журнала рассказывалось о музее в Центральной Аргентине, который стал делом жизни одного очень упорного человека, Арольдо Д. Росо. Оказывается, феномен, получивший название музея, основанного одним человеком, широко распространен. В данном выпуске публикуются две статьи на эту тему: один из авторов размышляет о роли и перспективах подобных музеев, а второй рассказывает о парижском музее, который художник Гюстав Моро создал для размещения своих картин.

Каковы отличительные особенности музея, созданного одним человеком? Много ли существует таких музеев? Каково их будущее? Кеннет Хадсон, автор нескольких работ о музеях, известной своей деятельностью в комитете по присуждению премии «Лучший западноевропейский музей года», делится мыслями об этих и других проблемах. Его последняя публикация в нашем журнале (Бесполезный музей, "Museum", № 162, 1989) вызвала значительный интерес; мы надеемся, что то же произойдет и на сей раз.

За много лет театральный агент из Лондона Энтони Ирвинг собрал большую и интересную коллекцию, названную им «смокиана» (от английского слова *stoke*, что означает «курить», «курение». — Прим. русск. ред.), так как она состояла из предметов, связанных с курением. В нее вошли 38 тысяч предметов из 180 стран: трубки, мундштуки, спички, зажигалки, сигаретные пачки, рекламные проспекты, выставочные материалы, магазинное оборудование, нюхательный табак, табакерки, торговые знаки, табакорезательные машины, сигарницы, сигаретницы и т. д. В начале восьмидесятых годов Ирвинг решил уехать из Лондона и купил дом в восьмидесяти километрах от столицы, в Брэмбере (Суссекс), где в галерее, построенной в стиле викторианского торгового пассажа, выставил на обозрение широкой публики свою коллекцию. Он целиком и полностью посвятил себя музею, который назвал Домом курительных трубок. Всегда в часы работы музея — хоть семь дней в неделю, с девяти утра до семи вечера — Энтони Ирвинг находился там: он беседовал с посетителями, рассказывал об экспонатах, о том, как и где был приобретен конкретный предмет, восторженно

перечислял удовольствия, связанные с табаком. Дом курительных трубок, как магнит, притягивал посетителей, став не только музеем, но и клубом. Не прошло и десяти лет, как создатель этого удивительного храма курения заболел. Выхода не было — музей пришлось закрыть, а все экспонаты перешли к богатому коллекционеру, купившему их ради собственного удовольствия.

В чем же состояла особенность Дома курительных трубок? Весь музей держался на одном-единственном человеке, который был его душой и без которого музей не имел смысла. Энтони Ирвинг ни перед кем не отчитывался, никому ничем не был обязан, его музей никем не финансировался — за все отвечал он сам. Он вполне справедливо мог бы рассмеяться в лицо всякому, кто сказал бы ему, что он не имеет права открывать музей и руководить им, поскольку у него нет соответствующей подготовки. Он просто объяснил бы, что его коллекция приносит огромное удовольствие и ему, и многим другим людям, что, по его мнению, служит основательной причиной для организации музея. Кстати, его музей был прекрасным образцом того, что мы называем музеем, созданным одним человеком. Сам Энтони никогда не пользовался этим термином, но оценил бы его по достоинству.

В мире насчитывается немало музеев, обязанных своим существованием энтузиазму одного человека, например Музей фотографии Пройса в Хортене (Норвегия); Фонд Пьера Жианада в Мартиньи (Швейцария); Луизиана в Хумлебеке (Дания) (см. "Museum", № 163, 1990. — Прим. ред.) и Музей Са Доме Фарра в Кварту-Сант-Элене на Сардинии. Во многих случаях, когда страсть одного человека или его хобби способствовали

рождению музея, он со временем разрастался и становился более значительным, чем рассчитывал его первоначальный владелец,— что, впрочем, характерно и в общем-то нормально для художественных музеев. Однако многие другие музеи остаются маленькими. Не надо забывать, что 75 процентов музеев во всем мире имеют штат менее десяти сотрудников. То же самое можно сказать иначе: музейные правила вырабатываются четвертью всех музеев и нарушаются остальными тремя четвертями, так как эти правила и нормы для них не подходят.

Помню, как-то я посетил один краеведческий музей в Южной Австралии, разместившийся на старой водяной мельнице. Собранные в нем самые разнообразные предметы были представлены совершенно бессистемно. Царившая там неразбериха могла повергнуть в смятение и отчаяние хорошо подготовленного, авторитетного профессионала из солидного музея. Пояснения к экспонатам напоминали скорее список покупок какой-нибудь домохозяйки. Со всеми делами в музее управлялся один жизнерадостный человек, который, несомненно, получал удовольствие от того, что он делал. В музее было много посетителей—в основном семьи, приехавшие издалека. «Им нравится, как я веду дело,— сказал он.— Толчея и беспорядок напоминают им домашнюю обстановку».

Полной противоположностью ему может служить муниципальный музей в Германии, где я побывал пару лет назад. В нем все было настолько аккуратно расставлено, систематизировано и упорядочено, что заслуживало бы самой высокой похвалы любого института по подготовке специалистов музейного дела. Однако за два часа, которые я провел с хранителем, осматривая музей, не появился ни один посетитель. Я спросил хранителя, не беспокоит ли его это. «Совершенно не беспокоит,— ответил он.— Музей открыт, и каждый, кто хочет, может прийти к нам».

Посетив несколько сот музеев в десятках стран, я пришел к выводу, что их следует разделить на две категории: музеи, где игра ведется по правилам, и музеи, где правила почти ничего не значат, а основная ставка делается на притягательность и интерес. Можно сказать, что чем крупнее

музей, чем квалифицированнее и консервативнее его сотрудники, свято почитающие традиции, тем меньшей притягательностью он обладает. Притягательность и большие размеры уживаются с трудом. Для маленьких музеев притягательность имеет первостепенное значение. На этом основывается их материальное благополучие в обществе, члены которого вольны выбирать, где провести досуг, куда пойти, а от чего держаться подальше.

Вот почему так важны музеи, созданные одним человеком. Они не подчиняются местным властям или государству, ими руководят энтузиасты, они свободны, поэтому живут по своим внутренним законам и экспериментируют. Странники централизованной системы музеев, управленцы, «профессионалы» и противники появления в музейном деле «самозванцев» ненавидят и боятся их, что не мешает, однако, их численному росту. Они не укладываются ни в одну систему подготовки специалистов, ни в одну учебную программу главным образом потому, что можно научить профессионализму—что бы мы ни вкладывали в это понятие,—но нельзя научить нравиться. Очарование и квалификация—вечные враги.

Данная ситуация тем не менее таит в себе одну опасность. Если говорить серьезно, то музеев, созданных одним человеком, в Западной Европе больше не существует, так как государство как бы стало сородителем, помогающим отцу или матери, в одиночку воспитывающим своих детей или ребенка. Право на получение дотаций создало новый тип семьи, в которой один родитель—биологический, а второй—официальный, обеспечивающий финансирование,—так сказать, современный брак по расчету. Любопытно (но неизбежно), что именно это произошло с музеями, созданными одним человеком. Чтобы развиваться, новые маленькие, теоретически независимые музеи во всех странах стараются получить средства из общественных фондов или от спонсоров. Число таких музеев увеличивается; они чувствуют себя одинокими и незащищенными без посторонней поддержки, поэтому и идут на компромисс, чтобы обеспечить себе надежное будущее. ■

История музея, созданного одним человеком: страдал ли Гюстав Моро манией величия?

Maïte Py
(Maïté Roux)

Какой художник не мечтает о музее, посвященном его творчеству? Немногие, однако, решаются сами претворить эту мечту в жизнь. Почти сто лет тому назад одним из таких немногих стал художник Гюстав Моро. Автор данной статьи Maïte Py, французский корреспондент, специализирующийся по проблемам искусства, рассказывает читателям журнала "Museum" необычную историю Музея Гюстава Моро.

В 1862 году один художник, не слишком типичный для того времени, создал на собственные средства в девятом округе Парижа, в доме № 14 по рю де Ларошфуко, «ложе для своего творчества». Он тщательнейшим образом убрал это ложе, стараясь не оставить ни морщинки на простынях, покрывале... и на собственной репутации! Этим художником был живописец-символист Гюстав Моро (1826–1898).

В осенний вечер 1862 года Гюстав Моро с тревогой думал о том, что будет после его смерти, какая участь ожидает в будущем его произведения в запасниках музеев. После ухода из жизни дорогой Аделанды-Александрины Дюрё, светоча его дней, он решил начать работу над тем, что должно было стать впоследствии Музеем Гюстава Моро: «Я думаю о том, что произойдет после моей смерти с моими творениями, со всеми этими композициями, которые я так тщательно собирал. Разрозненные, они потеряются, но собранные вместе дадут представление обо мне, как о художнике, и о мире, в котором получили воплощение мои мечты». Художник решил создать музей в своем доме. Человек, охарактеризовавший свое творчество как «безмолвие, полное страсти», не хотел, чтобы плоды тяжких трудов всей его жизни были обойдены молчанием. Он принял решение.

Проектирование музея и его строительство были нелегким делом.

Гюстав Моро хотел сделать из дома, о котором Робер де Монтеские писал тогда как о «холодном и провинциальном», место для работы, а не для светских сборищ. В 1892 году, когда Моро стал преподавателем Эколь де Бозар, сменив на этом посту своего друга Эли Делоне, был создан проект, а в 1895 году под руководством архитектора Лафона начались строительные работы. Четырехэтажный дом был куплен в 1852 году еще родителями художника и записан на его имя. Первый этаж сдавали в аренду, второй и третий занимали родители, а четвертый – сам Гюстав Моро.

Кроме мастерской, у него была там квартира. В 1895 году Моро превратил два верхних этажа в экспозиционное пространство, составляющее сегодня основное помещение музея. В своей монографии, посвященной Моро, Поль Леприэр оставил нам трогательный рассказ о его доме:

В этом новом окружении он выделяется своей непритязательностью, своим несколько старомодным обликом и пугающей прохаживаемой нелюдимостью. Очень скромна и мастерская, хотя, если судить по живописи Моро, ей следовало бы утопать в роскошных драпировках и быть напичканной драгоценными камнями Востока, в частности Персии и Индии.

Обременительное наследство

К несчастью, болезнь прервала его работу над осуществлением проекта. 17 сентября 1897 года Моро составил завещание, по которому государству переходил дом со всеми находившимися в нем картинами, рисунками, набросками, а также содержимое его квартиры, но с тем единственным условием, что «будет сохранен его общий характер». Сразу же после смерти художника, наступившей 18 апреля 1898 года, его единственный

душеприказчик Генри Рупп начал действовать в соответствии с завещанием. Но кто бы мог подумать, что простая, хотя и необычная просьба сделает наследство обременительным? Дело в том, что Генри Рупп вскоре столкнулся с настроениями парижского общества, не принимавшего «современное» искусство, особенно после скандала по поводу открытия в Люксембургском музее специального зала, посвященного «новой живописи». По словам Женевиэвы Лакамбр, главного хранителя Музея Гюстава Моро и хранителя в Музее д'Орсе, это наследство «было обременительным в принципе». Обременительным, потому что художник «оставил в музее очень мало законченных работ, много незавершенных рисунков и этюдов, а в конце века такие произведения не считались музейным материалом. Музеи предназначались для законченных работ. Он знал, как трудно будет заинтересовать учреждения незаконченными произведениями».

В коллекции музея насчитывается около пяти тысяч рисунков, 850 картин, 350 акварелей, здесь множество различных шкафчиков с раздвижными панелями, очаровательная старомодность которых усиливает обаяние этого места. В Музее Гюстава Моро нет ничего от деловой атмосферы сегодняшних крупных музеев, он распространяет благоухание мирры, мускуса и ладана. До 1930 года музей был самокупаемым (доходы поступали от авторских гонораров, продажи репродукций, а также первоначального капитала), там имелся собственный штат сотрудников. С 1940 года музей входит в национальную систему музеев, его работники являются государственными служащими. В настоящее время музей получает государственную субсидию, покрывающую лишь минимальную часть его текущих расходов. «Прошло 88 лет, прежде чем музей стал частью обычной системы, находя-

щейся в государственном подчинении»,—говорит его хранитель. Очевидно, не так легко стать государственным музеем!

Но вернемся к истории музея. После долгих переговоров, предпринимавшихся Генри Руппом, он в конце концов декретом от 28 февраля 1902 года был включен в государственную систему музеев. В декрете сказано: «Министерству народного образования и изящных искусств предписывается от имени государства принять имущество, завещанное Гюставом Моро». Но первых посетителей музей принял лишь в 1903 году. За этим событием последовали и другие: так, открытие музея побудило известного коллекционера Леопольда Гольдшмидта принести ему в дар знаменитую картину *Юпитер и Семела*—одно из немногих в музее завершённых произведений художника.

Никаких моих изображений

В конце концов споры вокруг завещания стали утихать, но оставалась еще одна проблема. В завещании Гюстав Моро подчеркивал, что в музее не должно быть его изображений. Однако художник, который так старался спрятаться за своим творчеством, был бы удивлен, увидев, что случилось обратное: в экспозиции выставлено несколько его портретов—работы Дега, Рикара и даже автопортрет. Чем вызвано такое нарушение воли художника—действиями душеприказчика или противоречиями в указаниях самого Гюстава Моро—неизвестно. По мнению мадам Лакамбр, тот факт, что «с самого начала в залах было два портрета Моро... указывает на причастность к этому Генри Руппа. Но, возможно, он не виноват, поскольку и в квартире имеется ряд портретов художника».

Что касается просьбы Моро о том, чтобы о нем «ничего не писали и не публиковали», то существование посвященных ему статей и исследований, казалось бы, прямо противоречит его пожеланиям. Однако хранитель не видит

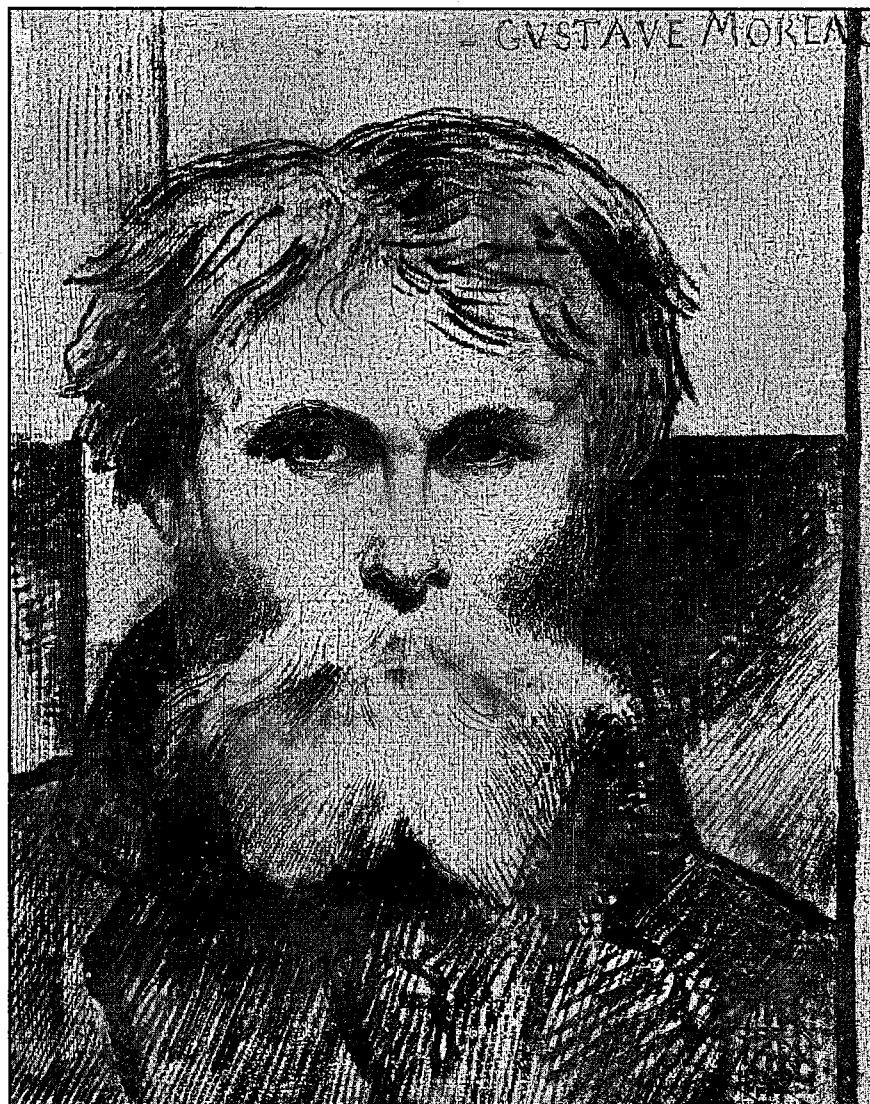
никаких противоречий между сегодняшней ситуацией и пожеланиями Моро... в его завещании не содержится просьбы о том, чтобы его творчество не обсуждалось и не было предметом научных исследований. Здесь, возможно, существует определенное противоречие между тем, как это понимал Генри Рупп, как это было услышано журналистами и настоящей правдой.

С другой стороны, некоторые указания были строго соблюдены: нет ни улицы, названной в его честь, ни мемориальной доски на доме по рю де Сен Пер, где он родился, ни памятника, ни статуи на его могиле. Все эти пожелания выполнены.

Но несмотря на такую сдержанность со стороны художника, заботившегося больше о своем творчестве, чем о самом себе, многое еще вызывает сомнение. Может быть, этот мастер тени и колорита, этот поэт в искусстве, обладавший таким воображением, руководствовался не столько волей свыше, сколько манией собственного величия? К такой мысли приводит его инициатива создания музея самому себе. Трудно представить, чтобы робкий, проникательный, импульсивный и чувствительный к критике человек—а именно так о нем говорили—мог быть столь экстравагантным. Более того, этого *мэтра*, о котором отзывались как о «тонком, серьезном, мыслящем, разумном, увлеченном и беспечном, как мудрец», человеке, некоторые современники

обвиняли в нарциссизме, что, возможно, было преувеличением. В конце своей жизни художник скромно признавался: «Я находил невыразимую радость в тяжелой работе и верном служении своему искусству. Оно само по себе является наградой. Иного мне не нужно». ■

Автопортрет для «автомузея».



Письма читателей

Уважаемый Главный редактор,

Я испытал большую радость, увидев, что № 169 журнала "Museum" посвящен теме *Сады и парки*. Возможно, Вашим читателям будет интересно узнать, что Международный союз охраны природы и природных ресурсов возобновляет издание международного журнала "Parks", посвященного охраняемым природным территориям планеты. Журнал выходит три раза в год, каждый его номер будет освещать определенную тему. До настоящего времени их вышло три: *Народонаселение и парки*, *Загрязнение воздуха*, *Профессионализм в управлении парками*. Цели журнала следующие: (а) рассказывать о роли охраняемых территорий в устойчивом развитии; (б) улучшать качество управления охраняемыми территориями; (в) распространять информацию о них среди всех заинтересованных лиц; (г) содействовать тому, чтобы управление охраняемыми территориями стало отдельной профессией. Журнал "Parks" выходит тиражом 1400 экземпляров и распространяется во всем мире. Среди его подписчиков большинство общественных организаций, ведающих охраняемыми территориями. Желающие оформить подписку на журнал могут написать по адресу:

Scientific and Technical Letters Ltd,
PO Box 81,
Northwood, Middlesex HA6 3DN,
United Kingdom

Если Вы хотите прислать нам материалы, напишите предварительно по адресу:

Paul Goriup, Editor, Parks Magazine,
36 Kingfisher Court,
Hambridge Road,
Newbury RG14 5SJ,
United Kingdom.

С уважением,
Поль Гориуп

Уважаемый Главный редактор,

Я с большим интересом ознакомилась с № 168 (1991) журнала, посвященным музейным изданиям; я регулярно читаю Ваш журнал, который является для меня рабочим инструментом, помогающим мне готовиться к экзамену на звание лицензиата, после чего я собираюсь продолжить свое образование и получить профессию музеолога либо специалиста в области музейной педагогики.

Хочу поблагодарить Вас за проявляемый Вами интерес к мнению читателей, а также к возможным с их стороны предложениям и советам.

С уважением,
Сильвия Тиссен, Карборо,
Северная Каролина, США

ART HISTORY

под редакцией Нейла Макуилльяма



Основанный в 1978 году журнал Ассоциации историков искусства "Art History" («История искусства») быстро зарекомендовал себя как ведущее международное издание, посвященное различным сторонам развития визуальных искусств начиная с доисторической эпохи и до наших дней, в том числе архитектуры, дизайна и истории фотографии и кино.

Стоимость подписки на журнал "Art History" в 1992 году

для учреждений:	в Великобритании и Европе	— 68,5 фунта стерлингов
	в Северной Америке	— 128,5 доллара
	в остальных странах	— 76 фунтов стерлингов
Для частных лиц:	в Великобритании и Европе	— 41 фунт стерлингов
	в Северной Америке	— 84,5 доллара
	в остальных странах	— 50 фунтов стерлингов

Чтобы подписаться на журнал или заказать отдельный экземпляр, пишите, пожалуйста, по следующему адресу:

Journals Marketing Department
Blackwell Publishers, 108 Cowley Road,
Oxford OX4 1JF, England

Издание Ассоциации историков искусства
Издательство «Блакулл», Оксфорд и Кембридж

В следующих номерах

Основной раздел очередного номера журнала "Museum" (№ 175) посвящен теме «Этнографические музеи и музеи под открытым небом». Музеям под открытым небом уделено особое внимание, что объясняется их большой популярностью. Рассказывая о народном искусстве, архитектуре, ремеслах, они способствуют утверждению национальной самобытности. Речь в номере идет не только о таких прославленных музеях, как шведский Скансен или российские «Кижы».

Читателей несомненно заинтересует статья о малоизвестном американском музее «Плимутская колония», использующем нестандартные подходы в работе с посетителями. Материалы постоянных рубрик знакомят с Гирокастрой, албанским городом-музеем, а также с городским лесом Шилинг в штате Нью-Хэмпшир, США.

№ 176 расскажет о деятельности различных ассоциаций Друзей музеев, что будет интересно как самим членам этих организаций, так и работникам музеев, которым они оказывают немалую помощь.

Журнал "ILVS Review" – новый международный инструмент изучения поведения посетителей музеев и эффективности экспозиций.

Хотите узнать, насколько эффективно воздействие на посетителей экспозиций и просветительных программ? Если да, то вас, несомненно, интересуют публикации Международной лаборатории по изучению посетителей музеев (некоммерческой организации, находящейся в США).

Ее основной орган – журнал "ILVS Review – A Journal of Visitor Behaviour", выходящий с 1988 года на английском языке два раза в год. Журнал редактируют профессор К. Г. Скривен и Х. Шеттел. Это единственный журнал, который рецензируется специалистами и целиком посвящен вопросам поведения посетителей музеев и коммуникации. Темы, освещаемые в журнале видными специалистами из разных стран, необычайно широки: от методов оценки или дизайна этикета до методов преподавания естественных наук, поведения людей в художественных музеях, применения последних достижений компьютерной техники для оформления выставок и исследования эффективности экспозиций.

Дополнением к журналу может служить ежегодно обновляемый справочник "Visitors Studies Bibliography and Abstracts".

Информацию о подписке и бланки можно получить по адресу:
International Laboratory
for Visitors Studies,
Psychology Dept. GAR 138,
University of Wisconsin,
PO Box 413,
Milwaukee, WI 53201, USA.
Факс (414) 229-6329

"Museum Development" – новый международный журнал

"Museum Development" – ежемесячный журнал на английском языке, издаваемый в Великобритании с октября 1989 года. У него редкая и весьма важная направленность: он знакомит музеи со способами получения дополнительного дохода. Журнал распространяется в двадцати странах. В нем освещаются такие темы, как источники финансирования, программы для привлечения друзей музеев, спонсорство, магазины в музеях, организация общественного питания, реставрационные услуги, издательская деятельность, туристические программы, ведение дел, содержание зданий, аренда помещений, лицензирование.

Стоимость годовой подписки на журнал "Museum Development" (12 номеров) – 90 фунтов стерлингов в Великобритании и 120 фунтов стерлингов за ее пределами. Дополнительную информацию можно получить по адресу:

The Museum Development
Company Ltd,
Premier Suites, Exchange House,
494 Midsummer Boulevard,
Central Milton Keynes MK9 2EA,
United Kingdom.

Телефон 0908 690880
Факс 0908 670013

Эти рекламные сообщения публикуются на основе обмена с журналом "Museum" и не требуют утверждения ЮНЕСКО.

